



**Antoneli de Farias Matos**

**Ficções de infância. Clarice Lispector**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro  
Abril de 2016



**Antoneli de Farias Matos**

**Ficções de infância. Clarice Lispector**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Rosana Kohl Bines**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges**

UFMG

**Prof. Richard Fonseca**

UFF

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora ou da orientadora.

### **Antoneli de Farias Matos**

É graduada, com licenciatura plena, em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Mestrado em Letras, no Programa de Letras Vernáculas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorado sanduíche no Departamento de Arte e Estudos Culturais da København Universitet com Bolsa CAPES. Especialização em Gestão Escolar, Supervisão Educacional e Psicopedagogia. Ampla atuação na área educacional: docência de Língua Portuguesa, Literatura e Produção de texto; tecnologias aplicadas à educação; produção e revisão de material didático; implantação e desenvolvimento de diversos projetos pedagógicos nas áreas de Leitura e Formação de Professores em escolas de redes públicas e privadas. Formação complementar na área de Arte na EAV-Parque Lage e no Node Center for Curatorial Studies em Berlim.

#### Ficha Catalográfica

Matos, Antoneli de Farias

Ficções de infância. Clarice Lispector / Antoneli de Farias Matos ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2016.

213 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Infância. 3. Pethood. 4. Animais na arte. 5. Literatura infanto-juvenil. 6. Clarice Lispector. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 008

para Bruno, Guido, Lola – maltês ímpar- , e, em especial, para  
minha avó, *in memoriam*, com saudade das histórias de menina e  
para o bebê que carrego em meu ventre.

## Agradecimentos

Meus agradecimentos incomensuráveis à Professora Doutora Rosana Kohl Bines pela orientação sem a qual o desenvolvimento e o desfecho desta pesquisa não seriam possíveis.

Agradeço aos professores Júlio César V. Diniz e Walter Kohan, pela generosidade na leitura de uma etapa desta pesquisa e por suas considerações fundamentais no Exame de Qualificação.

Agradeço aos docentes do Programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio pelas oportunidades de estudo, debate e pesquisa em aulas e seminários.

À PUC-Rio, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão de auxílios para o curso do doutorado no Brasil e para uma parte do curso, em formato sanduíche, na København Universitet na Dinamarca.

Aos interlocutores internacionais de parte desta pesquisa, principalmente à professora Nina Christensen da Århus Universitet.

À Comissão de Banca Examinadora, aos queridos professores doutores Júlio Cesar Valladão Diniz, Eliana Lucia Madureira Yunes, Helena Franco Martins, Maria Ester Maciel de Oliveira Borges e Richard Fonseca.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da PUC-Rio e outros membros da equipe, por estarem sempre participando indiretamente.

Aos discentes do programa que também compartilharam conhecimento, bibliografias, sugestões, ideias, perguntas, críticas e apoio.

A Paulo Gurgel Valente, pelos contatos generosos e pelas autorizações de acesso aos acervos de sua mãe.

Ao Instituto Moreira Salles e à Fundação Casa de Rui Barbosa pelas possibilidades de trabalho e pesquisa nos acervos de Clarice.

A Bruno, Guido, Lola e nosso bebê pela partilha da vida.

Agradeço muito à minha família, em especial, deixo homenagem à minha avó, mulher, mãe, indígena, analfabeta na Língua Portuguesa, pelos infinitos momentos em que eu-criança lia para ela-adulta, atendendo a seus pedidos; quando, na verdade, era a minha vida inundada de suas histórias orais, canções e seus pensamentos, com a melhor parte da gente-mulher.

## Resumo

Matos, Antoneli de Farias; Bines, Rosana Kohl. **Ficções de infância. Clarice Lispector** Rio de Janeiro, 2016. 213p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga quatro narrativas de Clarice Lispector escritas para crianças: “O mistério do coelho pensante”, “A mulher que matou os peixes”, “Quase de verdade” e “A vida íntima de Laura”, no empenho teórico de formular concepções e cenas de infância implicadas nos dispositivos estético-literários dessas obras.

### Palavras-chave

infância; *pethood*; animais na arte; literatura infanto-juvenil; Clarice Lispector.

## Abstract

Matos, Antoneli de Farias; Bines, Rosana Kohl. (Advisor) **Fictions of childhood. Clarice Lispector.** Rio de Janeiro, 2016. 213p. PhD Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research investigates four narratives written by Clarice Lispector for children: “The mystery of the thinking bunny”, “The woman who killed the fish”, “Almost true” and “Laura’s private life”, in the theoretical effort of formulating conceptions and scenes of childhood implied in the aesthetical and literary devices of these works.

## Keywords

childhood; pethood; animals in art; children’s literature; Clarice Lispector.

## **Sumário**

<b>1. Introdução</b>	<b>13</b>
<b>2. <i>ceci n'es pas un enfant</i></b>	<b>19</b>
<b>Parte I</b>	<b>45</b>
<b>3. Joãozinho</b>	<b>46</b>
3.1. Coelho	62
3.2. Nariz	71
3.3. Fuga	74
3.4. Dizer	79
3.5. Figurações	81
3.6. Herói	86
<b>4. Lisete</b>	<b>95</b>
4.1. Pethood	103
4.2. Morte	115
4.3. Família	120
4.4. Salvação	124
4.5. Devoração	128
4.6. It	137
<b>Parte II</b>	<b>142</b>
<b>5. Laura</b>	<b>143</b>
5.1. Quintal	155
5.2. Rainha	158
5.3. Zeferina	162
5.4. Xext	168
<b>6. Ulisses</b>	<b>171</b>
6.1. O	182
6.2. Brinquedo	186
6.3. Promessa	189
<b>7. Considerações finais</b>	<b>192</b>
<b>8. Referências bibliográficas</b>	<b>197</b>
<b>Anexos</b>	<b>210</b>

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> - Reprodução da capa da 1ª edição de “Narizinho Arrebitado”. (IMS)	26
<b>Figura 2</b> - Trecho de Entrevista de Clarice ao Pasquim, junho de 1974. (AP)	43
<b>Figura 3</b> - Outro trecho da entrevista de Clarice ao Pasquim (1974).(AP)	44
<b>Figura 4</b> - Capa da 1ª edição de “O mistério do coelho pensante” (AP)	46
<b>Figura 5</b> - Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941.(FBN)	47
<b>Figura 6</b> - Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941.(FBN)	48
<b>Figura 7</b> - Reprodução da capa de “The mystery of the thinking rabbit” (1975).(FCRB)	51
<b>Figura 8</b> - Reprodução de trecho de “The mystery of the thinking rabbit”(1975) do acervo Clarice Lispector. Imagem editada. (FCRB)	52
<b>Figura 9</b> - Recorte sobre prêmio recebido da Campanha da Criança. (FBN)	55
<b>Figura 10</b> - Recorte de jornal com artigo de Carlos Drummond de Andrade sobre “O mistério do coelho pensante”. (FBN)	56
<b>Figura 11</b> - Recorte de coluna de Assis Brasil para o Jornal do Brasil.(FBN)	57
<b>Figura 12</b> - Recorte de jornal sobre lançamento de “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	57
<b>Figura 13</b> - Recorte com divulgação de autógrafos no lançamento de “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	58
<b>Figura 14</b> - Recorte e colagem de matéria jornal sobre “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	60
<b>Figuras 15 e 16</b> - Capa de “O menino mágico” e contracapa com dedicatória de Rachel de Queiroz à Clarice Lispector.(IMS)	87
<b>Figura 17</b> - Nota jornalística sobre dificuldades de aquisição de obra.(FBN)	88
<b>Figura 18</b> - Publicação de “O mistério do coelho pensante” no JB – Parte I.(FBN)	90
<b>Figura 19</b> - Publicação de “O mistério do coelho pensante” no JB – Parte II.(FBN)	90

<b>Figura 20</b> - Reprodução de carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (I).(FCRB)	92
<b>Figura 21</b> - Reprodução de carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (II).(FCRB)	93
<b>Figura 22</b> - Capa da 1ª edição de “A mulher que matou os peixes”(1968).(AP)	95
<b>Figura 23</b> - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”.(FBN)	97
<b>Figura 24</b> - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”.(FBN)	97
<b>Figura 25</b> - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”.(FBN)	98
<b>Figura 26</b> - Matéria acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)	98
<b>Figura 27</b> - Coluna de Clarice Lispector no JB, 21/10/1970. (FBN)	126
<b>Figura 28</b> - Recorte para destacar a carta de uma criança que absolve a narradora de “A mulher que matou os peixes.” (FBN)	126
<b>Figura 29</b> - Capa da 1ª edição de “A vida íntima de Laura”. (AP)	143
<b>Figura 30</b> - Nota jornalística sobre o lançamento da obra. (FBN)	144
<b>Figura 31</b> - Nota jornalística acerca de várias obras. (FBN)	144
<b>Figura 32</b> - Nota jornalística de divulgação da obra. (FBN)	145
<b>Figura 33</b> - Nota jornalística de divulgação. (FBN)	146
<b>Figura 34</b> - Matéria sobre as obras “A mulher que matou os peixes” e “A vida íntima de Laura”.(FBN)	146
<b>Figura 35</b> - Matéria sobre “A vida íntima de Laura”. (FBN)	147
<b>Figura 36</b> - Capa da 1ª edição de “Quase de verdade(1978)”. (AP)	171
<b>Figura 37</b> - Nota jornalística. (FBN)	172
<b>Figura 38</b> - Nota jornalística sobre premiação da obra “Quase de verdade”.(FBN)	173
<b>Figura 39</b> - Nota jornalística sobre movimento da literatura infanto-juvenil.(FBN)	175
<b>Figura 40</b> - Matéria jornalística sobre a obra “Quase de verdade”.(FBN)	175
<b>Figura 41</b> - Recortes de imagens de Ulisses durante entrevista com Clarice.(AP)	176
<b>Figura 42</b> - Trecho de entrevista com Clarice Lispector. (AP)	177

## **Siglas**

(FCRB) – Fundação Casa de Rui Barbosa

(FBN) – Fundação Biblioteca Nacional

(IMS) – Instituto Moreira Salles

(AP) – Acervo da pesquisadora

JB – Jornal do Brasil

LIJ – Literatura infanto-juvenil



1

---

<sup>1</sup> A epígrafe é imagem de Clarice de luto pela morte de sua mãe. Foi reproduzida do livro de GOTLIB, Nádya B. Clarice: Fotobiografia. São Paulo: EDUSP, 2009.

# 1 Introdução

Um coelho consegue misteriosamente sair de sua gaiola sempre que tem fome de cenouras ou de vida. Crianças e adultos se envolvem no mistério desse coelho que mexe rapidamente seu nariz para tentar compreender o mundo. Uma mulher mata dois peixes vermelhos e narra sua busca por perdão. A inveja de uma figueira que não dá frutos move Ulisses, o cachorro, e galos e galinhas que vão tentar conviver em um palco que se instaura em um curioso espaço: uma Odisseia em um quintal vizinho. Laura, se existisse, sentiria medo, conheceria o propósito de sua existência e seria linda na aparência e na essência.

Em torno desses enredos, Clarice Lispector escreveu quatro livros infantis<sup>2</sup>: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, escrito em 1977, com publicação póstuma em 1978.

Esta pesquisa investiga essas obras, situando-as em um seu contexto de produção, baseando-se em análise bibliográfica de uma parte da fortuna crítica da escritora, suas correspondências, biografias, no empenho teórico-crítico de formular concepções implicadas nos dispositivos estético-literários dessas obras.

Articulada à linha “Desafios do Contemporâneo: teorias e crítica”, do Programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, esta pesquisa investiga as inter-relações entre esses textos literários – a paideia poética de Clarice Lispector com crianças – e as ficções engendradas através de infância<sup>3</sup>, de criança, de animal, de humano.

---

<sup>2</sup> As obras infantis de Clarice constam da “Retrospectiva histórica da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira de Lobato a Bojunga”. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com apoio da Fundação Biblioteca Nacional. Janeiro de 1991. Exceto o livro “Como nasceram as estrelas – 12 lendas brasileiras”, o qual não é apresentado na lista e não será abordado nesta pesquisa.

<sup>3</sup> Segundo Kohan (2004), “As distinções entre história e devir, *chrónos* e *aión*, macro e micropolítica, podem nos ajudar a pensar a infância. Em certo sentido, há duas infâncias. Uma é a infância majoritária, a da continuidade cronológica, da história, das etapas do desenvolvimento, das maiorias e dos efeitos: é a infância que, pelo menos desde Platão, se educa conforme um modelo. Essa infância segue o tempo da progressão sequencial: seremos primeiro bebês, depois, crianças, adolescentes, jovens, adultos, velhos. Ela ocupa uma série de espaços molares: as políticas públicas, os estatutos, os parâmetros da educação infantil, as escolas, os conselhos tutelares. Existe também uma outra infância, que habita outra temporalidade, outras linhas, a infância minoritária. Essa é a infância como experiência, como acontecimento, como ruptura da história, como revolução, como resistência e como criação. É a infância que interrompe a história, que se encontra num devir minoritário, numa linha de fuga, num detalhe; a infância que resiste aos movimentos concêntricos, arborizados, totalizantes: “a criança autista”, “o aluno nota dez”, “o menino violento”. É a infância como

Optou-se por abordar de modo circunstancial e, somente quando em diálogo privilegiado, os textos da escritora Clarice Lispector dirigidos a adultos, já que a infância desempenha papel fundamental na pulsão criadora de sua escrita com adultos, tanto em narrativas com personagens crianças, com sua percepção inaugural do mundo, quanto nas memórias de personagens adultos ou em atmosferas familiares, cenários de muitas de suas narrativas. Assim, esta tese procurou se debruçar com exclusividade sobre aqueles textos infantis, por se perceber uma lacuna de estudos mais exaustivos dessa ordem. Há teses e dissertações acerca do tema das concepções de infância na obra da Clarice de modo mais ampliado. Detiveram-se, portanto, no infantil que atravessa sua obra. Espera-se que este possa ser uma contribuição, já que alguns estudos exploraram a relação de Clarice Lispector com o infantil, também abordaram suas obras para crianças, mas não com exclusividade. A proposta deste estudo é de oferecer uma participação no campo literário, revisitando as obras infanto-juvenis de Clarice e alguns estudos a esse respeito, retomando-os e ampliando-os quanto possível.

As narrativas de Clarice para o público infanto-juvenil não se articulam na produção mais ampla da escritora como um projeto estético-literário tal qual evidencia-se na obra de escritores como Monteiro Lobato, Ruth Rocha, Ana Maria Machado ou Lygia Bojunga. Na escrita de Lobato, que alimenta por décadas o imaginário de milhares de leitores, inclusive o de Clarice, como ela mesma afirma em algumas entrevistas, havia o desejo de extirpar a literatura da literatura para crianças: “sem nenhum enfeite literário” e construir um texto em que as crianças pudessem morar, “Não ler e jogar fora; sim morar, (...)”<sup>4</sup>, havia, portanto, sua mais ampla dedicação a essas produções.

O mesmo não se dá com Clarice. Não pensava em escrever para crianças. Quando um editor solicita-lhe um livro infantil, lembra-se de seu *The mystery of the thinking rabbit*, escrito a pedido de seu filho mais velho em 1957, traduz o texto de *uso doméstico* e vem a público *O mistério do coelho pensante*.

O maior desafio de escrever para um público infantil talvez seja o de desligar-se da ideia de um público e o de manter-se nos territórios movediços da arte e da literatura. Escrever *para* é uma contenção e todo artista precisa mover-

---

intensidade, um situar-se intensivo no mundo; um sair sempre do "seu" lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados.

<sup>4</sup> Em *Literatura infantil brasileira*, de Leonardo Arroyo. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

se. Pode parecer uma proposta comum a do mover-se entre espaços e afetos, mas o artista que fixa em um público ou em um efeito, como a da educação, corre o risco de perder a potência do ato criador, porque já pressupõe barreiras, impedimentos e não a possibilidade de maior concretização de um projeto artístico. Pode ser a isso que se referia Clarice ao afirmar "era tão pouca literatura para mim", ao se referir a seu primeiro livro infantil. Afastar-se da *paideia* parece impossível, quando se escreve *para*. Ou as crianças compartilhariam os temas da vida adulta e o adulto pressuporia temas e motivos para a criança. A partir de que somos capazes de inferir o que uma criança admira? Talvez se determine um círculo de exploração artística para as crianças hoje em torno das ideias de conhecer, brincar, afetar/emocionar. Ao considerar, entretanto, que o que Clarice produziu para crianças é movido também por motivações estético-literárias-, por um discurso em torno de um ficcional, poético e não utilitário, não didático, pretende-se afirmar a urgência de aproximação entre arte, literatura e infância. "Se você escreve para adultos, para os outros, escreva pra mim, eu quero que você escreva pra mim, mamãe!" - desafia uma criança. Posso imaginar o impacto disso. O impacto de escrever/mergulhar no desconhecido desafio de tentar afetar o outro, o outro diante de si, interrogando: "escreve pra mim?" O escritor não tem diante de si alguém interrogando: "escreve pra mim?" O escritor não escreve para ninguém. Clarice reclama como um direito:

"Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada."<sup>5</sup>

Há em seus textos uma escrita de outra ordem, que precisava ser tomada como literatura infanto-juvenil *a posteriori*, como propõe Cecília Meireles<sup>6</sup>, sobre literatura infantil em geral. O trabalho com o texto literário se dá com outros textos, em diversos territórios; com outros atores, com outras presenças; além de narrador, tempos, espaços, personagens, enredos, leitores, linguagens e imagens – tudo isso encontra seu desígnio no desafio, na mediação, no encontro com o livro.

<sup>5</sup> Entrevista de Clarice a Júlio Lerner, TV Cultura, 01/02/1977.

<sup>6</sup> Em *Problemas da Literatura Infantil*, Cecília Meireles, 3ª ed. São Paulo: Summus, 1979, p 19.

Há a escrita de um *it* que pode convocar crianças, um *it* ao qual as crianças podem se sentir endereçadas ou não. A pergunta, portanto, que atravessa nosso texto: (como) se manifesta infância na escrita de Clarice Lispector para crianças?

Ao longo da pesquisa, surgiram diversas hipóteses em torno da linguagem, do endereçamento, das atmosferas, dos espaços que a escritora privilegia: a casa, o quintal, o espaço familiar. Entretanto, ao se deparar com os temas que atravessam as obras, como fome, morte, animais inumanos e certos traços do humano, percebe-se que a escritora tratava com tabus que ainda resistem na literatura infanto-juvenil e, ao mesmo tempo, não parece estabelecer uma separação entre as temáticas que aborda em sua obra para adultos das que propõe para a infância. Logo esta pesquisa está marcada por esse debate, por se envolver em certas perguntas em torno de *mistérios* dessas obras e ainda propor outras, como não poderia deixar de ser em qualquer campo investigativo.

Esta tese está organizada, principalmente, em torno das personagens animais que se destacam em cada livro; para cada capítulo, criei uma correspondência que acaba por demonstrar a inflexão das obras e da pesquisa em torno desses animais. O capítulo 1 corresponde à presente introdução; o capítulo 2, *ceci n'es pas un enfant*, explora algumas concepções de infância e criança e levanta outros questionamentos derivados destas; os capítulos seguintes foram organizados seguindo-se a ordem cronológica da primeira edição de cada livro: no capítulo 3, “Joãozinho”, investigamos *O mistério do coelho pensante*; no capítulo 4, “Lisete”, *A mulher que matou os peixes*; no capítulo 5, “Laura”, *A vida íntima de Laura*; no capítulo 6, “Ulisses”, *Quase de verdade*; no capítulo 7, “it”, exploramos alguns pontos na abordagem dessas obras enquanto considerações finais deste estudo; no item 8, as referências bibliográficas e uma seção final de anexos com material que alimentou parte da pesquisa. Cada capítulo aborda, portanto, aspectos específicos e, retoma, em maior ou menor grau, aquilo que atravessa todas as obras.

Além disso, cada volume entregue aos membros examinadores foi encadernado com dois ou mais brinquedos relacionados a trechos de alguma obra. Os brinquedos surgiram como desejo e opção de destacar uma passagem narrativa que foi de grande importância para a pesquisadora. Não foram construídos como ilustração, mas para que a narrativa brincasse com cada um, uma vez mais, sob a perspectiva também da pesquisadora. A criação dos brinquedos levou em

consideração nosso conhecimento sobre *quiet books*<sup>7</sup>. A concepção e a parte inicial dos brinquedos foi realizada pela pesquisadora. A finalização de cada página de narrativa-brinquedo foi feita pela artesã paulista Ana Cláudia Niero, que teve faro para compreender o sonho da pesquisadora.

Dividiram-se ainda os capítulos em Parte I e Parte II, para efeito de sondagem e comparação da lacuna de escrita e publicação entre as primeiras (1957/1967 e 1968) e as últimas obras (1974 e 1977/1978). Deste modo, na Parte I, investigam-se, prioritariamente, *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*, porque são obras que apresentam certas afinidades que podem facilitar seu estudo, com destaque para o acentuado tom agudo feminino e maternal, a ponto de os dois filhos da narradora falarem – única passagem em toda as obras infantis em que isso ocorre: em que crianças existem na narrativa e falam. Há concentração espacial no ambiente doméstico, familiar. Na parte II, com *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, o tom feminino se sustenta, já grave, e o maternal desaparece. Predomina o ambiente doméstico, mas sem que se dê ênfase ao familiar. Questões relativas ao animal atravessam todos os capítulos.

Numa perspectiva metodológica, cabe destacar que julgamos importante passar a uma apresentação do livros e de seu enredo, bem como seu contexto de produção, já que a tese procurou recorrer às primeiras edições e à repercussão dessas no momento em que uma literatura infantil brasileira se consolidava na segunda metade do século XX. Cada capítulo trouxe, principalmente em fac-símile, diversas abordagens em jornais da época ou em outros suportes, para apresentar, com maior proximidade, a repercussão dessas obras naquele momento histórico, cultural e artístico. Esse estudo procurou assim também ler aquelas obras de Clarice numa chave artístico-literária quase em diacronia. Os subcapítulos foram construídos em torno de ideias ou temáticas que pareceram predominar neste ou naquele livro. É talvez a parte mais aberta da pesquisa.

Do ponto de vista gráfico, utilizou-se um recurso do campo do Design: foram usadas duas tipografias, a fim de criar, por contraste, um jogo entre a escrita da tese, com fonte Avenir, sem serifa, mais arredondada e distante do texto citado das obras. Os trechos com fonte Courier New, com serifa,

---

<sup>7</sup> São livros de atividades feitos em tecido e destinam-se a ajudar a desenvolver habilidades motoras finas, mas devem ser divertidos e, geralmente, muito profissionais. Como podem ser utilizados por qualquer criança, de qualquer lugar, não devem conter palavras. A analogia que fiz com as obras estudadas se estabeleceu no brinquedo que pode envolver a narrativa e o silêncio da criança .

que remete aos tipos mais comuns de máquina de datilografia, a fim de sugerir uma aproximação com a escrita de Clarice Lispector. Esse recurso reforça, numa informação gráfica imediata de leitura, uma atmosfera de presença da escritora, enfatizando-se a ideia de uma leitura de um original de Clarice. Todos os critérios estabelecidos para tamanhos das fontes e demais itens seguiram o padrão proposto pela universidade. Manteve-se o padrão também para a identificação de capítulos e subcapítulos, bem como as epígrafes correspondentes.

Cumprido ressaltar, finalmente, que este estudo pode deixar lacunas, a despeito de todo esforço contrário, a primeira delas é a de não abordar as ilustrações das diversas edições nem promover comparação entre essas que também são entendidas como texto. Compreende-se que investigá-las, comparando e destacando aspectos de maior relevo dos elementos visuais, em diferentes ilustradores, em diversas edições, demandaria outra pesquisa, outro estudo, com diferentes recursos teóricos e metodológicos. Assim, priorizou-se a abordagem, do ponto de vista teórico-metodológico, dos textos de Clarice da primeira edição de cada obra (1967, 1968, 1974 e 1978) e os textos da última edição completa das obras, disponibilizada para a banca examinadora, ressaltando-se detalhes, quando há diferenças consideráveis entre essas edições.

## 2 *ceci n'es pas un enfant*

Infância-  
Carlos Drummond de Andrade

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
Minha mãe ficava sentada cosendo.  
Meu irmão pequeno dormia.  
Eu sozinho menino entre mangueiras  
lia a história de Robinson Crusóé,  
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu  
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu  
chamava para o café.  
Café preto que nem a preta velha  
café gostoso  
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo  
olhando para mim:  
- Psiu... Não acorde o menino.  
Para o berço onde pousou um mosquito.  
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava  
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história  
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

Da imagem de um deus, por sua vontade, cria-se da terra, do barro, da poeira, o *humano*, na figura de um homem adulto, para dominar a terra, o *animal* e tudo o que havia. De uma parte de seu *corpo*, um osso, uma mulher adulta. Ambos poderiam comer qualquer *animal* ou árvore, mas não poderiam comer da árvore do conhecimento nem da árvore da vida. Contudo, pela via *animal*, a serpente convence Eva e esta a Adão de que se tornariam deuses e teriam a eternidade se comessem da árvore do conhecimento. E essa história do início do mundo e da vida também é uma história de devoração. Eles comem, devoram e passam a ficar "com olhos abertos", sabem que estão nus. São punidos com trabalhos físicos e Eva, dores de parto. São expulsos do paraíso para não

devorarem a árvore da vida e um querubim armado com uma espada de fogo passa a cuidar das portas do éden, para garantir que eles não pudessem mais voltar. A figura<sup>8</sup> de um bebê, pequeno, rasteiro, lento, quase sem movimentos, que ganha asas, meio *humano*, meio *animal*, surge para cuidar que homem e mulher não tenham mais o paraíso. Seus filhos, Caim e Abel, também jamais foram crianças. Aparecem como adultos, um lavrador e o outro, pastor de ovelhas. E dos filhos e filhas gerados, geravam-se mais filhos e filhas e seus labores. É com Isaú e Jacó, gêmeos, que sabemos de crianças que entram em guerra no ventre materno, nascem e são meninos que crescem pela primeira vez. Antes, filhos e filhas apenas geravam mais filhos e filhas. Não eram crianças que cresciam, mas adultos com seus labores e sua genealogia. Adultos e adultas que povoavam a terra. Entre bebê, anjo, violência, asas, fogo e *animal*, inapreensível, assim é uma das primeiras imagens que resultam na *criança* do mundo ocidental: um *isso* que não se consegue apreender; uma inquietação. Essa pode ser uma das primeiras imagens ocidentais formuladas sobre a inquietação acerca da imagem de uma criança: um bebê alado com uma espada flamejante que nos escapa; indefinível.

Clarice Lispector constrói em suas narrativas sensações, rudimentos de infâncias que, ao mesmo tempo, reforçam os lugares tradicionais da criança, seus elementos, características, associados ao

---

<sup>8</sup> *Querubim* "(do hebraico "keruv" ou do plural "keruvim") é uma criatura sobrenatural, espiritual, mencionada várias vezes no Antigo Testamento, em livros apócrifos e em muitos escritos judaicos. Numa visão mais atual, tendo origem em parte no Judaísmo, o querubim é um ser em forma de um bebê alado." Cf. <https://institutumsapientiae.files.wordpress.com/2011/07/sc-2010-02-tarcisius.pdf>. E em "A História dos Hebreus", de Flávio Josefo, as seguintes passagens: "Havia por cima da arca duas figuras de querubins com asas, segundo Moisés observara perto do trono de Deus, pois nenhum homem antes dele disso tivera conhecimento." e "Salomão mandou também fazer dois querubins de ouro maciço, de cinco côvados de altura cada um. As suas asas eram do mesmo comprimento, e essas duas figuras estavam colocadas de tal modo no Santo dos Santos que duas de suas asas estendidas se uniam e cobriam toda a arca da aliança e as duas outras tocavam, uma do lado norte e outra do lado sul, as paredes desse lugar particularmente consagrado a Deus, que, como dissemos, tinha vinte côvados de largura. Dificilmente se poderia imaginar a forma desses querubins."

sonho e à fantasia, ao seu papel na família. É preciso destacar que não existem personagens infantis, apenas narratários supostos a quem a narradora se dirige e não existem contornos definidos para os poucos rastros de crianças em suas narrativas infantis, a não ser em *O mistério do coelho pensante* em que figura um Paulo-menino. É verdade que não há personagens infantis em suas obras para crianças, entretanto há gama de experiências sensoriais, afetivas e estéticas que podem se oferecer ao faro infantil. Cheirar, ouvir, comer, imaginar, ver, sentir, dizer, escrever: possibilidades de figurações de infância que serão investigadas.

Seus personagens nunca são crianças e a infância não é abordada frontalmente como tema, embora a linguagem e os motivos sejam afetados por uma poética da infância que parece se esforçar por traduzir uma perspectiva infantil para os aspectos formais do texto, por investigar o universo infantil e seu potencial criativo na transformação da própria linguagem literária. Infância não emerge como tema, mas é a base para uma poética engendrada pelo infantil. A infância não é figurada propriamente, não se identifica a uma figura no enredo. Mas se monta (ou dispersa) como uma coleção de índices/afetos que ora se alojam no enredo, ora em emoções sensoriais, ora no uso de expressões idiomáticas, ora na forma de nomear, ora na forma de endereçamento, ora num tempo verbal, ora num substantivo, ora num trajeto. São aglomerados, coleções, mapas? É claro que a infância pode operar nos textos literários para além da tentativa de se narrar a vida social de crianças, de explorar os corpos infantis, suas percepções ou mesmo de uma presença infantil; Clarice investe na tentativa de se recriar um mundo afetado pelo olhar infantil. Há uma tensão que posiciona a infância como um significante relacionado em múltiplos significados: desde os mais tradicionais até os mais modernos e, em alguns trechos de suas obras,

até os mais contemporâneos. Há uma poética infantil que está além da criança, além de tematização, de ponto de vista narrativo, da construção das personagens; Clarice conduz ensaios de modos de narrar como devires, em um devir criança<sup>9</sup>. Como devir criança em um texto literário?

Esse estudo vai à procura dos efeitos estéticos que a força desta imagem pode produzir na literatura. Produzir arte para infância é lidar com essa inquietação de algo que não se compreende.

Narrativas infantis podem (re)produzir experiências<sup>10</sup> de infância ou criar novas. O esforço de manter modelos de cidadãos a partir das crianças remete ao conceito de paideia, enquanto o esforço de criar, a partir daquela inquietação da imagem de um querubim, diante do que não se apreende, pode gerar algo fresco, renovado, como ficções da própria infância.

Da *paideia*<sup>11</sup>, assinala-se a formação do homem grego, através de um ideal claramente definido, a quem se devia oferecer uma imagem do homem ideal, que foi de algum modo revisitado no século XVII<sup>12</sup>, no

---

<sup>9</sup> Deleuze afirma que é preciso forçar a linguagem em direção à infância do mundo. Para ele, “na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo. (...) A tarefa é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura.” (1997, p.13-16) Segundo Kohan (2004), “(...) o devir, o acontecimento e a experiência são verbos em infinitivo e não conjugados ou substantivos. Por isso a infância ou a criança não são propriamente acontecimentos, mas o devir-criança, o infantilizar são [estamos criando este neologismo para evitar o “infantilizar” de sentido usualmente pejorativo. Sandra Corazza é mestre desta criação. Dela são meninar; devir crianceiro; crianceirar; devir-infantil e tantas outras.”.

<sup>10</sup> Este estudo entende por experiência um acontecimento, um afeto, algo que afeta, no sentido de que “(...) fazer uma experiência significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em fazer uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso.” (Heidegger *apud* Larrosa, 2002, p. 6-7)

<sup>11</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. (trad. Artur M. Parreira) São Paulo: Martins Fontes, 1994. A noção de paideia que utilizamos foi tratada exclusivamente na obra de Jaeger (1994).

<sup>12</sup> Ariès, P. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos Editora, 1981.

ocidente, quando o mundo burguês reinventou as *crianças* e procurou inventar *infância*, para que saberes, poderes, práticas e instituições pudessem nomeá-las, explicá-las, intervir sobre elas, fosse a família, fossem os sistemas pedagógicos. Organizaram-se práticas e instituições para contê-las em diversos espaços: um existir na família, na sociedade, no trabalho, na educação-. Entretanto, é cada vez maior o número daqueles que, de algum modo, se deixam contaminar por uma poética de infância, para então, a partir desta, criar, acontecer na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na música, na fotografia, no teatro, nas performances. Pensar poéticas de infância nas obras infantis de Clarice é um dos objetivos deste estudo.

Não há uma poética de infância, mas poéticas, noções que procurei investigar tomando como ponto de partida algumas leituras: “ A poética do devaneio”, de Gaston Bachelard; “Infância e história” de Giorgio Agamben; “Poetics of children’s literature”, de Zohar Shavit; “ “The poetic of childhood”, de Roni Natov e “Arte como experiência”, de John Dewey; entre outros textos. Assim, essas leituras foram os pontos de partida para algo que se constrói ao longo dos capítulos e que, grosso modo, quis constituir essa poética como algo em oposição direta a toda tradição que se endereça à criança com fins utilitários, pedagógicos, educacionais, morais ou religiosos. Pretende-se pensar essa poética através dos elementos artísticos, literários, recursos que aproximam infância, criança e a experiência artística no texto literário.

Essa poética alia infância, experiência, expressividade e acontecimento, através de elementos muito diversos: animais <sup>13</sup> ,

---

<sup>13</sup> Essa pesquisa investigou várias obras em torno de animais. Cumpre destacar alguns: SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012; [A hora dos animais no romance de Clarice Lispector](#). André Leão Moreira. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2011; [O devir - Clarice e o animal - escrita na literatura infantil](#). Maria Eliane Souza da Silva. Dissertação

brincadeiras, cores, sensações. As poéticas de infância se constroem nas f(r)icções entre arte e infância.

As noções de criança e de infância não convergem necessariamente. Há diferentes concepções para o termo infância e para esse estudo assumimos que infância é *devenir*. *Devenir* é utilizado aqui nos termos de Deleuze (2011):

um *devenir* não é uma correspondência de relações. Tampouco ele é uma semelhança, uma imitação, em última instância, uma identificação.[...] *Devenir* não é progredir nem regredir segundo uma série [...] *Devenir* não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. *Devenir* é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” [...] *Devenir* é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornarmos.

Não se trata, portanto, de abordar a infância e a criança como representantes de um período inicial da vida, em que faixa etária e certos aspectos sociais, culturais, psicobiológicos prevalecem. Buscamos nas obras de Clarice pensar infância enquanto *devenir*, se isso se estabelece ou não.

---

(Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2010; AGAMBEN, G. O aberto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013; DERRIDA, J. O animal que logo sou. Fábio Landa (trad.) São Paulo: Ed.UNESP, 2011; MIEREK, JOANNE. INTERRELATING WITH ANIMALS: NONHUMAN SELVES IN THE LITERARY IMAGINATION (Thesis). Science in Library and Information Science in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010; RATELLE, Amy. Animality and children's literature and film. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2015; The Cambridge Companion to Children's Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; MACIEL, Maria Esther. O animal escrito - Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. 94 páginas. São Paulo: Lumme Editor, 2008 e History of animals, de Aristoteles.

Da educação dos meninos - ética e saber -, esta pesquisa escorrega, desviando-se para a poética de um cachorro vivo a farejar outro quintal, de um coelho a cheirar, morder e devorar o mundo, de uma galinha que sobrevive mais um dia e realiza esse feito heróico, de peixes que morrem de fome e sua assassina recorre ao perdão. Sigo em busca dos afetos infantis nas obras de Clarice Lispector para crianças.

A escritora afirma que escreveu seu primeiro livro infantil, porque uma criança pediu: Paulo, seu filho. Entretanto, imagino que, nesse ponto, ela tenha iniciado a tentativa de um encontro com a infância e com a criança. Um desafio imenso esse encontro, já que, como afirma Larrosa (2010:197):

“Uma imagem do outro é uma contradição. Mas talvez nos remeta a uma imagem do encontro com o outro. Nesse sentido, não seria uma imagem *da* infância, mas uma imagem *a partir do* encontro com a infância. E isso na medida em que esse encontro não é apropriação nem um mero reconhecimento em que se encontra aquele que já sabe e que já tem, mas (...) uma verdadeira experiência, um encontro com o estranho e com o desconhecido, o qual não pode ser reconhecido nem apropriado.”

Os primeiros escritos em que se estabeleceu um “*para as crianças* ou *para infância*”, consideravam inequivocamente que havia então “crianças” e “infância”. A literatura *para crianças* girava em uma circularidade entre moral e pedagogia e, somente mais tarde, na segunda metade do século XX, certa fruição ou entretenimento. A Literatura infanto-juvenil (LIJ) estava<sup>14</sup> permeada de traços normativos,

---

<sup>14</sup> Livros para crianças eram usados para ensinar valores e comportamentos aceitos por um tempo, uma cultura. Hoje, livros infantis exploram múltiplos links temporais, culturais, sociais, não pretendem e não querem atender a um tempo. Mesmo muitos recontos revelam críticas, novos ajustes a velhos esquemas, reinterpretando o mundo.

sociais e culturais e pensava o humano num *continuum* de tempo, acabando por privilegiar o que era dado e aceito em determinada cultura e sociedade, ou seja, a norma do adulto.

No Brasil, o trabalho de Monteiro Lobato, que se lançou ao campo de LIJ, em duplo desafio: contribuir para a constituição/ampliação desse campo bem como criação de um público leitor. O que significaria, na segunda metade do século XX, escrever *para crianças* no Brasil? A capa do livro “Narizinho arrebitado” (1921), de Monteiro Lobato trazia a clara indicação do uso da obra em escolas, portanto, uma finalidade também didática, em “Segundo livro de leitura para uso das Escolas Primárias”:

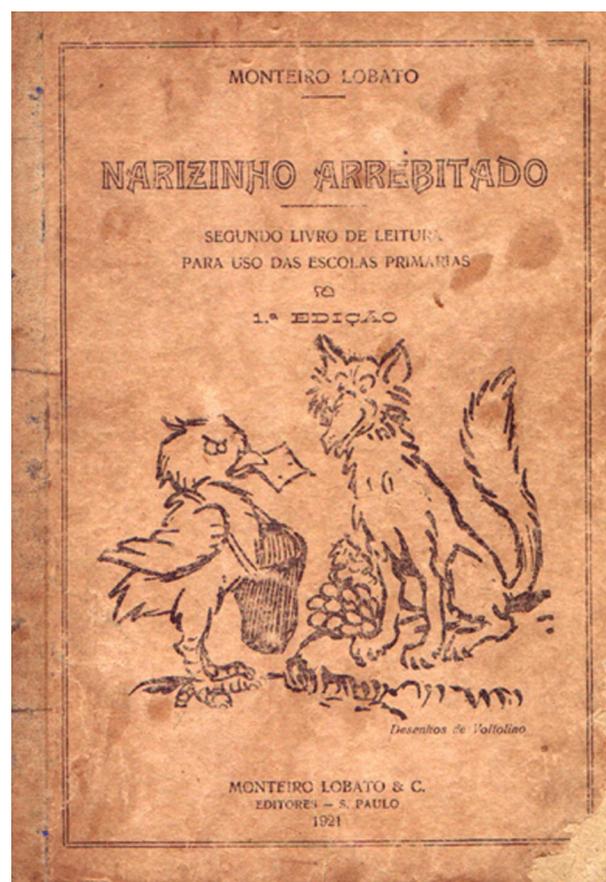


Figura 1 – Reprodução da capa da 1ª edição de “Narizinho Arrebitado”<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Essa imagem foi reproduzida de <http://capasdelivrosbrasil.blogspot.com.br/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>.

Que manifestações de criança podem ser estabelecidas nas primeiras décadas do século, sem que nos detenhamos em dados estatísticos de um público leitor das instituições de ensino, mas nas imagens de crianças lendo? Enquanto nesse período a cena de leitura ainda se concentra no espaço escolar, Clarice iria propor uma cena em que a leitura fosse algo íntimo, familiar.

Parece plausível supor que as obras de Clarice procuram engendrar vivências, percepções, influências, atravessadas por elementos complexos<sup>16</sup> e transitórios, mas que não se reduzem ao *indivíduo*<sup>17</sup> ou a uma identidade. Sua escrita aponta para o coletivo, para a síntese de uma ordem mais sociável<sup>18</sup>, porque suas obras são construções complexas que tanto conjugam emoção e crítica quanto podem desconstruir valores e fenômenos como fome e morte, por exemplo. As identidades podem ser pensadas não como objeto, mas como processos, reescritas, mobilidades: é uma construção e reconstrução permanente do que se chama identidade. Tudo na identidade está em trânsito. A identidade é esse processo permanente de incorporação; processo relacional. Já que o que se percebe é a impossibilidade de uma narrativa em primeira pessoa, que só é possível enquanto fabulação: “era uma vez... era uma vez eu!”<sup>19</sup> - é justamente a negação da possibilidade de falar em primeira pessoa, impossível dizer *eu*. *Eu, você e os outros* será sempre um jogo de múltiplas refrações, espelhamentos que se

---

<sup>16</sup> Larrosa afirma que “a infância como outro não é objeto (ou objetivo) do saber, mas é algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo: não é o ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio, seu limite exterior, sua absoluta impotência: não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não abrangível, brilhando sempre fora de seus limites. (...) E se a presença enigmática da infância é a presença de algo radical e irredutivelmente outro, ter-se-á de pensá-la na medida em que sempre nos escapa: na medida em que inquieta o que sabemos (...) em que suspende o que podemos (...) e na medida em que coloca em questão os lugares que construímos para ela” (2010:185)

<sup>17</sup> No sentido daquele que não pode se dividir. Ao contrário, na escrita clariciana, as identidades são plurais, multiplicam-se.

<sup>18</sup> SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 12.

<sup>19</sup> Trecho inicial da obra “*Quase de verdade*” (1978).

retroalimentam; portanto, descontinuidades, reformulações parciais, desfazimentos: devoração?

Certas passagens em seus livros infantis propõem o reconhecimento de um papel afetivo da criança na família, enquanto *indivíduo*; o que nos leva a supor que a narradora pode imprimir no leitor um projeto para a realidade sociocultural, buscando sua adesão para o desenho daquelas obras no universo ficcional infantil.

Clarice sugere que a participação do leitor, que lê para a criança, não é a de um mero leitor, mas a de alguém que participa efetivamente da história<sup>20</sup>, que dá contribuições. Configurar-se-ia um texto com a participação do leitor na produção da própria narrativa, não só no sentido mais conservador da produção de sentidos. Esta configuração destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo.

Clarice trouxe para a obra infantil perplexidade e desconfiança, os dilemas do narrador moderno, já que apresenta um narrador que abandonou quase completamente a onisciência, ou um *status quo* de poder e de saber, ponto de vista tradicional da obra infantil, ao apresentar um narrador que hesita, se deixa afetar pelo objeto narrado e suaviza a distância entre o adulto e a criança. Outros procedimentos modernos utilizados, além da participação do leitor-ouvinte<sup>21</sup>, são a fragmentação e a diluição da narrativa, o que pode gerar um efeito de suavização da ideia de saber-poder do adulto.

---

<sup>20</sup> *Geschichte* como “história”, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou relato qualquer, no sentido atribuído por Benjamin, 1987.

<sup>21</sup> “Quando eu me comunico com criança, é fácil, porque eu sou muito maternal. Quando eu me comunico com adulto, estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma, daí é difícil... O adulto é triste e solitário. A criança tem a fantasia muito solta.” Trecho de entrevista de Clarice a Júlio Lerner, TV Cultura, 01 de fevereiro de 1977.

A narradora construiu com o leitor-ouvinte um jogo de interlocução que se transformou em uma convenção de leitura ou uma cena de leitura explícita no prefácio de *O mistério do coelho*, com envolvimento e entrega do leitor-ouvinte e do narrador e mesmo a contribuição externa ao texto, com uma delicada moldura familiar, como apresenta o prefácio de *O mistério do coelho pensante*:

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

Possivelmente, este constitua um traço da obra infantil: buscar a concretização desse acordo, através de um narrador que cria um espaço de interlocução ampliado, que não estabelece limites ou barreiras para a presença do leitor *perambulando* pela narrativa e mesmo para a contribuição externa de pais, mães tios, tias e avós, que poderão, nessa cena de leitura sempre familiar e íntima, contribuir com a história, participando, conversando:

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

parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. (...) <sup>22</sup>

Essa estratégia de envolver outras participações na própria construção da narrativa procura promover certa aproximação entre *linguagem literária* e a (suposta) *linguagem da criança*, ao mesmo tempo em que também se buscam, no campo das emoções, supostos elementos do universo infantil, de sua intimidade, de seus supostos gostos, que aqueles que leem (pais, mães tios, tias e avós) podem trazer para a centro da cena; reafirmando-se, assim, marcante interlocução entre mundos infantis e o mundo do adulto. Uma das estratégias utilizadas é a de *performatizar* o tempo, como uma encenação de presente, uma performance de produção de presença, com fundamento em jogos de vozes nos textos como nessa passagem de *A mulher que matou os peixes*: “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir”.

Clarice parte de um paradigma que rege a atuação do adulto, particularmente da família, na incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança, não apenas da leitura, da possibilidade de dar voz a quem não a possui<sup>23</sup>, ainda que a possibilidade de estabelecer uma relação seja a de uma tensão entre a visão do adulto e a compreensão da criança. A literatura infantil configura-se aí como espaço de interlocução entre territórios imaginários, subjetivos; e os espaços constituídos do mundo não infantil enfatizam essa *interação* como um processo cultural.

---

<sup>22</sup> Do prefácio de *O mistério do Coelho pensante*.

<sup>23</sup> Infância (*infantia*): sem fala.

A força estética de textos que lidam com *infância* talvez resida nas inter-relações; entre *humano e inumano, por exemplo*, como o reforça a imagem do *querubim*. Parece haver uma estetização da existência de mundos infantis, num atravessamento de experiências, rasurando, às vezes ao mesmo tempo, o adulto e a *criança*, articulando-se processos de subjetivação ou ainda privilegiando-se mesmo afetos animais, uma *pethood*<sup>24</sup>.

A animografia proposta por Clarice é tão intensa que sou levada a organizar a maior parte dos capítulos desta pesquisa em torno dos nomes desses animais literários e da potência das experiências geradas a partir deles na obra infantil clariciana.

A noção de *experiência* rasurada do século XX não fortalece a noção de *experiência* como algo que o sujeito possui, que é dele ou mesmo uma dimensão (in)sondável afetiva. Infância sempre remete a uma experimentação com o corpo: sugar, rastejar, gritar, chorar, experimentação tátil, orgânica, com experiências de vulnerabilidade, do precário, numa expropriação da experiência em *devir*.

Que noções de *experiência* e imaginário interagem nas obras em análise como potências artísticas? Infância, a que "(...) encontra o seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem" (Agamben, 2005:11), é aqui tomada como condição de experiência em linguagem, errante, que pode fazer a língua gaguejar; que se ocupa da (re)invenção, da renovação da língua, fazendo-a a ser ou não ser mais, forçando a língua a não querer comunicar um sentido ou a

---

<sup>24</sup> O sufixo *-hood* da língua inglesa e a utilização desses termos em inglês me pareceram a melhor forma de não criar tanta diferenciação entre esses afetos, ao contrário, aproximá-los o quanto possível, conforme propõem os enredos das obras: "O resultado, é claro, é que ele tinha um cheiro muito forte de cachorro e eu logo sentia com o meu faro, porque gente também tem faro. Vocês têm faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa resolve e fala. Os bichos falam sem palavras."

comunicar uma profusão de outros, novos. Apela-se a uma *criança* que comparece tanto sonoramente quanto linguisticamente nas narrativas, como neste trecho de *Quase de verdade*:

“Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar.”

*Infância*<sup>25</sup> como estratégia potente, porque está no *entre*, no ensaio daquilo que pode um *fazer*, um *ser*, um *saber*; em certo estado de despossessão do corpo, de desarticulação da linguagem, descontinuidade e impermanência: da criança que destrói, rasga, produz cacos, ruínas, que violenta, que grita, que silencia, explora sonoridades, que se ocupa dos pedaços de coisas sem importância.

Assim, de que forma essa percepção inaugural do mundo, do nascimento, comparece na literatura *para crianças* de Clarice? Interessante notar que é a literatura a arte predileta de famílias e processos pedagógicos para esse processo de tentativa de apreensão das crianças, de entrada, de acesso a elas. Interessante justamente por ser a literatura “utilizada” para se apropriar disso que coloca a *linguagem* em risco. Desprovidas de fala, desprovidas de uma voz (de que fala? que voz? a humana?). Se algo como uma voz humana não existisse, em que sentido o homem poderia ainda definir o *humano* (Agamben, 2005)? O que se produz de *humano* quando não há *linguagem*? É a *linguagem* capaz de definir *humano* e *inumano*? Que *linguagem*? Existe uma voz *infantil*? De que forma *isso* pode estar na narrativa: qual é sua força

---

<sup>25</sup> “(...) para Hannah Arendt, a infância entendida como o que nasce é a salvaguarda da renovação do mundo e da descontinuidade do tempo.” (Larrosa, 2010:189).

estética e como se manifesta na literatura? Que voz infantil fala ou não fala nas obras para crianças, já que há em obras infantis decisiva radicalização do adulto e da criança? Dormitam as perguntas em suas curvas agora.

Clarice talvez não tenha tocado nem na infância nem na criança. Buscava-as de algum modo. Queria ouvir a voz da criança ainda que bem baixinho. Embora as crianças não falem nem os animais, há tão intensa energia empregada em se performatizar diálogo constante com o leitor, que essa interlocução entre narrador e leitor não parece constituir mero recurso narrativo. A fala é algo que assume papel relevante em sua escrita. O leitor construído na narrativa, interlocutor que não dialoga, a criança imaginada, talvez até mesmo a criança diante dos olhos das escritora sejam vozes que atravessam as narrativas, ainda que não estejam escritas e isso seja fundamental para seu funcionamento enquanto pacto de leitura e enquanto ficção da própria infância.

Nossas perguntas se inscrevem, por conseguinte, no lançamento de uma dupla tarefa: analisar a ideia de *infância* no contexto estético-literário delimitado dessas obras infantis<sup>26</sup> de Clarice Lispector e pensar a infância enquanto energia que pode estar além da *criança*. Como afetos, contornos, corporeidades, pulsões poderiam se articular em torno de uma *infância* para literatura? A literatura para crianças pode ouvir a criança ou ao menos permitir que seja ouvida/lida entre gritos, balbucios e lalações, sensações, gostos e cheiros? O que a literatura infantil de Clarice faz diante da infância?

Os textos de Clarice Lispector tratam da criação de estratégias de performances que desafiam um padrão bastante tradicional de passividade da *criança*. Assim, um dos gestos artísticos centrais está no

---

<sup>26</sup> A saber: O mistério do coelho pensante, A mulher que matou os peixes, A vida íntima de Laura, Quase de verdade e Como nasceram as estrelas.

ensaio de certa natureza orgânica da arte literária mais corporal, mais física, mais performática, inclusive numa nítida performance de presença, com aqueles que podem participar ativamente da construção do texto numa interlocução proposta na leitura. Em vez do exclusivo exame de um narrador, minimiza-se a importância da função autor, tornando-a algo próximo, quase doméstico e, portanto, corriqueiro; ameniza-se a competência do narrador, imprimindo ao texto decisiva vitalidade, como nesse trecho de *O mistério do coelho pensante*:

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

Clarice parece ter rasurado a posição funcional de alguns elementos comuns da narrativa, delegando não apenas diferentes funções ao leitor, inclusive, mas diferentes necessidades: “Engole-se ou não o caroço?” (Quase de verdade), “Vocês me perdoam?” (A mulher que matou os peixes). A escrita clariciana é uma escrita provocativa, que desestabiliza, visto que é gesto artístico de inesperados desdobramentos, que desafia a tradicional subordinação cultural da *criança* e sua relação com o adulto, numa relação muito mais próxima do que se produzia em LIJ; uma conversa:

“Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas.” (*O mistério do coelho pensante*)

Sua escrita ensaia essa presença da “conversa” entre adulto e criança, não importando quem lê ou quem ouve ou mesmo se está fisicamente sozinho; é possível imaginar que não está. Compreendendo-se que subjetividade é plural, “(...) e ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade inequívoca.” (GUATTARI, 1992: 11), é uma escrita cotejada de inscrições em significados culturais, que são retomadas, com certa assinatura lúdica mais em alguns livros, em outros menos. Clarice também lança mão de uma perspicaz simbiose entre o extraordinário e o ordinário, o comum com a brincadeira narrativa quase mágica, sinalizando para um alcance da experiência estética através do trabalho narrativo. Fica o convite ao investimento em narrativas que procuram aproximar escrita e vida sempre, ao menos enquanto tentativa:

“Vou logo explicando o que quer dizer “Vida íntima”. É assim vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites.”  
(A vida íntima de Laura)

A criança geralmente figura nas interlocuções com o narrador ou como alguém que pode compreender, descobrir e imaginar o que está sendo narrado. Mereceria a criança um destaque diferenciado nesses textos destinados a elas? A *Infância* que Clarice arrisca é algo que desequilibra, que põe em risco; que propõe adultos<sup>27</sup> e crianças

---

<sup>27</sup> Segundo Kohan (2004), “o devir instaura outra temporalidade, que não a da história. Por isso mesmo, o devir não é imitar, assimilar-se, fazer como um modelo, voltar-se ou tornar-se outra coisa num tempo sucessivo. Devir-criança não é tornar-se uma criança, infantilizar-se, nem sequer retroceder à própria infância cronológica. Devir é um encontro entre duas pessoas, acontecimentos, movimentos, ideias, entidades, multiplicidades, que provoca uma terceira coisa entre ambas, algo sem passado, presente ou futuro; algo sem temporalidade cronológica, mas com geografia, com intensidade e direção próprias (Deleuze; Parnet, 1988, p. 10-15). Um devir é algo “sempre contemporâneo”, criação cosmológica: um mundo que explode e a explosão de

narratárias em torno de descobertas. De fato, uma infância não surge nas narrativas através de imagens de crianças. A infância aparece na escrita de Clarice desvinculada dos personagens-criança. Existe uma voz de *infância* nos textos *para crianças* em Clarice Lispector com recursos indiciais, materializações de *infância* são viáveis, mas não se flagram infâncias em acordo com o ideal que se projeta via devir. Parece haver essa necessidade de a criança falar<sup>28</sup>, de se ouvir sua voz, ainda que baixinho: “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. (...) Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir.” (A mulher que matou os peixes)

Como devir criança em seus textos infantis? Uma das possibilidades de Clarice para escrever infância é essa elaboração de um jogo entre presença e ausência. Já que a fala infantil é impossível, a narradora adulta e seus interlocutores, crianças que gostam de coelho, por exemplo, estabelecem uma relação de negociação: se essa voz articulada não existe nas narrativas de Clarice ou ainda, se é infinita, nunca será superada e não precisa estar ali grafada em signos. A narradora, por sua vez, não cansa de buscar ouvir essa voz, saber o que

---

mundo. O devir-criança é o encontro entre um adulto e uma criança - o artigo indefinido não marca ausência de determinação, mas a singularidade de um encontro não particular nem universal - como expressão minoritária do ser humano, paralela a outros devires (devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível, Deleuze; Guattari, 1997a, p. 11 ss.) e em oposição ao modelo e à forma Homem dominante. O devir-criança é uma forma de encontro que marca uma linha de fuga a transitar, aberta, intensa. Afirma Deleuze que as crianças obtêm suas forças do devir molecular que fazem passar entre as idades (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 70) e que saber envelhecer não é manter-se jovem, mas extrair os fluxos que constituem a juventude de cada idade (*ibid.*). Devir-criança é, assim, uma força que extrai, da idade que se tem, do corpo que se é, os fluxos e as partículas que dão lugar a uma "involução criadora", a "núpcias antinatureza", a uma força que não se espera, que irrompe, sem ser convidada ou antecipada." Seriam esses movimentos possíveis nas narrativas em análise, a partir dos encontros que busca promover?

<sup>28</sup> Por isso, um adulto não pode aprender a falar; foram crianças e não adultos os que acessaram pela primeira vez a linguagem e, apesar dos quarenta milênios da espécie homo sapiens, a mais humana de suas características, precisamente - a aprendizagem da linguagem - permaneceu tenazmente ligada a uma condição infantil e a uma exterioridade: quem acredita num destino específico não pode verdadeiramente falar. (Agamben, *Infância e história*, 2001: 79-80.)

tem a dizer, implorar por perdão ou saber de seu nome. Como não ouvimos sua voz, nessa impossibilidade nas narrativas de Clarice, surge essa presença-ausência marcada em todos os livros, constituindo assim figurações da criança em certas narrativas em outras não; além disso há contradições, contrassensos, a narradora oscila, se dirige a crianças e chega mesmo a se dirigir a uma criança específica, como em diferentes trechos de *O mistério do coelho pensante*: “Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho.”; “Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades.”; “Ninguém nunca imaginou(...)”.

A escrita para crianças em Clarice adquire contornos orgânicos, problematiza a linguagem usual com crianças e as imagens de que se pode lançar mão na criação literária. Uma escrita que vai se arriscando nos processos da própria escrita, na experiência, numa espécie de estar ali na narrativa, porque trata de experiências que dialogam com certa universalidade, ainda que em diálogo ou em conflito com certas visões de infância e de criança.

Não parece ser possível tratar de um projeto estético de literatura infanto-juvenil em Clarice. A infância que comparece em sua obra recorre a formulações acerca de experiências de infâncias e sua convocação aponta para um repertório de gestos, sons, passagens, personagens, lugares, sabores, e possibilidades de *linguagem*, com modos que podem comparecer nos textos *para crianças ou não*. O que fazem essas ficções?

“Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir:

– Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho- vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: *pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim*. Esse é um pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes

quando ouvir o passarinho.  
E a história?”

Escrever para crianças não escapa à criação de uma ficção da própria escrita, de uma espécie de tradução poética, de um através das crianças com quem os textos conversam. Não há reconstituição de uma mensagem referencial, mas sua tradução poética, comprometendo a ideia corrente de tradução como mensagem transmitida, já que a narrativa pode ser mais uma conversa<sup>29</sup>. Se Clarice escreve impressões<sup>30</sup>, como isso se estabelece nesses livros? Ela escreve nesse espaço entre os personagens e a própria narração. Ocorre que escrever *entre* é criar, ampliar espaços, criar de algum modo, uma ficção da própria escrita. Assim, parece que ela procura lidar com as possibilidades do que está fora, dentro e entre as narrativas que propõe.

Em suas narrativas infantis, Clarice propõe exercícios de ficcionalizar o mundo: transformado em papel, tinta, palavras, imagem. Nesses movimentos, surge nesta pesquisa a investigação de uma escrita que devém escrita, história de uma transformação da narradora que quer se transformar na própria escrita, mas, no fim, restam variadas possibilidades de escrita: adiando ou deixando em suspenso a narratividade, restaria escrita? Retirado o enredo, resta a conversa? O som da voz da narradora-adulta?

Nesses exercícios, experiência e linguagem na literatura infanto-juvenil vão caminhar para ficções de escrita e de infância no *corpus* em

---

<sup>29</sup> Introdução de *O mistério do coelho pensante*. Clarice Lispector, 1967.

<sup>30</sup> Conforme a própria escritora conta, justificando porque suas histórias, quando era jovem, não eram publicadas, colocando que não narrava histórias de “era uma vez”, mais tradicionais; escrevia impressões.

análise<sup>31</sup>. Traduz-se o próprio signo, sua materialidade (propriedades sonoras, sua imagética, tudo o que forma a iconicidade do signo estético). Em *O mistério do coelho pensante*, por exemplo, a narradora afirma de modo recorrente: “O que posso lhe garantir é que não estou mentindo: Joãozinho fugia mesmo.” e “Mas acontece que esta história é uma história real.”<sup>32</sup> A presença dessa narradora é ao mesmo tempo lúdica e impositiva. É uma narradora que busca credibilidade mais em certas narrativas como em *A mulher que matou os peixes* que em outras como em *A vida íntima de Laura*. A literatura moderna inaugura o narrador não confiável que, através de expedientes vários, incita os leitores a desconfiar do que se conta. Ela chega a afirmar que quer um “mínimo de truques” na escrita. E isso já não configuraria um “truque”<sup>33</sup>?

Seus trabalhos criam uma ficção de infância: uma fabulação engenhosa do caráter infantil como tentativas de *materializar*, nem sempre em forma de criança (muitas vezes em formas animais), todavia geralmente em torno de seu mundo, numa *diegese*<sup>34</sup> porosa, capaz de se deixar permear pelo entorno, e estabelecer imagens que não

---

<sup>31</sup> cf. também *Songs of experience*, de Martin Jay. Berkley: University of California Press, 2005, *Poetry as experience*, de Philippe Lacoue-Labarthe. Stanford: Stanford University Press, 1986 e *Art as experience*, de John Dewey

<sup>32</sup> Quase de verdade. Clarice Lispector. (1978)

<sup>33</sup> Escreve Clarice<sup>33</sup>, a fim de reforçar seus procedimentos estético-literários: “Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não é um romance. (...) O que é ficção? É, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance - sem nenhuma irritação, *je m'en fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com um mínimo de truques.”

<sup>34</sup> Os escritos de Clarice Lispector para crianças parecem circular entre *homodiegese* (*personagem secundária na história que narra*), *autodiegese* (*personagem principal na história que narra*) e *heterodiegese* (*que não é personagem na história que narra*), não exercendo, portanto, o narrador seu papel narrativo nunca de forma tão fixa, mas de modo oscilatório.

correspondem necessariamente ao objeto narrado, mas às imagens que se produzem a partir dele.

Um recurso de que se vale a escritora em dois<sup>35</sup> de seus livros infantis é o de citar outras obras escritas por ela, reforçando algo a que pretendemos chamar *autobiofiguração*<sup>36</sup>, porque remete à vida do autor, através do narrador, como parte do jogo ficcional, não como convergência para uma autobiografia. A inclusão do nome da escritora nos textos para crianças produz o efeito de borrar tanto a noção de realidade quanto a de ficção, porque acaba por não validar nem uma nem outra. Suas histórias são sobre o que está *entre*. Esse procedimento, de certa forma, acentua as qualidades estético-expressivas da criação literária: essa evocação de realidade, através desses efeitos de realidade como a citação do nome da escritora, de seu filho e o assunto de outro livro<sup>37</sup> seu para crianças, transgride limites tradicionais, escreve um texto impossível, para uma criança impossível<sup>38</sup>. Segundo Foucault, "o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível". (FOUCAULT, 2001:225). A narradora, portanto, rasura as fronteiras da ficcionalidade e da memória, jogando entre ficcionalidade e factualidade.

---

<sup>35</sup> Em *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*.

<sup>36</sup> *Autobiofiguração* é termo proposto por mim, na tentativa de compreender um recurso ficcional, que ocorre nos textos em análise. Lanço mão desse termo sempre que a escritora utiliza fatos da vida pessoal, comprovadamente biográficos, para integrarem livremente a construção ficcional, a partir da figuração que a narradora elabora para si. Ao longo desta pesquisa, lanço mão de dois outros termos, na tentativa de investigar os processos elaborados nessas ficções: *(auto)antropotransfiguração* e *(auto)zootransfiguração*, serão abordados ao longo dos demais capítulos.

<sup>37</sup> *O mistério do coelho pensante*. Clarice Lispector (1967).

<sup>38</sup> FOUCAULT, Michel. "Por trás da fábula". In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. RJ: Forense Universitária, 2001, página 225.

Esse procedimento da autobiofiguração, aliado ao procedimento de se dirigir insistentemente ao leitor-ouvinte, também pode tratar da tentativa de uma presença e de uma experiência impossíveis à representação<sup>39</sup>.

Existem perguntas, tentativas, possibilidades: quem são seus heróis? Um herói é algo - pessoas, animais<sup>40</sup> ou coisas - a que atribuímos qualidades extraordinárias, do qual eliminamos os defeitos ou qualidades mais simples e geralmente estão relacionadas a faculdades como inteligência e força física. O herói é constantemente submetido a duras provas ou desafios. Os heróis são seres que, ao longo do tempo, podem ser incorporados psicologicamente, cultural e socialmente. Entretanto, um herói pode falhar, mas ainda assim, seu erro parece quase sempre ser sublimado com a morte. Vamos investigar nas narrativas infantis de Clarice se há heróis, como se definem, aonde podem nos levar: à sabedoria, à travessia de um Ulisses ou ao ordinário da sobrevivência sob o fardo do ovo de uma Laura. Em que termos seriam heróis? Interessante notar que alguns personagens animais (infantis?) de Clarice circulam em seus textos para adultos, mas não são narradas as mesmas histórias, escrevem-se outras histórias, embora em algumas para adultos eles também sejam heróis.

Há ainda outra questão que se insinua a essa pulsão infantil: quem é essa narradora adulta? Como é sua relação com o infantil? Ela configuraria uma oposição? O que ela propõe nas narrativas? A criança não fala, mas ela nunca fala pela criança, não emula falas artificiais. Simplesmente não há fala infantil. Há nos livros a marca dessa falta e,

---

<sup>39</sup> Como assinala Jean Luc Nancy: *Presence does not come without erasing the presence that representation would like to designate*. Jean Luc Nancy. *The birth to presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993 (p. 3-4)

<sup>40</sup> Sobre questões animais foram pesquisadas obras diversas, mas cumpre destacar:

assim, esse silêncio poderia falar mais do que o oposto seria capaz de fazer?

Muito do que cria em suas narrativas, suas brincadeiras com as palavras, seus experimentos, suas idas e vindas, pausas, digressões nos enredos, o não compromisso exclusivo em narrar, em não ser linear, mantém fluxos em movimento, atravessando ela mesma, a escritora, por questões de infância. Isso reforça modos próprios de infância onde há mais risco, mais espaço para o aberto, como ela tenta em certos trechos de suas obras. Em seus trabalhos para crianças, oscila entre abordar a criança sociológica, a da família, suas questões tangenciais e a infância indefinida. Em passagens poéticas como "o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós", "Outra coisa que o nariz dele descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu." (O mistério do coelho pensante), há uma tentativa de farejar infância.

É difícil se aproximar, se deslocar por experiências de infância, até mesmo se aproximar de uma criança que está ali bem diante de si: "Desconfio que você", "Você talvez esteja decepcionado..." , "Você talvez esperasse (...)", "Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?" (O mistério do coelho pensante). Assim, é possível afirmar que essas narrativas de Clarice se inscrevem em perguntas, incertezas e tentativas, muito mais que afirmações sobre infância ou mesmo sobre criança. Clarice sugere certa investigação do universo infantil e seu potencial criativo, eu potencial de vida.

Clarice aposta em uma poética infantil que pode emergir do animal, da árvore, do ovo, o que transformaria o próprio modo de fazer a narrativa num devir-criança. Há figurações da narrativa, da criança, do adulto e da própria ficção: em seus textos, nas imagens que evoca, com

uma narradora adulta que move rapidamente o nariz para saber como o coelho pensa, por exemplo, ou a imagem de uma figueira que não dá figos e que sente inveja dos ovos das galinhas, provoca leituras dirigidas à figuração da infância. Quem é essa narradora que escreve, que é mãe, mas quer ser coelho e ama a intimidade de galinhas? Quem é essa narradora culpada pela morte dos peixes? Há uma figuração também em outra via: a da criança que “conversaria” com essa narradora adulta e também perguntaria: quem é você? o que é você?

Em entrevista a O Pasquim, em junho de 1974, ao tratar de seu primeiro encontro com as letras, Clarice não fala de alfabetização ou de escola. Seu primeiro contato com as letras se deu através da literatura: “Antes dos sete anos eu fabulava.” Tomando-se *fabular* aqui por ficção, o encontro com ficção se dá antes da língua escrita, antes da leitura, antes das letras. Só depois aprendeu a ler.

Ziraldo — Você teria aprendido a ler tão cedo por uma necessidade de escrever essas histórias?

**CLARICE — Quando eu comecei a ler, eu lia muito livro de histórias. Eu pensava que livro era uma coisa que nasce. Eu não sabia que era coisa que se escrevia. Quando eu soube que livro tinha autor, eu disse: “Também quero ser autor”. Mandava contos pruma página infantil de um jornal de Recife. Nunca foram publicados. E eu sei por que. As outras histórias publicadas contavam fatos. Eu contava impressões.**

Ziraldo — Você só descobriu isso mais tarde, né?

**CLARICE — Percebi na época. Com 9 anos escrevi uma peça de teatro, uma história de amor. (sorri). Eu escondia atrás de uma estante. Não sei como, mas os três atos da peça cabiam em duas folhas de papel.**

Ziraldo — Você tem algum original dessas coisas antigas com você?

**CLARICE — Não.**

Sérgio — Você perdeu ou destruiu?

**CLARICE — Perdi, não sei o que foi feito deles.**

Figura 2 – Trecho de Entrevista de Clarice Lispector ao Pasquim, junho de 1974. (AP)

Ziraldó — Posso te perguntar qual foi o teu primeiro contato com as letras?

**CLÁRICE — Antes dos sete anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história, e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava, e quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: “Não estavam bem mortos”. E continuava. Com sete anos eu aprendi a ler.**

Figura 3 – Outro trecho da mesma entrevista ao Pasquim, junho de 1974. (AP)

Em outras entrevistas, abordadas em outros capítulos, Clarice retoma, de modo variável, essa percepção de um nascimento da literatura para ela, dessa coisa que se escreve, que não nasce, é escrita. Interessante esse relato da descoberta de que um livro tem autor, tem alguém que escreve. Esse motivo é recorrente em seus livros infantis e marcante em *Quase de verdade*. Além disso, destaca a dificuldade de suas primeiras publicações, já que destoavam de um modelo narrativo: “As outras histórias publicadas contavam fatos. Eu contava impressões.”

As f(r)icções de infância escritas por Clarice perturbam as fronteiras narrativas (“E a história?”), não só pelo flerte constante e insinuado com o real, mas por não abrir mão da ficção, deixando o leitor-ouvinte desafiado a *concretizar* a criação literária ou não. Ela escreve nesse *entre*, espaços que procura criar, para não se fixar nunca nem em um ou outro, narrativas de sensações e acontecimentos: um de seus maiores truques de mágica, talvez.

Este é um capítulo com migalhas de pão no bolso: da *paideia* às poéticas de infância na arte, sob os diversos matizes propostos por Clarice, sigamos suas migalhas.

## Parte I

Investigam-se, prioritariamente, nesta parte, O mistério do coelho pensante e A mulher que matou os peixes, porque são obras que apresentam afinidades marcantes, com destaque acentuado para o agudo tom feminino, mas principalmente para o maternal, quando dois meninos, dois filhos da narradora – Paulo e Pedro, irrompem e falam – única passagem em todas as obras infantis de Clarice Lispector em que isso ocorre. Há concentração espacial no ambiente doméstico, familiar e nos traços da narradora mãe-adulta-mulher.

Clarice mantinha um caderno onde anotava diálogos com seus filhos pequenos e mesmo frases soltas, muito interessantes, com a visão dos meninos sobre as coisas. Neste caderno, “Conversas com P.”<sup>41</sup>, havia trechos escritos tanto em inglês quanto em português. Clarice colocava a máquina de escrever sobre o colo e se mantinha nesse lugar: mãe e escritora, o que demonstra que muito do que produzia nascia ali no ambiente doméstico, no colo de uma mulher e de uma mãe. A própria imagem de que sua escrita surgia em seu colo é muito sugestiva.

---

<sup>41</sup> O caderno “Conversas com P.” está publicado em “Outros escritos”, das páginas 75 até 87 e é uma leitura deliciosa dos flagrantes do cotidiano da mãe a selecionar trechos da vida que surpreendem. As crianças surpreendem pelo seu despojamento, pelo seu olhar potencialmente fresco diante da linguagem e das coisas do mundo. “A interseção entre mãe e escritora se faria sentir em sua produção ficcional e, deste modo, é interessante observar que as transcrições feitas por Clarice em Conversas com P., em nada diferem de pequenos diálogos com seus filhos, que aparecem publicados em Para não esquecer, e em crônicas escritas para sua coluna no Jornal do Brasil, e que posteriormente fariam parte de A descoberta do mundo.” (Outros escritos, p.72)

### 3 Joãozinho

Em 1967, a pedido da José Álvaro Editor, Clarice Lispector publica *O mistério do coelho pensante*. O livro tinha sido escrito em inglês em Washington, a pedido do filho mais velho da escritora, Paulo Gurgel Valente<sup>42</sup>. Diante do pedido de um livro para crianças, Clarice traduz o que originalmente havia “produzido” em inglês e publica o texto no Brasil.



Figura 4 – Capa da 1ª edição de *O mistério do coelho pensante* (1967). (AP)

O título parece remeter aos títulos de Agatha Christie tão admirados por Clarice<sup>44</sup>, nos quais predominam a ordem do mistério,

<sup>42</sup> Recentemente, Paulo Gurgel Valente, em entrevista a Eucanaã Ferraz, no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, por ocasião da comemoração do aniversário da escritora, em 10 de dezembro, comentou sobre o fato dessa obra ter surgido de um pedido íntimo e de ser, portanto, uma obra que se construiu para “uso doméstico”.

<sup>43</sup> Imagem tipo reprodução da capa da 1ª edição de *O mistério do coelho pensante* (1967). Acervo pessoal da pesquisadora.

<sup>44</sup> Clarice faz menção aos títulos de Agatha Christie em carta à irmã Elisa.

aquilo que se dá como oculto, inexplicável. O título dialoga com os textos literários que enfatizam o poder da imaginação, através de uma entrega ao desconhecido. Além disso, como aparece nas primeiras edições da obra, essa constituiria uma história policial para crianças, em que estas seriam convocadas a investigar o mistério envolvido nas fugas do coelho Joãozinho.

Acostumada a ler e a admirar Monteiro Lobato em suas produções para crianças, considerava-o, no início dos anos 1940, único. Recuperando entrevista de Clarice, ainda estudante de Direito, na Universidade do Brasil, publicada na Revista Diretrizes<sup>45</sup>, possivelmente a primeira em que aborda a questão da literatura infantil, antes mesmo de estar projetada no cenário literário brasileiro e mais de vinte anos antes de produzir uma obra infantil, ela afirma:

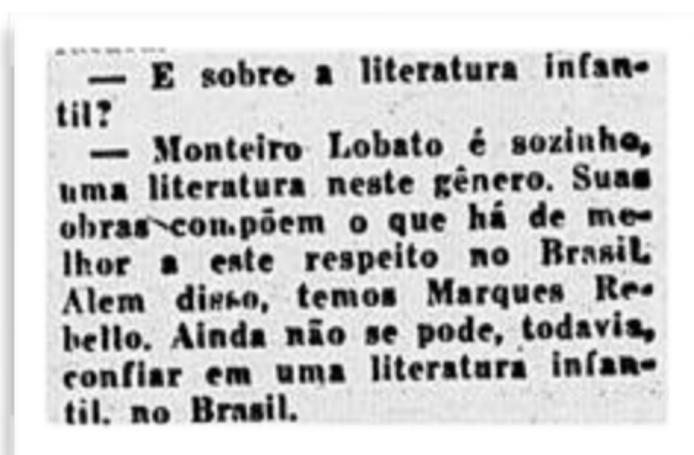


Figura 5 – Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941, p. 20. (FBN)

Destaquei apenas o início da entrevista, enfatizando-se a pergunta sobre literatura infantil, entretanto, para que se possa perceber um contexto, destaco também um trecho que prossegue rico e interessante acerca da literatura no Brasil nesse momento.

<sup>45</sup> Revista Diretrizes. 31/10/1941. Página 20.

(<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&PagFis=3167>)

**NA FACULDADE DE DIREITO**  
 Subimos ao primeiro pavimento do edifício da rua Moncorvo Filho. Descemos novamente e vemos chegar uma jovem a quem abordamos.

Chama-se **Clarice Lispector** e tem traços da raça eslava.

É 3ª anista, e acede prontamente em responder às perguntas do reporter.

— Leio de preferência livros, diz Clarice. Quanto à literatura nacional, em minha opinião, temos ótimos escritores, capazes de rivalizar com qualquer outro de qualquer literatura. Sobre a moderna literatura nacional, conheço alguma coisa; mais talvez do que a antiga.

— Pode destacar algum vulto?

— Vários, como Graciliano Ramos, que me parece o maior Raul de Queiroz, Frederico Schmidt, etc.

— Na literatura moderna nacional, existe algum escritor, que em sua opinião possa se nivelar a Machado de Assis, ou Euclides da Cunha?

— Não se pode tomar para comparação um Machado de Assis, tão pessoal na sua obra. Mas em intensidade literária, dentro de seu próprio gênero, há escritores atuais, que podem até superá-lo. Aliás, em minha opinião, seria mesmo mais fácil superá-lo do

Figura 6 – Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941, p. 20. (FBN)

Considero este um importante dado não somente por sua natureza biográfica, mas também por destacar o que a historiografia literária já consagrara. O primeiro escritor brasileiro que se preocupou em escrever, de uma maneira atraente para o público infantil, foi Monteiro Lobato, com sua primeira publicação na década de 20. Entre 1920 e 1945, desenvolve-se produção literária para crianças, aumentando o número de

obras, o volume das edições e o interesse das editoras pelo mercado de livros infantis. Na década de 20, entretanto, destacam-se quase que somente as criativas produções de Monteiro Lobato, que dominou o gosto infantil pela literatura durante mais de 20 anos. No período que vai de 1945 até a metade da década de 60, o modelo de Monteiro Lobato é exaustivamente repetido e as obras desse período, de modo geral, incorporaram os procedimentos da indústria de massa, incrementado a partir da década de 50. As obras eram prioritariamente voltadas para funções pedagógicas. Nas décadas de 1970 e 1980<sup>46</sup>, inicia-se o chamado *boom* da literatura infantil brasileira<sup>47</sup>, graças ao fortalecimento do setor editorial, à ampliação do público escolar e, portanto, consumidor, pelo apoio governamental em programas de incentivo à leitura e pela diversificação de temáticas e dos procedimentos.

Clarice trouxe uma força nova para a ficção brasileira, trouxe ruptura para o romance brasileiro já com seu livro de estreia: “Perto do coração selvagem” e uma de minhas hipóteses é a de que também trouxe ruptura para a literatura infanto-juvenil brasileira, observação que só pode ser feita, ao analisarmos o que ocorre nesse campo justamente a partir dos anos 70 e 80. É a partir desse período que se pode afirmar que o acento predominantemente pedagógico vai perdendo força e vai assumindo relevo uma literatura para a criança, com elementos literários na ficção, na poesia e no drama que antes, no Brasil, predominavam no que se escrevia para adultos. A partir dessas décadas é possível afirmar

---

<sup>46</sup> Lajolo, Marisa & Zilberman, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias*. São Paulo: Ática, 1985. Fernandes, Célia Regina Delácio. *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação* [livro eletrônico] / Célia Regina Delácio Fernandes. – Londrina : Eduel, 2013. Disponível em : <http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>.

<sup>47</sup> Do boom da literatura infantil brasileira, é possível destacar: que entre os anos 1970 e 1980 surgia um modo diferenciado de escrever livros para crianças. Nesse período, surgiram publicações de escritores como Ana Maria Machado, Fanny Abramovich, Lygia Bojunga, Joel Rufino dos Santos, Marina Colasanti, Sylvia Orthof, Ricardo Azevedo, Ruth Rocha, Tatiana Belinky entre outros. Na poesia, destacavam-se: José Paulo Pais, Roseana Murray e Elias José.

que *literatura infantil* passa a designar algo mais multifacetado em termos de qualidade estético-literária.

A Clarice da entrevista de 1941 olhava com desconfiança a designação *literatura infantil* no Brasil. O hiato entre a produção de Lobato e o que começa a surgir no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 foi de alguma forma suavizado com a publicação de obras infantis como as de Clarice, ainda que esta constitua uma produção esparsa e em menor volume na constelação da escritora.

Seu *mistério de coelho* nasce do pedido de uma criança e vem a público graças ao pedido de um editor, que encontrava nesse tipo de publicação uma necessidade do mercado editorial naquele momento. Clarice não pretendia entrar no universo da literatura infanto-juvenil. Ao menos, não tinha entrado até 1967 e, em entrevistas posteriores, comentando sobre essa obra primeira obra infantil, afirma: “Era tão pouca literatura pra mim”<sup>48</sup>.

Clarice tinha escrito seu *mistério*, 10 anos antes de sua publicação, quando morava em Washington, acompanhando o marido diplomata, a pedido de Paulo, que lhe exige uma história para criança. Não é incomum na literatura infanto-juvenil que um escritor produza para um leitor específico. Lewis Carroll, por exemplo, produziu duas de suas obras mais consagradas para as meninas Alice, Edite e Lorina, da família Liddell.

Quando recebeu o pedido de um livro de literatura infanto-juvenil da editora José Álvaro, Clarice não escreveu uma nova história, decidiu *traduzir-se* e publicar a história que teria sido escrita apenas para uso doméstico.

---

<sup>48</sup> Em entrevista a Lerner, em 1977, para a TV Cultura.

O que consta em seu arquivo na Casa de Rui Barbosa, quando se busca "The mystery of the thinking rabbit" é o texto datilografado "The mystery of the thinking rabbit (a detective story for children) By Clarice Lispector. Translated by Suzanne Jill Levine<sup>49</sup>."

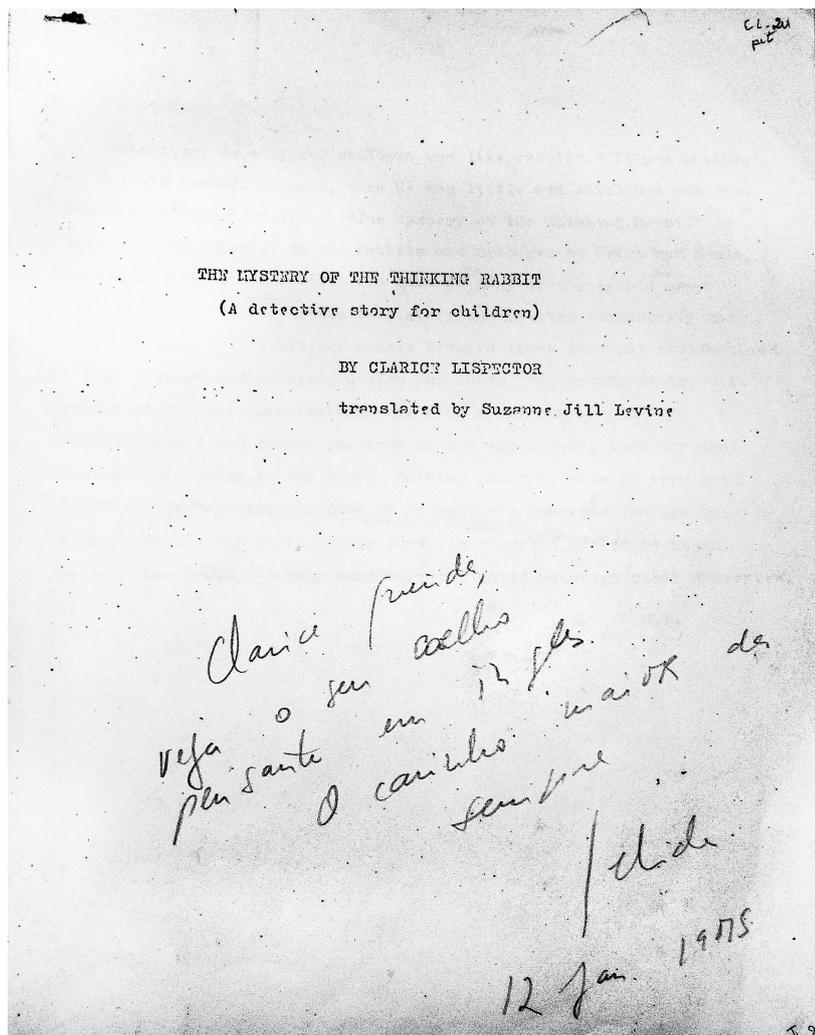


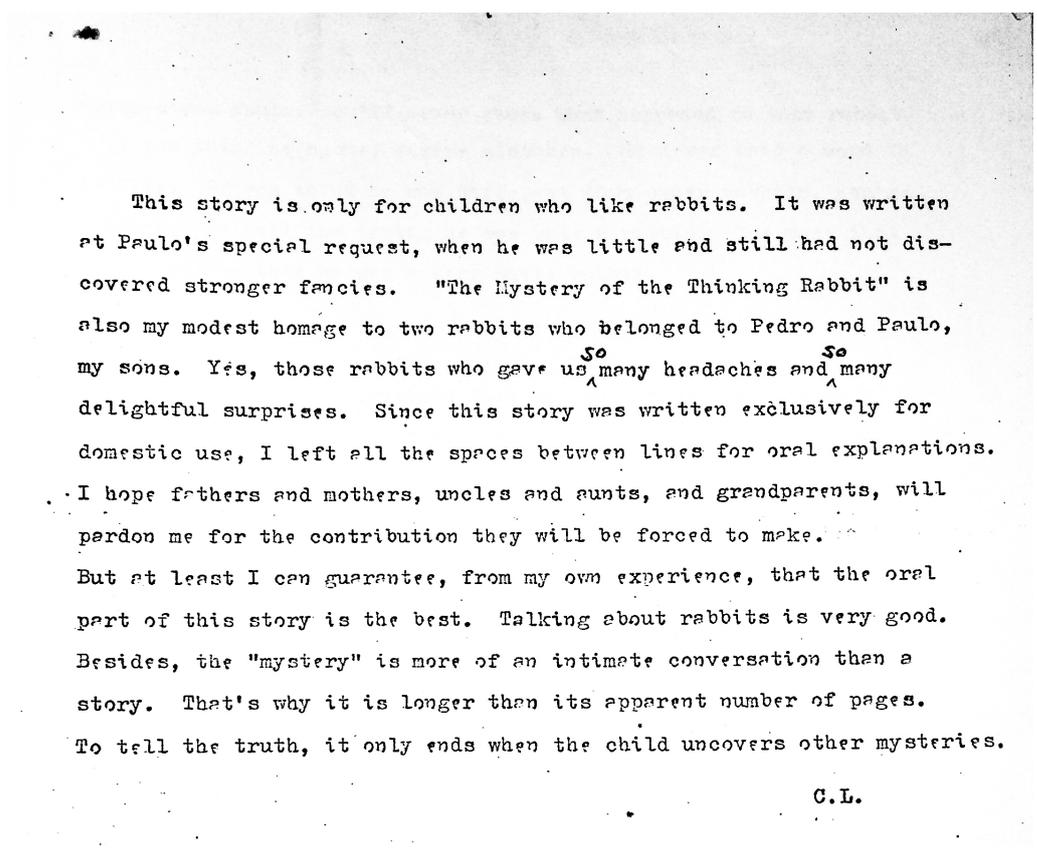
Figura 7 – Reprodução da capa de "The mystery of the thinking rabbit" (1975) constante do acervo Clarice Lispector<sup>50</sup> (FCRB)

<sup>49</sup> Ao buscar Suzane Jill Levine, encontramos referência em seu site: um tradutor líder da literatura latino-americana, e professor da Universidade da Califórnia em Santa Barbara, onde dirige um programa de doutoramento em Estudos da Tradução. Seus trabalhos acadêmicos e críticos incluem sua premiada biografia literária Manuel Puig e da Mulher Aranha ( FSG & Faber & Faber , 2000) e seu livro inovador sobre a poética da tradução "The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction" (1991).

Fonte: [http://www.complit.ucsb.edu/projects/translationstudies/Jills\\_Site/Welcome.html](http://www.complit.ucsb.edu/projects/translationstudies/Jills_Site/Welcome.html)

<sup>50</sup> No Arquivo Clarice Lispector da Casa de Rui Barbosa, esse material consta como produção intelectual de Suzanne Jill Levine, pelo trabalho de tradução.

O texto se apresenta datilografado com algumas correções feitas à mão. Embora eu não seja tradutora de formação, é possível destacar que a publicação em português bem pouco difere dessa versão que se encontra no arquivo da escritora. Seja porque Levine fizesse uma revisão, seja porque tivesse reescrito para Clarice em inglês, a partir de sua escrita em inglês, fato é que se pode contar com essa versão em inglês que quase nenhuma diferença apresenta em relação ao que foi publicado em português. Reproduzo a seguir alguns trechos dessa produção de Levine, que, segundo bilhete escrito na capa do volume de 7 páginas, data de 1975:



This story is only for children who like rabbits. It was written at Paulo's special request, when he was little and still had not discovered stronger fancies. "The Mystery of the Thinking Rabbit" is also my modest homage to two rabbits who belonged to Pedro and Paulo, my sons. Yes, those rabbits who gave us <sup>So</sup> many headaches and <sup>So</sup> many delightful surprises. Since this story was written exclusively for domestic use, I left all the spaces between lines for oral explanations. I hope fathers and mothers, uncles and aunts, and grandparents, will pardon me for the contribution they will be forced to make. But at least I can guarantee, from my own experience, that the oral part of this story is the best. Talking about rabbits is very good. Besides, the "mystery" is more of an intimate conversation than a story. That's why it is longer than its apparent number of pages. To tell the truth, it only ends when the child uncovers other mysteries.

C.L.

Figura 8 – Reprodução trecho de "The mystery of the thinking rabbit" (1975) constante do acervo Clarice Lispector. Imagem recortada do formato original. (FCRB)

O mistério do Coelho pensante surge, portanto, contado e escrito em inglês, é traduzido<sup>51</sup> e ganha espaço na literatura brasileira e desde aquele período até hoje mantém, em suas reedições, o contorno mais misterioso das palavras em torno das cenouras e das fugas.

Tão acostumada a traduzir<sup>52</sup> textos de diferentes escritores, ocupação em que atuou profissionalmente por anos, vivia no trânsito de línguas, mas era a língua portuguesa que escolheria:

“O que eu recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida.”

Quanto à linguagem, ela afirmaria: “É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição.”<sup>53</sup>

Traduzir-se? Como falar exatamente de tradução quando se vive em trânsito de línguas? Em casa, nunca ouviu uma língua somente: ídiche, russo, hebraico na escola judaica, quando morava em Recife, crescendo na língua portuguesa. Ainda como esposa de diplomata viria a aprender outras línguas como o italiano. Falava, lia e escrevia também

<sup>51</sup> O texto original em inglês de Clarice Lispector não foi encontrado em pesquisa arquivística.

<sup>52</sup> Sobre a relação entre Clarice e tradução, pesquisei os seguintes trabalhos: a tese “A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infanto-juvenil do gênero aventura”, de Marcílio Garcia de Queiroga. UFSC (2014); NOLASCO, Edgar César (2010). Políticas da crítica biográfica. In: Cadernos de Estudos Culturais: crítica biográfica. v.2 n 4. Campo Grande – MS, UFMS, pp. 35-50. \_\_\_\_\_. Clarice Lispector Tradutora (2007). In: Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Literatura e Presença: Clarice Lispector. Editora Universidade de Brasília/ n° 24 / ano 16, pp. 263-272. MOSER, Benjamin (2009). Clarice: uma biografia. São Paulo, Cosac Naify. e GOTLIB, Nádia B. (1995). Clarice: uma vida que se conta. São Paulo, Ática. Articulando o que propõe Benjamin em: BENJAMIN, Walter (2008). A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português. Belo Horizonte, Fale/UFMG.

<sup>53</sup> LISPECTOR, Clarice. “Literatura de vanguarda no Brasil.” In: Movimientos literarios de vanguardia.

inglês e francês. Na certeza de que viver entre línguas produz algo, não somente do ponto de vista neurolinguístico ou cultural, mas produz algo, de subjetivo, afetivo e estético; não importando línguas presas mas as línguas soltas<sup>54</sup> por aí, línguas que nem precisariam pertencer a um espaço, línguas que transitam, nela que também transitava. Línguas não pertencem a nenhum lugar *a priori*, pertencem aos falantes. Clarice escolheu pertencer à língua portuguesa e ao Brasil como sempre afirmava<sup>55</sup>. Ela queria pertencer a essa língua e a esse lugar. Traduziu muitos livros como uma atividade que, por vezes, compartilhava com outras pessoas, embora seu nome predominasse na publicação. Clarice traduziu<sup>56</sup> desde a juventude. Esse ofício lhe acompanharia por muitos anos e colaboraria de modo significativo em sua vida financeira.

---

<sup>54</sup> Na biografia de Clarice, menciona-se por vezes a questão de fala da escritora com os erros principalmente. Em alusão ao fato, uns mencionam sua origem eslava, outros um problema de língua presa, que acompanhou durante algum tempo em um fonoaudiólogo amigo.

<sup>55</sup> Clarice solicitou cidadania brasileira a Getúlio Vargas e sempre afirmou-se brasileira. Afirmava que escolhera esse país e que a ele pertenceria, trazendo-lhe muito orgulho um dia.

<sup>56</sup> Clarice traduziu: ABRAHAMS, Jean-Jaques. O homem do gravador [L'homme au magnétophone]. Rio de Janeiro: Imago, 1978; ARSAN, Emmanuelle. A hipótese de Eros. Rio de Janeiro: Artenova, 1975; \_\_\_\_\_. Novelas da Erosfera [Nouvelles de l'Érosphère]. Rio de Janeiro: Artenova, 1975; BARJAVEL, René. A fome do tigre [La faim du tigre]. Rio de Janeiro: Artenova, 1973; BARR, George. Epitáfio para um Inimigo [Epitath for an Enemy]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader's Digest], s.d. BERGERON, Dr. G. e Th. Ensinando o amor às crianças [Dire l'amour aux enfants]. Rio de Janeiro: Artenova, 1976; BERNARD, Raymond. Fragmentos da sabedoria rosacruz. (2. ed.) [Fragments desagesse rosicrucienne]. Rio de Janeiro: Renes, 1974; BORGES, Jorge Luis. "História dos dois que sonharam". Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 dez. 1969, p.2. Reproduzido em: Schwartz, Jorge (org.). Borges no Brasil. São Paulo, Ed. da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 313 – 315.; CHRISTIE, Agatha. Cai o pano: O último caso de Hercule Poirot [Curtain]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. ; \_\_\_\_\_. Três ratinhos cegos. [Por Clarice Lispector]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader's Digest], 1967. p. 216-277. [Three Blind Mice, condensado de Three Blind Mice and Other Stories, 1948].; CHAGALL, Bella. Luzes acesas [Lumières allumées]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.; \_\_\_\_\_. Primeiro Encontro. [First Encounter]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.; CRAVEN, Margaret. Ouvi a coruja chamar o meu nome. [I Heard the Owl Call my Name]. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.; CRENSHAW, Mary Ann. A receita natural para ser super bonita [The natural way to super beauty]. Rio de Janeiro: Artenova, 1975; FARRÈRE, Claude. O Missionário. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. In: Revista Vamos Ler! n. 64, p. 32-33; FARRIS, John. A fúria [The fury]. Rio de Janeiro, Círculo do Livro, 1976.; FIELDING, Henry. Tom Jones [The history of Tom Jones, a Foundling]. São Paulo, Abril Cultural, 1973; HELLMAN, Lillian. Os corruptos. [The Little Foxes]. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d. [Por Clarice Lispector e Tati Moraes].; HERBERT, Jean. A yoga do amor: o cântico de Krishna [Le yoga de l'amour]. Rio de Janeiro, Artenova, 1975. KASANTIZAKS, Nikos. Testamento para El

A entrada de Clarice na literatura infanto-juvenil não foi tímida ou despercebida.

## ***Campanha da Criança escolhe Clarice Lispector e Teatro Tablado como Melhores de 67***

A Campanha Nacional da Criança divulgou ontem a lista dos Melhores da Criança em 1967, que inclui a escritora Clarice Lispector, o Teatro Tablado, o programa de TV *Unidunitê* e o ator Luis Fernando Ianeli. Eles receberão o Troféu Criança, na sede do CEAT (Centro de Estudos e Atividades da Campanha), em data a ser fixada.

O concurso Melhores da Criança, realizado agora pela segunda vez, tem como finalidade estimular uma melhoria em todos os setores de atividades artísticas dirigidas ao público infanto-juvenil, segundo explicou a Vice-Presidente da Campanha, Dona Laura Pinto Guimarães.

### **OS MELHORES**

No setor de Literatura Infantil foi escolhida a escritora Clarice Lispector, por seu livro *O Mistério do Coelho Pensante*. Formaram a comissão julgadora o escritor Walmir Ayala e escritoras Eneida e Flávia da Silveira.

tação no filme *O Menino e o Vento*. Entre os filmes estrangeiros foi escolhido *A História de Elza*, e, como melhor intérprete, a atriz Marisol, do filme *Cabriola*.

No setor de Teatro Infantil, a comissão, constituída por Fábio Sabag e Conceição Tavares, escolheu o Teatro Tablado

Figura 9 – Recorte sobre prêmio que recebeu da Campanha da Criança. (FBN)

Greco. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. (O texto original é em grego. A escritora provavelmente traduziu a obra do francês ou do inglês.); LAINE, Pascal. *A Rendeira* [La dentellière]. Rio de Janeiro, Imago, 1975.; LESSING, Dóris. *Memórias de um sobrevivente* [The memoirs of a survival]. Rio de Janeiro, Artenova, 1976.; LONDON, Jack. *Chamado Selvagem*. [The Call of the Wild]. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.; MACLEAN, Alistair. *A Segunda Aurora* [The Golden Rendezvous]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader's Digest], 1969. p. 182-299.; MARCHETTI, Victor. *O dançarino na corda bamba*. [The Rope Dancer]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.; MENNINGER, Karl. *O pecado de nossa época*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.; POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. Rio de Janeiro: Tecnoprint e Ediouro, 1975.; \_\_\_\_\_. *O gato preto e outras histórias de Allan Poe*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.; RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro* [Interview with the vampire]. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.; SETON, Anya. *Matriz de Bravos*. [The Winthrop Woman]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ypiranga [Biblioteca de Seleções Reader's Digest], 1963. p. 7-291.; SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. [Gulliver's Travels]. Rio de Janeiro: Rocco, 1973. Coleção Roco Jovens Leitores.; VERNE, Jules. *A ilha misteriosa*. [L'île mystérieuse]. São Paulo: Abril Cultural, 1973. WESTMACOTT, Mary (pseudônimo de Agatha Christie). *A carga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974. \_\_\_\_\_. *O retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.

Já aclamada e reconhecida escritora, Clarice ganha prêmios com o livro, um deles concedido pela Campanha Nacional da Criança<sup>57</sup>.

Havia um coelho, um coelho pensante...

— Mas todos os coelhos são pensantes, adverte-nos Clarice Lispector. E diz mais: Eles pensam é pelo nariz. Quando o coelho franze e desfranze o nariz, é porque está pensando as idéias — idéias dele, coelho, não idéias de gente.

Mas examina-examina bem, idéia de coelho é exatamente idéia de gente: conclui a gente, ao ler a estorinha do coelho. Escrito-falada pela sra. Clarice Lispector, mãe de dois garotos, a pedido de um deles, e agora publicada com este título: O mistério do coelho pensante.

É uma estorinha que, no dizer da autora, só serve para crianças que simpatizam com coelhos, mas as ilustrações de Euridyce são tão chamativas, as primeiras palavras de Clarice entram tão fácil naquela área interna do leitor maduro onde um resto de meninice está quentando sol, que passo a interessar-me vivamente pelo caso do coelho.

Imagem de Clarice

## Coelho pensante

C. D. A.

Sua idéia era fugir da casinhola de grades, onde vivia. Vez por outra, faltava comida lá dentro. Fugir da casinhola para arranjar comida cá fora constituiu todo um laborioso, caprichado pensamentinho dele. Fugiu, foi apanhado, reconduzido ao domicílio-prisão, alimentado. Mas não é que daí por diante, mesmo não lhe faltando viveres a domicílio, o danado continuou a fugir? A fugir, a ser apanhado, a fugir de novo. Sem motivo aparente. Ou por motivos vários, que a autora passa em revista. Inclusive este: "para ficar olhando as coisas". E era feliz, fugitivo e olhando. Sê.

Mas então qual o mistério do coelho pensante? O mistério é a maneira como ele consegue escapar de entre grades tão apertadas, sob um tampo de ferro pesadíssimo. Ah, isso a auto-

ra não sabe, e coelho não conta, e dá colorido policial (existencial?... ) à estória. O coelho pensou e descobriu, o coelho sabe. Cada um, leitor ou coelho ou outro bicho nas mesmas condições, que pense e ache a maneira de decifrar o mistério deste apólogo da liberdade. Até coelho pensa. Por que você não fará o mesmo?

E diziam aqui na minha rua que Clarice Lispector é escritora difícil, custa-se a penetrar nos seus romances e contos por excesso de sutileza, de confusa dramaticidade interior. Aconselho — aconselho, não, inítilo — quem assim julga, a conviver com o coelho pensante, através deste texto-oral delicioso, que só um fabulista de primeiro time era capaz de compor: tudo entra pelos olhos, pelo coração e pela consciência da

gente. Não há uma palavra em falso. Medida. Graça. Profundidade, sob a leve alegoria.

"A idéia que ele tinha cheirado era tão boa quanto o cheiro de uma cenoura fresca" — diz Clarice de seu herói (pois coelho pensa cheirando as idéias). "Era tão feliz que às vezes seu nariz se mexia tão depressa como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro." "Você já reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes?"

Quem ainda não encontrou Clarice, e é pena, que trate de encontrá-la neste álbum infantil de muita poesia e algum ensino. E aprenderá, entre outras verdades positivas:

"Só há duas maneiras de descobrir que a terra é redonda: ou estudando em livros, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocadinho de coisas."

**BANCO BOAVISTA S. A.**

Uma completa organização bancária

Figura 10 – Recorte de jornal com artigo de Carlos Drummond de Andrade sobre o mistério do coelho pensante. (FBN)

<sup>57</sup> Campanha Nacional da Criança era uma instituição sem fins lucrativos. Essa notícia foi extraída do Jornal do Brasil, 1960/69.

Houve artigos sobre o livro, propagandas; constava em listas de recomendados, cuja abrangência alcançava jornais, que alimentavam o mistério, ampliando-o, como neste artigo de Drummond<sup>58</sup> e em outros recortes de jornais da época que aqui seguem reproduzidos.

## LITERATURA

### Assis Brasil

Em 1956 escrevemos um artigo sobre Hemingway e iniciamos nossa atividade literária no JORNAL DO BRASIL. Daquela data até hoje, poucas vezes estivemos ausentes de suas páginas. Assim, esta coluna continua um diálogo de anos e preenche um espaço, até então em branco, neste Caderno. Um informativo sobre livros e suas implicações imediatas é exigência da dinâmica de todo jornal moderno, que procura encontrar o leitor em cada aspecto de seu gosto e de sua curiosidade. Um filme pode encher o seu tempo ou acalantar o seu ócio, mas será sempre um livro bom que

satisfará sua necessidade de cultura ou de conhecimento.

Queremos lançar uma novidade nesse gênero de informativo: daremos notícias, também, dos livros inéditos de autores inéditos; livros daqueles que ainda não romperam a barreira do editor. É evidente que não noticiaremos, simplesmente, que fulano ou beltrano escreveu um livro de poemas etc. Não. Teremos o prazer de examinar os originais que nos forem enviados (o que já fazíamos no Suplemento DOMÍNICA do JORNAL DO BRASIL). Daremos divulgação àqueles que apresentarem qualidades positivas e mereçam ser editados. Em outros países

(não no Brasil), as casas editoras têm críticos profissionais para orientá-las na escolha de originais. Faremos um trabalho nesse sentido, para um suposto editor. Especifiquemos os gêneros dos originais a serem examinados: poesias, conto, novela e romance.

**CLARICE: NOVOS LIVROS** — Clarice Lispector terá este ano dois novos livros publicados. O primeiro será uma história infantil, *O Mistério do Coelho Pensante*, em lançamento da Massao Ohno Editora. O segundo trata-se de uma coletânea de textos que a autora vem escrevendo na revista *Senhor*, sob o título de *Chil-dren's Corner*. Para a edição

em livro ainda não escolheu título. O editor será José Alvaro. Ainda de Clarice Lispector, a Livraria Francisco Alves editará a segunda edição de seu romance *Perfeição do Coração Selvagem*, que foi lançado em 1944 pela Editora A Noite.

**DUAS IDEIAS** — Duas idéias, cujo fogo deve ser mantido aceso, até que se concretizem, foram lançadas por intelectuais brasileiros: 1 — A criação de um Sindicato de Escritores Profissionais, e 2 — O lançamento da candidatura do poeta Carlos Drummond de Andrade ao Prêmio Nobel de Literatura. Claro que o escritor brasileiro precisa de uma entidade que trate, objetiva-

Figura 11 – Recorte de jornal de artigo de Assis Brasil para o Jornal do Brasil. (FBN)

## CLARICE E AS CRIANÇAS

Dentro em breve será lançado, nas livrarias do Rio, um volume que está sendo aguardado com grande expectativa: de Clarice Lispector, ilustrado por Eurídice, edição da José Alvaro. O título: *O Mistério do Coelho Pensante*, que vem a ser história infantil (e policial), escrita pela autora para o seu filho, quando ainda menino.

O lançamento do *Coelho* deverá realizar-se no Instituto Sousa Leão, durante uma tarde de autógrafos para crianças.

Figura 12 – Recorte de jornal anunciando o lançamento de *O mistério do coelho pensante*. (FBN)

<sup>58</sup> Artigo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Correio da Manhã*, 1960/69.

#### PICADINHO

● Amanhã, no Nino's, um grupo de amigos de Ibraim Sued vai homenageá-lo com um almoço movimentado, em festejo à sua eleição para a diretoria da Associação Comercial do Rio.

● O vestido mais bonito da festa de Senhorita Rio, no Canecão, foi mesmo o da vencedora — Meg —, que tinha etiqueta de Joãozinho Miranda. Seu feltro: de brocado turquesa e prata, formando ziguezagues, e de cintura à mostra. Um vestido jovem e de bom gosto.

● O desfile de Evandro Castro Lima (fantasias de Carnaval) é em benefício do Lar de Santa Bárbara e São José. A festa é hoje, logo mais à noite, na Hípica.

● No dia 18 de novembro o casal Ronaldo José Bandeira de Melo está recebendo para um almoço em homenagem ao Marechal Eurico Gaspar Dutra.

● Clarice Lispector estará entre as "crianças que simpatizam com coelhos", autografando o seu O Mistério do Coelho Pensante, no Colégio Sousa Leão, às três da tarde do dia 14. Será uma tarde de autógrafos para crianças: o que é novidade.

Figura 13 – Recorte de jornal na Seção "Picadinho", divulgando momento de autógrafos do livro em escola. (FBN)

O jornal (Fig. 13) ainda divulga que tarde de autógrafos para crianças seria uma novidade, o que demonstra a contribuição que Clarice trazia ao campo.

Aquele artigo de Drummond (Fig.10) sobre essa obra de Clarice é riquíssimo e abrange aspectos que também destaco nesta pesquisa: "texto-oral" é o primeiro deles, já que, assim como Clarice sugere, a história pode ser lida ou contada, ouvida, portanto, e é a parte oral a melhor do livro. É fundamental o relevo que a oralidade assume nessa obra, porque confere, ao mesmo tempo, um jogo de intimidade, de presença e de partilha do universo ficcional em oposição àquele tradicionalmente construído de alguém sozinho, isolado, em silêncio, lendo um livro.

Uma das referências em jornais que mais chama atenção foi uma publicação<sup>59</sup> a respeito de O mistério do coelho pensante, com ilustrações, no Jornal do Brasil. Esse texto chama atenção por dois

<sup>59</sup> Texto publicado no Jornal do Brasil 1960/69.

aspectos gerais iniciais: um por estar exatamente ao lado do anúncio de início da Semana de Artes no MAM com obras de Segall e outro por trazer as ilustrações do livro antes mesmo de sua publicação. Os recortes são reproduzidos na página seguinte.

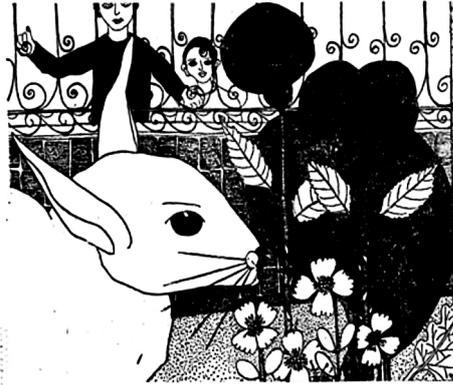
A matéria jornalística que apresentamos em nossa pesquisa abordava o livro de Clarice em um contexto cultural e artístico de ampla relevância. Além disso, o jornal não apenas tratava do enredo da obra, como também de sua recepção: mencionando a leitura promovida pela própria Clarice com crianças de diferentes idades (5, 7, 9 e 12 anos), para tentar perceber o que achariam de seu *Joãozinho*.

A ação de ler para ou com as crianças relatadas nessa matéria evidencia uma preocupação de Clarice com a recepção de seu texto. Seria mesmo que, segundo ela, “meu (seu) mistério é não ter mistério”?

As possibilidades de solução para o mistério geradas pelas crianças e abordagem das crianças pela própria escritora são aspectos bastante interessantes ao campo de literatura infanto-juvenil. As diferentes soluções apresentadas pelas crianças evidenciam que este livro abrange afetos de infância plurais: sorrir e silenciar, como afirma a matéria jornalística, é de uma profundidade ímpar diante de um mistério que pode impulsionar a tantas possibilidades de solução. As crianças mencionadas nessa matéria tiveram reações muito diferentes e interessantes em uma narrativa que, ao que parece ao final, pretendia essa variedade de reações, já que não esclarece o mistério e mantém os leitores detetives por muito tempo depois de terem fechado o livro.



O coelho que pensou com o nariz...



...e se apaixonou na vida

## O COELHO QUE CLARICE INVENTOU

Há alguns anos, o filho de Clarice Lispector — Paulo — ainda criança, obrigou sua mãe a retirar da máquina de escrever os primeiros esboços de *A Maçã no Escuro*, para redigir uma história só para ele.

A família estava nos Estados Unidos, na época, a escritora aproveitou-se de uma história real, um pequeno mistério doméstico, para criar seu primeiro livro infantil — *O Mistério do Coelho Pensante* — a ser editado próximamente.

É que Paulo possuía um coelhinho branco. E até hoje ninguém sabe como o coelho conseguia fugir de seu engradado, para passear nas redondezas. Encontravam-no depois por toda parte, sob os automóveis estacionados na rua, mesmo na neve do inverno americano, no jardim dos vizinhos.

O mistério gerou talvez um gênero novo na literatura infantil. O policial — mas não o policial de adulto infantilizado —, o policial feito especialmente para uma criança, com coelhos e outros bichos mais.

Clarice, agora que resolveu editar o livro escrito para seu filho, testou a reação de qua-

tro crianças, de idades diferentes, sobre o mistério que o livro não desvenda e que vários adultos não conseguiram também entender.

A primeira criança, com cinco anos, disse que o coelho tinha patas tão fortes que levantava o tempo do engradado e saía. A segunda, com sete anos e alguns problemas emocionais mais sérios, afirmou que o coelho era de papel e usava óculos. A terceira, com seus nove anos de idade, deu a explicação mais plausível — se é que o coelho se explica — admitindo que o próprio filho de Clarice ajudava o coelho a fugir quando queria, sem que ninguém soubesse. Por fim, um menino de doze anos, filho da empregada da casa, contentou-se em lançar olhares fortuitos e a sorrir em cumplicidade, como se tivesse realmente desvendado o mistério do coelho pensante.

Assim é o livro que José Alvaro lança nos próximos dias, possivelmente com tarde de autógrafos só para crianças, como requer o livro e a autora. É um livro só para quem gosta de coelhos, segundo Clarice Lispector, que pede ainda aos adultos um pouco de paciência e compreensão para as muitas perguntas que não poderão responder em termos de coelho.

Figura 14 – Recorte e colagem de matéria jornal sobre O mistério do coelho pensante. (FBN)

Aos poucos o traço de história policial foi sendo apagado das edições mais recentes, embora corresponda a um aspecto muito valorizado, porque encontra ampla ressonância em um enredo que parece querer que se desenvolva um faro de detetive. O gosto de Clarice por narrativas policiais na literatura e no cinema é abordado em duas biografias<sup>60</sup> e em algumas cartas da escritora à família. Fascinava-a o suspense, o enredo, mesmo a simplicidade com que as histórias policiais do cinema e da literatura conseguiam manter a confusão de sensações: a atmosfera de medo, de desconhecido; a angústia de não saber e querer descobrir; a sensação de que se é capaz de desfazer um mistério. O gênero fazia parte de uma Clarice usufruindo, em tempo livre, de entretenimento de gosto mais popular, como afirmara<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Nas biografias de Gotlib (2010) e de Moser (2009).

<sup>61</sup> As idas de Clarice ao cinema eram constantes. Assistia a diversos gêneros, inclusive aos policiais, não só no cinema, inclusive no teatro, como menciona em carta de 17 de outubro de 1955 a Tania. Além dessa, outra carta de 1946 em que promete ir ao cinema assistir filme policial comendo muitos doces. Além de inúmeras cartas em que menciona suas idas ao cinema.

### 3.1.

## Coelho

“Follow the white rabbit.”  
(Matrix, Irmãos Wachowski, 1999)

O que faz um coelho nesse mistério de Clarice? O primeiro mistério que procuro investigar aqui é o coelho. Dentre todos e quaisquer animais, por que o coelho?

O coelho é um dispositivo recorrente entre crianças e adultos, em diversas mídias e formas artísticas: cinema, literatura, escultura, pintura, em televisão, programas de rádio, propagandas, mercados, lojas animações.

Em termos de criações midiáticas recentes, é possível destacar a criação do coelhinho *Schnuffel*<sup>62</sup> na Alemanha, com grande sucesso; como ocorreu com os coelhinhos usados na propaganda de uma famosa marca de pilhas alcalinas; os *Jive Bunny and the Mastermixers*<sup>63</sup> nos anos 1960, 1970; o Pernalonga (*Bugs Bunny*), criado por Tex Avery, que se tornaria um dos personagens animados mais famosos do mundo; o famoso símbolo da revista masculina com o perfil de um coelho usando uma gravata, criado pelo designer gráfico Arthur Paul, em 1953; o *White Rabbit*, quinto episódio da famosa série *Lost*; o coelho Sansão da personagem Mônica, de Maurício de Sousa, criado em 1963 no Brasil; o Coelho Ricochete; em referências diretas como o arquivo nomeado

---

<sup>62</sup> É uma divertida animação de coelho feita no final de 2007, para a comercialização de uma empresa de mídia alemã *Jamba ringtones*. O *Schnuffel* atualmente vai ao ar na MTV, MTV2, Comedy Central, Teen Nick e ABC Family. A partir de 2012, *Schnuffel* introduziu aplicativos para Android e iOS.

<sup>63</sup> Foi uma série de álbuns de áudio em se que procurava fazer *medley* ou *mix* das chamadas *pop oldies*.

*whiterabbit* em *Jurassic Park*, as referências ao coelho em um episódio de 1966 de *Star Trek* e em uma famosa fala de Sherlock em *Sherlock Holmes* (Guy Ritchie, 2009); no *avant-garde Rabbits* (David Lynch, 2002). O coelho é presença marcante em longas listas de comics, *videogames* em sistemas desde o DOS, Play Station; associado à indústria da propaganda; na mitologia e no folclore, em diferentes lendas de diversos países; na literatura de modo vasto; em séries de TV; o coelho branco aparece em jogos de RPG, em softwares educativos como *O coelho sabido*; em animações para todas as idades; em músicas; na pintura, em diversas cenas em primeiro plano ou secundários, acompanhando crianças e mulheres geralmente; nas artes plásticas de modo variado, em esculturas contemporânea como a famosa “Rabbit”, de Jeff Koons e as séries com coelhos do artista norte-americano Russel Wrangle, os “Rabbits Big”, do coletivo Art Cracking Group. Esse inventário da presença variada do coelho parece infinito.

De modo geral, os significados simbólicos do coelho lidam principalmente com abundância, conforto e vulnerabilidade. Tradicionalmente, os coelhos são associados também com proliferação, fertilidade e desejo. O coelho está intimamente ligado às estações do ano em vários países.

O coelho era intensamente caçado até o século XX e é muito consumido em diversos países até hoje. Em muitas culturas, é considerado um animal de estimação para crianças. É interessante notar que o animal foi amplamente ligado ao universo da criança, mas também é frequentemente associado à figura feminina, a escravos e imigrantes.

Na tradição cristã, o coelho foi introduzido em comemorações de páscoa, ao lado dos ovos, como símbolo de vida abundante. Na Bíblia, todavia, só existem duas passagens acerca desse animal, nas quais é

mencionado como impuro e que, portanto, não deve ser comido.

Em alguns bestiários, aparece o *Jacklope*, que é um coelho com chifres de veado e possui a habilidade de correr com extrema rapidez; é difícil de ser capturado; pode imitar a voz humana com perfeição, confundindo seus predadores. Em *O Livro dos seres imaginários* de BORGES e GUERRERO (2008:203), fecham seu bestiário com a lebre lunar, a qual, para os chineses, é uma lebre que se atira ao fogo para alimentar Buda quando ele passava fome e, como retribuição, Buda envia sua alma à lua. Todo folclore, toda mitologia em torno do coelho alimentam a ideia de profusão, de abundância seja de vida ou de morte. A imagem do coelho traz em si essa variedade, o singular e o plural.

O coelho é esse ordinário, que corre pelos campos, que pode ser selvagem, pode viver nas casas, sem jamais ser como um cão ou um cavalo. O coelho nunca será o melhor amigo do homem. Pode ser considerado um animal bastante comum, mas de traços bastante incomuns no plano ficcional. O coelho é aquele que seduz numa dupla perspectiva da ideia de sedução: em uma, engana, tenta, corrompe, mas pode ser corrompido; em outra perspectiva atrai, cativa, fascina.

E “de repente um coelho branco com olhos rosados passou correndo perto dela” (CARROLL, 2008), curiosa, seduzida pela imagem desse coelho que passa correndo, atrasado, olhando para o relógio que trazia no paletó, Alice cai na sua toca e isso a transporta a um lugar fantástico, repleto de animais e criaturas peculiares, vivendo situações absurdas. No livro de Carroll, é por seguir esse coelho branco que Alice sai do tédio daquele dia ao lado de sua irmã para viver o delírio daquelas aventuras.

Interessante notar que Carroll relacionou a velocidade, a pressa do coelho, ao chá que acontecia infinitamente no mesmo horário. Eram

sempre cinco horas. Isso reforça o absurdo da cena narrada. O tempo está sempre parado, o que obriga as personagens a uma ininterrupta mudança espacial e o tempo fica ali em suspenso, tornando-se largura, extensão, superfície sobre a qual tudo desliza. “Toda a obra de Carroll trata dos acontecimentos na sua diferença em relação aos seres, às coisas e estados de coisas.” “Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira” (DELEUZE, 2011:10). A história *nonsense* de (CARROLL, 2008), baseada principalmente em diálogos e situações absurdas, que parecem sem sentido, na verdade, clamam por um *isso*, de que ainda não se sabe o *quê*:

- (...) - Acha o *quê*? – perguntou o Pato.  
 - Acha um corpo – respondeu o Rato bastante irritado. – É claro que você sabe o que *isso* significa.  
 - Eu sei muito bem o que *isso* significa, quando eu acho alguma coisa – disse o Pato. - Geralmente *isso* que eu acho é uma rã ou uma minhoca.  
 (...)  
 - Eu sei muito bem o que *isso* significa.(...)” (Grifo nosso.)

Esse *isso*, que marca um vazio sem referente, neutro, incorpóreo, livre, errante é o que Carroll propõe como experiência do desajuste do mundo – limite com a língua, do delírio da língua, a potência da língua como potência do humano e do inumano. Segundo (DELEUZE, 2011: 35), “coube a Carroll ter feito com que nada passasse pelo sentido, apostando tudo no não-senso, já que a diversidade dos não-sensos é suficiente para dar conta do universo inteiro, de seus terrores bem como de suas glórias; a profundidade, a superfície, o volume ou superfície

enrolada". Tudo erra.

Em Carroll, o que acontece não é a língua, é um balbucio, um gaguejar. Alice não tem o comando da língua, nem da memória, nem mesmo de quem ela é. Ela não sabe mais quem ela é, o que ela é: "Acho que eu mesma não posso me explicar melhor, senhora", disse Alice, "porque eu não sou eu mesma, compreende?" e em outra passagem ela continua: "(...) Mas eu não sou uma serpente, já disse!" falou Alice. "Eu sou... eu sou...", "Bem! O que você é?" disse a Pomba. "Percebo que você está tentando inventar alguma coisa!", "Eu... eu sou uma menina", disse Alice (...) (CARROLL, 2008:61)

O *nonsense* é o nome que diz seu próprio sentido, porque rompe com o paradoxo da remissão infinita. O *nonsense* em *Alice no País das Maravilhas* transborda em sentidos, prolifera, prolifera, e, no fim, é isso: proliferação – imagem que atravessa esse estudo na multiplicação de galinhas, de ovos, em torno da fertilidade e da vida. Assim, o Coelho Branco não conduz Alice a uma história do não sentido, ao contrário, esta é uma história da proliferação de sentidos. A imagem do coelho reforça isso. É por seguir o coelho que Alice vive as experiências com o delírio da linguagem, com o delírio do corpo naquelas metamorfoses quase incontroláveis: "Beba-me", "Coma-me."; é nessas experimentações, na tensão de não ter mais memória, de não saber mais quem ou o que é, que algo novo poderia surgir. Assim, é uma espécie de habilidade do coelho branco de passar correndo, apressado, atrasado, em luta com o tempo que faz Alice "arder de curiosidade" e segui-lo.

O coelho arremessa tudo com violência: Alice se lança na toca, ao imprevisível, sofre em seu corpo uma experiência de devoração de si mesma. Segundo (DELEUZE, 2011), "Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebatam

ou nos arrebatam. (...) Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem.” O coelho vai levar com violência, vai arrancar, vai induzir, extasiar e seduzir.

O coelho pode ser pensando sob múltiplas perspectivas: pode ser entendido como ajudante, pode ser a própria infância, numa espécie de imanência da vida ou ainda pode ser canto das sereias, que seduz e pode levar à morte. Essas possibilidades que se cruzam, igualmente podem reforçar não apenas estreito diálogo entre esses textos em análise, mas uma convergência, mas numa espécie de interstício, em suspensão de todas essas noções que se pode depreender do que é o coelho.

O coelho também remete aos ajudantes, como ocorre com a Lebre Lunar, descrita por BORGES e GUERRERO, (2008) em seu “Livro dos seres imaginários”. É o jogo entre presença/ausência, existência/inexistência do coelho que constrói a atmosfera delírio, de loucura, de arremesso abrupto para fora de uma realidade instituída sem garantias de retorno. Seguir o coelho branco fez tudo mudar. Ele também é incompleto, absurdo, não tem lugar fixo. É difícil precisá-lo. Pode ser coelho, pode ser como pássaro. Em Carroll, pode ser a borboleta azul. O coelho faz-nos dedicar à imaginação. É difícil precisá-lo. O coelho faz-nos dedicar à imaginação. Como afirma Agamben (2006),

“Talvez porque a criança é esse ser incompleto, a literatura para a infância está cheia de ajudantes, seres paralelos, aproximativos, demasiado pequenos demasiado grandes, (...) São os personagens que o narrador esquece no fim da história, quando os protagonistas vivem felizes e contentes até o fim dos seus dias; mas destes, desta “gentinha” inclassificável, a quem no fundo, tudo devem, não se sabe mais nada.” (p.41)

O coelho é a infância. Clarice vai relacionar a natureza à do menino, à da infância como a que melhor pode compreender a natureza de coelho. Nesse ponto da narrativa, a narradora alinha essas duas instâncias: coelho e criança. Eram as crianças da rua que o encontravam quando fugia. Eram elas que traziam o coelho de volta.

Será que, no fim, traímos os ajudantes, os esquecemos? Isso acontece porque eles são mesmo de difícil apreensão, de quase impossível classificação?

O coelho nos arremessa a espaços com imagens, gestos, sensações, fragmentos do humano, em que tudo pode parecer deslocado. Seu caráter disruptivo talvez seja a maior potência de um animal na arte: a simples presença de um coelho em *live-action*, nas cenas de um filme como *Uma cilada para Roger Rabbit* e em *Alice no País das Maravilhas*, causa estranho desconforto visual: como esses mundos - o *animado* e o humano - poderiam coexistir? É essa presença que por si só já estabelece, em caráter disruptivo, um jogo entre humano e animal. O fato de um humano estar envolvido com um famoso coelho, personagem animado, procurando solucionar um homicídio, constrói definitivamente aquele enredo novo em que se aprende como atuam desenhos animados e humanos e ao qual, num pacto de confiança, se adere.

É impossível desconsiderar a potência que as experiências literárias procuram promover entre crianças e coelhos na literatura infantil. E é certamente a um imenso repertório da ficção infantil e a do animal ordinário, o do mundo real, que Clarice recorre. Em extratos desse coelho do enredo, percebe-se que o coelho do texto lida também com

outros coelhos, não somente os do mundo ficcional, muito menos aqueles dois coelhos da casa de Clarice em Washington<sup>64</sup>:

"Não passava de **um coelho**"

"Se tratava de **um coelho muito branco**"

"**outros coelhos**"

"A coisa especial que acontecia com **aquele coelho** era também especial com **todos os coelhos do mundo.**"

"**Coelho** tem muita dificuldade de"

"Tanto que a **natureza do coelho** até já se habituou"

"Os **donos do coelho** viram o coelho na calçada"

"**o coelho branco**"

"**aquele coelho branco**"

"Assim como faz parte da natureza **do coelho** farejar ideias com o nariz."

"o mundo cheira muito mais para **um coelho** do que para nós"

"Nariz **de coelho** vale mais para ele do que nariz de gente vale para a gente."

"**aquele coelho**" (Grifo nosso)

O coelho Joãozinho lida ainda com um elemento animal, imagem também prolífera, que é recorrente na escrita de Clarice - o pássaro: "Coelho é como passarinho".

Sobre essa imagem do pássaro<sup>65</sup>, percebe-se que aqui se trata de símile, que implementa imagem intensa, já que, em Clarice, personagens humanos se aproximam do pássaro, em processo de transformação na obra para adultos, como ocorre em *A maçã no escuro*, o que faz com que essa imagem gerada por essa símile não passe despercebida.

<sup>64</sup> Os coelhos da casa de Clarice e o pedido de seu filho Paulo podem ser um ponto de partida deste trabalho, mas jamais seu ponto de chegada. Assim, recorreremos a esse fato para estabelecer que, nesse estudo, embora se considerem cartas, recortes de jornais e revista da vida da escritora, toda obra será tratada na desambiguação entre vida e obra. O que se quer enfatizar é a ideia de que "a ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu" (Silviano Santiago *apud* Klinger.).

<sup>65</sup> João Camilo Pena se refere a essa transformação recente artigo: "A metamorfose da menina em pássaro é realizada pela intervenção miraculosa da metáfora, a operação estética *literária* por excelência, sublinhada aqui pelo traço insistente das símiles, fazendo Stephen explodir em "alegria profana". (PENA, 2010:3) "Ela (Clarice) suspeita que os animais sejam mais dotados do que os humanos para o estado de graça. Aos animais é dado o acesso direto à graça, eles que não são perturbados por toda sorte de empecilhos que se entropõem entre nós e ela, como "raciocínio, lógica, compreensão". E são esses mesmo obstáculos, nosso inferno e nosso céu, que nos permitem saber do estado de graça, ao contrário dos animais, que nele se encontram embora não saibam disso." (PENA, 2010:10)

Entretanto, por uma razão que envolveu mais a metodologia da pesquisa e sua apresentação, opto por tratar um pouco mais desse voo no capítulo a que me dedico à *Quase de verdade*, por se tratar de obra em que a presença mística de um pássaro dourado que sobrevoa e canta na narrativa envolve-a de modo profundo e peculiar.

### 3.2. Nariz

Clarice inova ao trazer a razão e o pensamento para o nariz.

A escrita de Clarice com crianças é marcadamente sinestésica, com profusões de referências a sensações muito mais do que a descrições das personagens, assim prevalecem nas cenas o que sentiam. No caso de Joãozinho, o olfato se apresenta de modo decisivo. Destaco a seguir trechos em que o cheirar na obra é marcadamente produtivo e recorrente:

"Mexendo bem depressa **o nariz**"

"**o nariz** vivia cor-de-rosa"

"Só **o nariz** dele que era rápido"

"precisava franzir quinze mil vezes **o nariz**"

"Joãozinho conseguiu **farejar** uma coisa"

"tanto o **nariz** que dessa vez o **nariz** ficou quase vermelho"

"igual como franze e desfranze **o nariz**"

"Era tão feliz que às vezes **seu nariz se mexia tão depressa** como se ele **estivesse cheirando** o mundo inteiro."

"**o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós**"

Com a preferência pelos aspectos visuais, geralmente as descrições costumam envolver adjetivos do campo da visão como cores e qualidades da forma. Clarice opta por poucos adjetivos dessa ordem e exaustivamente assinala que a percepção do mundo, através de Joãozinho, se dá pelo olfato. O leitor-ouvinte é, então, levado a perceber o mundo de um modo diferente do usual. Assim como em o Lobo da Estepe, que tanto impressionara a jovem Clarice, o mundo cheira: "Mas, antes de dar uma resposta ou dizer o nome, ele, o Lobo da Estepe, ergueu a cabeça afilada e de cabelos curtos, olfatou avidamente o ar, exclamando: "Hum! Que cheiro bom aqui!" Seria natural o desconforto

que se segue na narrativa de Hermann Hesse. Cheirar o mundo pode parecer estranho e desconfortável. Seria o desconforto com a animalidade de cheirar avidamente? Ou o espanto com a importância que o Lobo dava ao cheiro? Cheirar avidamente é selvagem? O riso do Lobo é também nosso riso aqui com Clarice quando o mistério de Joãozinho se constrói nesse cheirar/pensar - par improvável, impossível: seu nariz pensante.

Uma das recorrências nessa obra está na associação do faro, no cheiro, no nariz à razão, ao pensamento e à compreensão do mundo. A narrativa nos encoraja a um olhar diferente sobre essa associação em trechos que destaco para ilustrá-la:

"E que ele pensava essas algumas ideias com **o nariz** dele"  
 "para conseguir **cheirar** uma só ideia"  
 "A ideia que tinha **cheirado** era tão boa quanto o **cheiro** de uma cenoura fresca."  
 "E todo mundo sabe que essa ideia é exatamente a ideia que um coelho é capaz de **cheirar**."  
 "Joãozinho franziu e desfranziu **o nariz** milhares de vezes para ver se **cheirava** a solução"  
 "Assim como faz parte da natureza do coelho **farejar ideias com o nariz**."  
 "ele compreende as coisas com **o nariz**."  
 "Foi **olhando as coisas que seu nariz adivinhou**, por exemplo, que a terra era redonda."  
 "Outra coisa que **o nariz dele descobriu** é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu."  
 "Nas fugidas também descobriu que há coisas que é bom **cheirar** mas que não são de comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer."

Ao articular cheirar/pensar, cheirar/descobrir, cheirar/ter ideias não só a narrativa figura essa possibilidade como a valoriza, já que todo mistério gira em torno dessa possibilidade e não é desvendado ao final pela narradora. O mistério em torno das fugas de Joãozinho e em torno de pensamento, imaginação e percepção permanecem, já que ele não

falava, não contava como conseguir fugir, mas pensava seus pensamentozinhos. Além disso, farejar ideias com o nariz o levou a compreender as coisas, a descobrir que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu. O faro o levou a outras sensações

“Embora tenha sido nas fugas que ele tenha cheirado descobertas incríveis: “Nas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar mas que não são de comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer.”

Foi nas fugas que ele se apaixonou. O mistério não é apenas o da fuga mas o de formular, pensar, criar os meios para tanto. Ninguém conseguiu cheirar a ideia dessa fuga.

### 3.3. Fuga

A fuga na obra de Clarice foi amplamente investigada. Entretanto, a ruptura dessa fuga no enredo é mais do que um tema ou motivo, é um elemento que além de ser o ponto conectado à ação de Joãozinho pensar, é o objeto do mistério: a fuga da gaiola, vencendo os limites e o peso das grades. Existe o mistério porque existe a fuga. A fuga para comer, para matar a fome do corpo e depois, para matar a fome de mundo.

“Mas aí é que está o mistério: não sei! E as crianças também não sabiam. Porque, como eu lhe disse, o tampo era de ferro pesado. Pelas grades? Nunca! Lembre-se de que Joãozinho era um gordo e as grades eram apertadas.”

Em algumas rotas etimológicas, a palavra animal está associada a sopro, respiração e também a alma, consciência, que acabou designando aquilo que é animado (*anima, animus*) e é possivelmente a rota que muitos escritores para crianças, por exemplo, utilizam para antropomorfizar animais e, por que não, plantas, objetos e coisas, num impositivo de que *animus, anima* só aconteceria no humano. Dessas mesmas rotas, derivou-se, portanto, *animado*. O signo carrega em si as ideias de *animal, vida* e também *consciência*.

Joãozinho é construído e reconstruído na narrativa: ele é o animal preso entre as grades, sob o peso da tampa desoladora e é aquele que cheira uma ideia muito boa de como fugir e, ao pensar, se aproxima do humano; descobre como matar a fome quando esquecem de alimentá-lo e mais adiante, enquanto mata sua fome de mundo, sua curiosidade, seu gosto pela fuga, arranja uma namorada e retorna a uma aproximação

antropomórfica, humanizada.

Por que é tão difícil a criação de um animal não antropomórfico? Seria essa uma quase incapacidade de apreender o animal inumano? Compartilho do pensamento de Agamben quanto a essa necessidade de captura, como se somente a partir desse sequestro do animal, fosse possível estabelecer um humano:

Que nem o homem deve dominar a natureza nem a natureza o homem. E tampouco que ambos devam ser superados em um terceiro termo que representaria a síntese dialética. Acima de tudo, segundo o modo benjaminiano de uma "dialética em estado de paralisia", decisivo aqui é sobretudo o "entre", o intervalo e quase o jogo entre os dois termos, a sua constelação imediata em uma não coincidência. A máquina antropológica não articula mais natureza e homem para produzir o humano através da suspensão e da captura do inumano. (AGAMBEN, 2013:136)

O que o animal devém na narrativa está no espaço do móvel, de velocidade, de mudança, de flexibilidade física e espacial. Como melhor compreender a natureza desse coelho criado pela arte? Ouso afirmar que esse coelho não nos obriga a decidir entre humano e inumano, porque permanece no *entre*; é criação humana, mas não pode ser nem humano nem animal. É imagem. Foi desenhado pelo humano para ser animal. Não é claro o jogo, mas permanecer nesse *entre* pode evocar o que propõe (AGAMBEN, 2013:127): "A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem." É claro também que esses coelhos podem indicar a possibilidade desse processo na arte, uma forma de pensar o animal e o homem. Se o coelho está indicando caminhos, criando mistérios, correndo, envolvido em sexualidade, promovendo o delírio na vida de outras personagens, humanas ou não, talvez faltasse apenas que os humanos estivessem cavando buracos,

criando suas tocas, sua prole, ou ao menos, como pretendeu o desfecho da narrativa, movendo o nariz rapidamente como coelho para apreender seu mistério. Talvez a insistência em criar tais laços surja da necessidade de afirmação daqueles que precisam se perceber no alto de uma escala humana, que querem se ver distantes do animal, como civilizados, e com outros seres, inferiores, codificados automaticamente como mais próximos da natureza.

Seguir o coelho é poder lidar com essas questões. É se colocar a possibilidade de novos caminhos, novos mundos possíveis, em que se reconheça a necessidade de repensar o humano.

Ao que mais assistimos hoje são as tentativas de *desanimalização*, de subversão do outro<sup>66</sup>, de sequestro da natureza, ainda que seja somente através dessa natureza, mesmo roubada, que se possa colocar em xeque o humano.

O coelho Joãozinho fascina, antes de tudo, porque pensa igual a menino e encanta quando tem uma ideia muito boa: "fugir da casinhola toda vez que não houvesse comida na casinhola." Joãozinho consegue fugir sempre que deseja, e, a certa altura, passa a fugir porque deseja e não somente quando não tem comida: "(...) tomou gosto. E passou a fugir sem motivo nenhum", "(...) como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro."

Nesse ponto, a narradora afirma que "(...) o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós." E isso é mesmo fascinante. João pensa. João é um coelho e pensa. Pensa com seu nariz: "(...) João fugia só para ficar olhando as coisas, (...). Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante."

---

<sup>66</sup> Com toda a reserva com que esse termo é aqui empregado.

“Joãozinho fugia mesmo.” E esse é o mistério dessa envolvente narrativa policial. Ao final, a narradora de *O mistério do coelho pensante* insinua uma espécie de metamorfose pela qual ela mesma passava, tornando-se coelho, ao mover seu nariz:

Tenho tentado descobrir do seguinte modo: fico franzindo meu nariz bem depressa. (...) Quando franzo o nariz, em vez de ter uma ideia, fico é com uma vontade enorme de comer cenoura. (...) já estou cansada de só comer cenoura.

Talvez resida nesse ponto a potência de infância que aponta esse conto: a tentativa irrevogável do humano lançar-se ao inumano, a f(r)icção da narradora em coelho, não uma solução prática do humano que domina o animal, que o “toma”, mas, ao contrário, a predominância do animal, um devir animal, capaz de abrir espaços para o que não se pode compreender, saber.

Procura-se aderir à perspectiva do coelho, a partir dos elementos narrativos de que se dispõe em exercício incomum de tentar tratar de uma personagem de dentro dela mesma, a partir dela mesma, daquilo que instaura na narrativa, visto que toda narrativa fictícia, na verdade, narra personagens, não somente eventos. (Cândido, 2011: 16)

O coelho é apresentado como personagem principal, ou como personagem que exerce um papel narrativo, artístico fundamental: pode agir como dispositivo desencadeador ou ainda propulsor das experiências que o fazer artístico pode engendrar.

Ao se indagar o que faz o coelho nessa história, estabelece-se diretamente a mesma pergunta sobre as noções de experiência e de infância, intimamente relacionadas a essa personagem.

Esse animal surge de fato como potência de vida, por seu caráter procriador em abundância, por sua velocidade, por sua imprecisão, sua imprevisibilidade, sua incapacidade de ser amplamente domesticado como o cão. O coelho não é mesmo o melhor amigo do homem. Seria impossível pensar essa história, em que a figura do arrebatamento fosse um cavalo, um leão, uma cobra, um urso ou um elefante. Seriam outras histórias. Embora todos esses animais figurem na ficção infantil vastamente, não impõem a mesma atmosfera criada pelo coelho.

### 3.4. Dizer

A construção de marcante atmosfera de aproximação com a criança se estabelece na utilização de formas e recursos diversos. A mais nítida e autêntica pode ser destacada na busca do interlocutor-criança em diversas passagens como as que foram destacadas e com grifadas por mim:

"**Pois, olhe, Paulo, você**"  
 "Pois bem"  
 "Desconfio que **você**"  
 "**Você** talvez esteja decepcionado, **Paulinho**"  
 "**Você** talvez esperasse... **você** que tem tantas."  
 "**Você** na certa está"  
 "como eu **lhe** disse"  
 "Mas, **Paulo**, acontece que Joãozinho"  
 "**Você** compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades."  
 "**Você** não reparou que nariz de coelho parece"  
 "Vou **te** dizer como é que o mundo é feito"  
 "**Você** acha, **Paulo**, que os donos de Joãozinho."  
 "Que é que **você** **acha** que Joãozinho fazia quando fugia?"  
 "Olhe, **Paulinho**, se para as pessoas"  
 "**Paulinho**, essa é"  
 "**Você** me pediu"  
 "Se **você** quiser adivinhar o mistério, **Paulinho**, experimente **você** mesmo"  
 Quando **você** descobrir, **você** me conta."  
 "**Que é que você** **acha** que Joãozinho fazia quando fugia?"  
 "**Bem, Paulo** - mas eu continuo a **lhe** perguntar o seguinte: **como é que o coelho branco**"  
 "Para **dizer** a verdade"  
 "o máximo que se pode **dizer**"  
 "eu nem **disse**"  
 "só **disse**"  
 "Você na certa está esperando que eu agora **diga** qual foi o jeito que ele arranjou para sair de lá."  
 "como eu **lhe disse**"  
 "Por **falar** nisso"  
 "Vou te **dizer** como é que o mundo é feito"  
 "Vou te **dizer**"

Ao mesmo tempo, é preciso considerar que esse gesto de acentuado endereçamento cria, nessa obra, um tom de íntima conversa com essa criança à qual se dedica. Ao mesmo tempo, é usado como dispositivo de manter o leitor-ouvinte ali.

É a criação da atmosfera familiar, da relação mãe-criança, de um feminino-infantil, que percorre intensamente as obras “O mistério do coelho pensante” e “A mulher que matou os peixes”.

Clarice estaria aí propondo uma cena de leitura que encorajasse as mães/pais a sentarem junto de seus filhos para contar essa história, contribuindo oralmente, acrescentando, alterando, conversando sobre suas histórias também. A linguagem endereçada estaria a serviço de criar cumplicidades afetivas no ambiente familiar.

O texto passa a ter significado com a participação do leitor; como texto que acaba por deslizar nos significados, que nunca precisam ser fixados. Tudo dependerá da leitura, da contação. O mapa da leitura não é dado; altera-se a todo momento. Assim como a infância, a leitura é feixe ilimitado de trânsitos. É a leitura que faz a narrativa e não o contrário.

### 3.5. Figurações

Há muitos mistérios em um.

A presença de um coelho em um texto literário nunca passa despercebida, configura marca, prefigura sua potência em qualquer fabulação. Os coelhos desses enredos se relacionam ao humano com suas máscaras, de desenhos, de existência de canetas e tintas, imaginários que evocam e podem ultrapassar limites do animal e do humano, mesmo quando invisíveis, intangíveis, desprovidos de laços, são dispositivos de abertura, de flexibilidade de categorias que não precisam se fixar nem no humano nem no inumano. São animais que não precisam atender a uma pergunta que se interroga de sua humanidade e de sua animalidade. Esses coelhos nos colocam o problema do ser. A verdade é que pouco se sabe deles. Bem pouco. Não se sabe como chegaram ali, como têm a chave, como surgem, qual início e qual fim e ainda assim esses coelhos apresentam inquestionável diálogo, inquestionável harmonia em muitos de seus elementos constitutivos.

Em *O Animal que Logo Sou*, Jacques Derrida está nu na frente do gato e o gato está nu, numa corporeidade nua, que enceta a nudez no olhar do gato sobre ele. Será que o coelho é capaz de extasiar, de nos arrancar violentamente de qualquer dia calmo, de qualquer certeza como um por de sol simplesmente ao nos olhar na face? Residiria aí a maior potência do animal? Essa nudez, uma nudez não teológica? Anterior a tudo a que chamamos nudez? É possível afirmar, então, o que para nós pode ser uma caminho de pensar esse coelho que nos olha, nos interpela e nos arranca violentamente de qualquer estado ou certeza; o coelho nos interpela do humano:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o apocalipse, (...) (DERRIDA, 2012:31)

Toda transformação é, em certa medida, devoração (essa ideia será mais discutida em outro capítulo, em conjunto com outras obras). O mistério do coelho pensante engendra o tema da devoração em vários momentos: quando sai para devorar, porque sente fome; foge para buscar alimentos e depois passa a fugir para devorar a vida; quando a narradora se lança ao desconhecido de imitar o animal para descobrir-lhe o mistério e se autodevora. Devora-se, buscando as experiências de mundo de Joãozinho; devora um pouco a si mesma. Descobrimos ao final que a narradora devora-se, então, ao longo de todo conto, sem poder evitar consumir-se e sem obter êxito na aventura de cheirar uma ideia. O coelho é, portanto, dispositivo de experiência em devoração.

A *autozootransfiguração* que se dá com a narradora, por vontade própria, parece querer tecer identidades, de buscar ser, de existir, insistindo que se pode ser outro, ainda que em performance incompleta e não realização. Fica reservado para o final o movimento decisivo nessa história: *autozootransfiguração* precária.

Ao final de *O mistério do coelho pensante*, de forma sutil, quando a narradora move seu nariz rapidamente para tentar resolver o mistério das fugas do coelho, seu corpo não se transforma, mas ela também não consegue parar de experimentar, de desejar, de querer e de

comer cenouras como o coelho. Não cheira uma só ideia. É possível afirmar que de alguma forma, a narradora queria ser o coelho o tempo todo dentro da jaula, de grades muito fortes e pesadas, impossíveis de serem abertas, vencidas, mas que, ao se cheirar uma ideia, uma ideia muito boa, se descobre a possibilidade de fugir de algo que parece impossível.

É plausível inferir que o coelho dispare uma série de sensações, posturas corporais, afetos, modos de ler, formas de vida que atingem várias instâncias: autora e filho (empíricos), narradora e narratário<sup>67</sup> (categorias intradieéticas), mães, pais, crianças (empíricas) numa irradiação narrativa que não precisa caber em rótulos ou medidas. A ideia talvez seja a de simplesmente errar.

(Auto)zootransfiguração e autoantropotransfiguração são minhas tentativas de formular um tratamento, um entendimento de fenômenos diferentes de uma zoomorfização, tão intensa em obras que atribuem características animais a humanos e também diferentes de prosopopeias,

---

<sup>67</sup> Entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O narratário não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. "O narratário é uma entidade fictícia, um 'ser de papel' com existência puramente textual, dependendo directamente de outro 'ser de papel'" cf. Roland Barthes, (1966). O narratário é, assim, o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese. Para Gerald Prince, o narratário revela-se em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige. Este crítico considera que o narratário, tal como o narrador, é uma personagem da narrativa (ainda que algumas vezes apenas esteja presente no texto de forma implícita), e que não deve ser confundido com entidades exteriores ao texto. Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1972), distingue dois tipos de narratário: o intradieético e o extradieético, conforme ele pertence ou não à diegese. Ao dirigir-se ao narratário, o narrador pode encontrar um receptor, outro que o leitor virtual, e com quem poderá ter uma relação de índole diferente, pois o narratário, ser fictício, pode estar a um nível cultural diferente, ter outras vivências que convirão melhor ao narrador, o qual desvia a fluidez da narrativa para um outro objeto, (...) O narratário pode adquirir (...) função de elo entre leitor e narrador; é um foco discursivo orientado para outro horizonte da narrativa e que vai revelar outras características do narrador, delineando-o mais precisamente como indivíduo. Em: Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, (1972); Gerald Prince: "Introduction to the Theory of the Narratee", in *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. por Michael J. Hoffman e Patrick D. Murphy (2ªed., 1996); Jean-Michel Adam e Françoise Revaz, *A Análise da Narrativa*, 1991; *Reader-Response Theory and Criticism in The John Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism* [http://www.press.jhu.edu/books/groden/entries/reader\\_response\\_theory\\_and\\_criticism.html](http://www.press.jhu.edu/books/groden/entries/reader_response_theory_and_criticism.html)

em que a animais são atribuídas, de forma estanque, características humanas; diferentes das fábulas tão comuns no universo da literatura infantil. Em Clarice, não se tratam de características, mas de movimentos, de pulsões que geram partilhas entre animal e humano. É devido à morte dos vermelinhos que a narradora parte em busca de perdão para si, narrando diversas histórias de animais relacionadas a ela em diferentes graus de intimidade e convivência. O livro surge a partir da morte dos peixinhos; são essas mortes que geram a narrativa e sua proliferação em micronarrativas. Um cachorro não pode contar uma história, na mesma medida em que um humano não poderia entender uma história latida por um animal e datilografá-la simplesmente como mera tradutora e copista.

*(Auto)zootransfiguração* e *(auto)antropotransfiguração* seriam a mesma massa informe de uma partilha, porque animal humano e animal inumano se mantêm, não se transformam um no outro; ao mesmo tempo, se t(r)ocam levemente enquanto híbridos e, ao se manterem híbridos em breves suspensões no enredo, talvez consigam estabelecer um potencial criador diferente: não é inumano, não é a infância inumana, mas também não se tratam apenas de humanos e animais isolados, incapazes de se t(r)ocarem, ainda que muito brevemente; podem variar, podem figurar em suspensões narrativas, sem que se estabeleçam metamorfoses nem de humano nem de animal. Ulisses continua latindo “Au-au-au. Au-au-au.” e gostando “muito de (se)deitar de costas para coçarem (sua) barriga.” e de fazer “xixi na sala de Clarice.” Ele não se torna humano, não é um animal selvagem, é domesticado, mas um animal que pode criar, narrar suas aventuras.

Esses dois fenômenos podem ser essas promessas de possibilidades de criação, através de transfigurações, de outro possível, nem humano nem animal nem árvore nem vida nem morte, talvez trânsito *entre*, em

variáveis extensões, entre fome, morte e vida. As personagens tomam sua parte ativamente no jogo ficcional, afiguram-se ora narradora que quer pensar e agir como coelho, ora cachorro que pode ser narrador e latir uma história bem latida.

Cabe destacar que quis propor o sufixo *auto*, que por vezes aparece entre parênteses ora não, porque ora é um fenômeno gerado por outro personagem ou pelo narrador ou por vezes por eles mesmos como ocorre com a narradora ao final de *O mistério do coelho pensante*. Os próprios narradores ou personagens operam essas transfigurações, são essas formas de organização de imaginação a partir deles mesmos, não que isso derivasse de outro sobre ele ou ela, mas a partir deles mesmos. Podem simplesmente sofrer o fenômeno como algo que é posto, como é o caso das personagens de *Quase de verdade*, que têm ovo no nome. Em síntese, algo que é criado para servir a um propósito, mas que fica em trânsito, nem humano, *autozootransfiguração*; nem animal, *autoantropotransfiguração*.

### 3.6. Herói

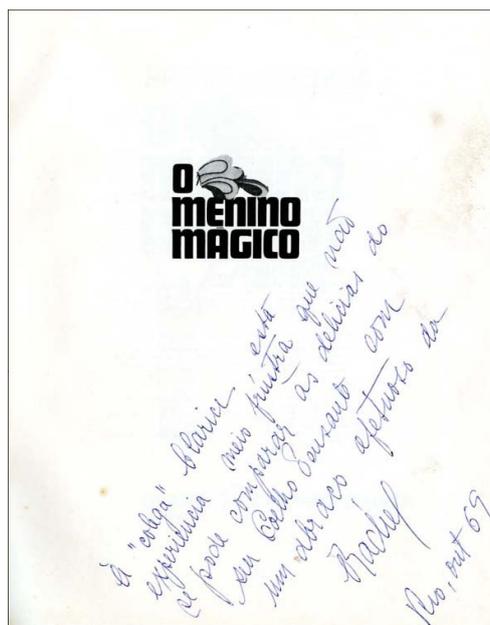
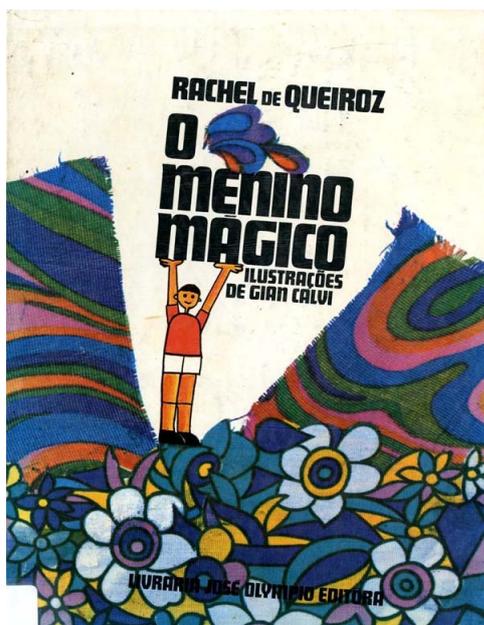
Clarice fez *Joãozinho* existir mais tarde em outras histórias que escreveu para crianças, para qualquer criança. O primeiro pedido<sup>68</sup> de Paulo foi fundamental na inauguração de uma Clarice também para crianças. Interessante que o livro tenha surgido de um movimento da criança-filho para uma adulta-mulher-mãe. Os demais livros de Clarice para crianças surgem de outros modos; todavia é este que acontece a partir do movimento do desejo que movia uma criança-filho.

Outros autores cuja obra era predominantemente voltada ao adulto produziram também literatura infanto-juvenil naquele período como Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Jorge Amado e tantos outros. Nas obras de todos esses escritores, os universos das crianças e da infância adquiririam contornos específicos e fariam parte, de alguma forma, de sua produção artística com adultos também.

No ano seguinte à publicação de *O mistério do coelho pensante*, Rachel de Queiroz publicou *O menino mágico* e enviou um exemplar para Clarice, com dedicatória de quem admira seu coelho e a experiência estética criada em torno dele. Seu *mistério* teria sempre largo espaço entre adultos.

---

<sup>68</sup> De acordo com a biografia produzida por GOTLIB (1995:351), "Clarice: uma vida que se conta": "Pauluca tinha três anos, morávamos em Washington. Uma tarde, pediu-me para escrever uma história para ele. Pensei muito e cheguei a achar que não teria condições. Aí me lembrei de um fato ocorrido em casa [...] Nos fundos de nossa casa tínhamos um casal de coelhos brancos dentro de uma jaula de grades pequenas, com uma tábua pesada cobrindo. Uma manhã, quando fomos dar comida a eles, ficamos sem saber o que havia acontecido. Os coelhos tinham sumido. Ninguém de casa sabia o que tinha acontecido, era um mistério."



Figuras 15 e 16 – Capa de “O menino mágico” e contracapa com dedicatória de Rachel de Queiroz à Clarice Lispector se referindo ao livro infantil desta. (IMS)

É possível perceber que havia nesse período um intenso intercâmbio entre os escritores brasileiros, fossem as trocas de livros, de originais antes mesmo de sua publicação, fossem correspondências, telefonemas, presença em eventos de lançamentos e encontros dos que mantinham certo afeto e vínculo pelas questões literárias que lhes eram mais caras e mesmo para partilhar as necessidades como escritores profissionais.

A troca era intensa e produtiva. Era intensa também a busca por editoras<sup>70</sup> e certa busca de editoras por obras que poderiam ser editadas

<sup>69</sup> Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles disponível online em <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/tres-historias-para-criancas>.

<sup>70</sup> Há várias correspondências que abordam essa temática. Uma que me chamou atenção foram as trocas de cartas entre Clarice e Kurt E. Michaels, agente literário da Dinamarca, solicitando obras da escritora em inglês, alemão e francês, a fim de verificar as possibilidades de publicação na Escandinávia. A primeira data de 15 de maio de 1965 e a segunda de 16 de junho de 1967. A questão girava em torno também dos direitos autorais no exterior para a obra A paixão Segundo G. H. Há pouco na Dinamarca, em alguns círculos de pesquisadores de Literatura, todos conheciam Clarice Lispector, mas desconheciam que houvesse uma produção da escritora também para crianças. Investigando seu arquivo na Casa Rui Barbosa, é impressionante notar como pouco resta de originais de suas obras e como é rico o arquivo em torno dessas notícias de vida real, de sua obra circulante. Encontrei um pequeno cartão com bilhete de uma professora

com boa recepção de público. Analisando a correspondência e as entrevistas que a escritora concedeu a alguns jornalistas e colegas, é possível perceber que as trocas se davam por razões diversas: desde as mais intensas discussões filosóficas e literárias, até as questões simples do cotidiano, como uma viagem, impressões de uma cidade, um tecido bonito para um vestido novo ou as dificuldades editoriais que cercavam Clarice.

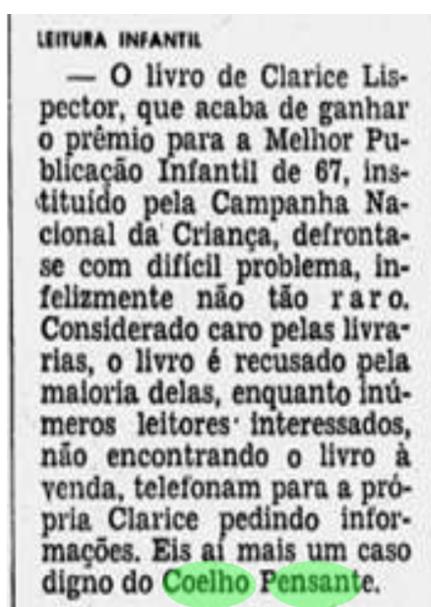


Figura 17 – Nota jornalística mencionando dificuldades de aquisição da obra. (FBN)

É também na trilha de muitas cartas de Clarice a amigos, escritores e parentes, constantes de seus arquivos pessoais e textos em jornais e revistas da época, que também apoiamos algumas hipóteses desse estudo quanto a dificuldades editoriais, por exemplo.

---

que Clarice guardou quase intacto, muito bem preservado, da professora Arlete Sendra e Silva, de 18/09/1973, que segue: "Clarice: Sou professora de Iniciação Literária do 4º ano fundamental do Externato João XXIII (Campos) e uma de suas diretoras. Gostaria que você soubesse da opinião de nossos alunos a respeito de seu livro. Todos a admiram intensamente e vibram com suas estórias. (...) Obrigada por ter-nos ajudado a despertar o gosto literário de nossos alunos."

O mistério do coelho pensante foi o único livro (infantil) cuja história foi também integralmente publicada em jornal, fato que alude a múltiplas interpretações, das quais gostaria de destacar uma: crianças não costumavam ler jornais, era portanto uma publicação dirigida ao adulto. Como o prefácio também fora publicado, é plausível considerar o desejo de que se lesse/contasse essa história para crianças, a partir da publicação jornalística.

Clarice volta à sua história policial para crianças no Jornal do Brasil em 11 de março de 1972, primeira parte e, em 25 de março de 1972, última parte. Publica novamente o texto, sem ilustrações e com amplo destaque para uma história policial para crianças na edição do dia 11/03/1972. O título do livro aparece no primeiro parágrafo da publicação. Já na publicação de 25/03/1972, o título aparece destacado em maiúsculas e, ao lado, a palavra “conclusão”, conforme reproduzido<sup>71</sup> a seguir.

---

<sup>71</sup> Reprodução em forma de recorte de Jornal do Brasil, 11/03/1972, p.2. e Jornal do Brasil, 25/03/1972, p.2.

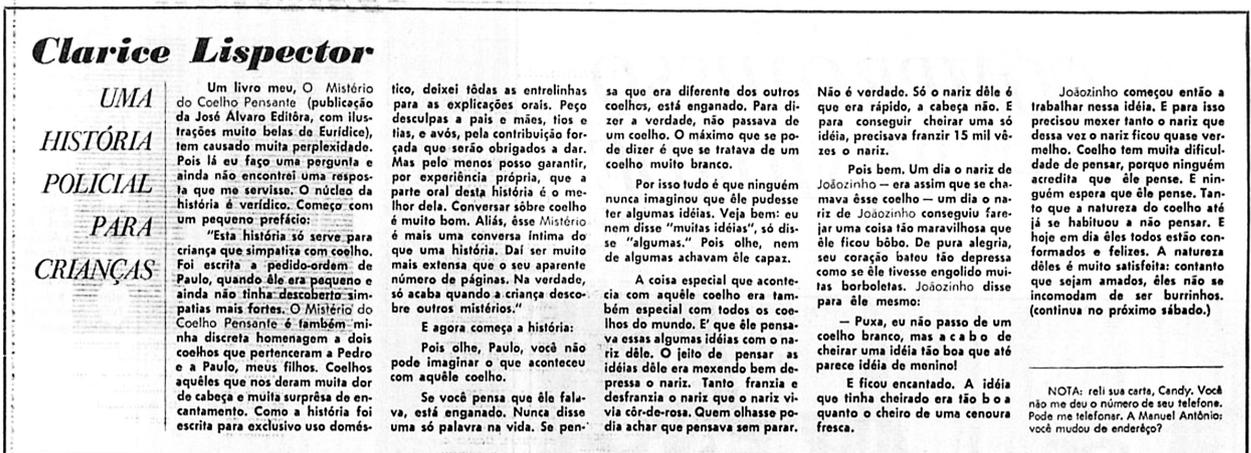


Figura 18 – Publicação de O mistério do coelho pensante no JB – Parte I (FBN)

PÁGINA 2 CADerno B JORNAL DO BRASIL Rio de Janeiro, sábado, 25 de março de 1972

## Clarice Lispector / O MISTÉRIO DO COELHO PENSAnte (CONCLUSÃO)

E a vida, para aquele coelho branco, passou a ser muito boa. Comida era o que não lhe faltava.

Mas, Paulo, acontece que Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto.

E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir. Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades.

É claro que o coração de Joãozinho batia feito louco quando ele fugia. Mas faz parte de ser coelho ter o coração muito assustado. Assim como faz parte da natureza do coelho farejar idéias com o nariz.

Pouco a pouco a vida de Joãozinho passou a ser a seguinte: comer bem e fugir, e sempre de coração batendo pela aventura. Um programa ótimo. Ele fugia, as crianças o agarravam, ele tinha comida, ele era muito feliz. Era tão feliz que às vezes seu nariz se mexia tão depressa como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro.

Por falar nisso, quero lembrar a você que o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós. Nariz de coelho vale mais para ele do que nariz de gente vale para a gente. Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes? É porque ele compreende as coisas com o nariz. Isso não quer di-

zer que a natureza do coelho seja melhor do que a nossa. Cada natureza tem suas vantagens.

Vou te dizer como é que o mundo é feliz. É assim: quando se tem natureza de coelho, a melhor coisa do mundo é ser coelho, mas quando se tem natureza de gente não se quer outra vida.

Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele?

Zangavam, sim. Mas zangavam como pai e mãe zangam com os filhos: zangavam sem parar de gostar. Aquêle coelho, então, nem se precisava ser parente para gostar dóle. Vou te dizer: Joãozinho tinha cara de bobão e era lindo. Dava até vontade de apertar ele um pouco. Não demais, porque Joãozinho ficava logo espantado. Coelho e como passarinho: se assusta com carinho forte demais, fica sem saber se é por amor ou por raiva. A gente tem que ir devagar para ele ir se acostumando, até que ele ganha confiança.

Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?

As vezes penso que fugia para ver a namorada dóle. A namorada era uma coelha muito da enxada e muito da caprichosa, que vivia dizendo para Joãozinho:

— Se você não vier me ver, eu te esqueço. Era mentira, porque ela adorava o coelho dela, mas com esse truque a coelha ia ar-

rumando a vida dela. Não era por maldade que ela dizia isso para Joãozinho, mas natureza de coelha é assim. É o modo de coelha gostar é um modo sabido. Aliás quase toda natureza de namorada se parece um pouco.

Acho também que Joãozinho fugia porque cada vez ele tinha mais filhinhos e gostava de ir fazer carinho nos filhinhos. Os filhinhos eram todos gordos, pequenos e bobos, e todos eles tinham natureza de coelho. Olhe Paulinho, se para as pessoas é bom gostar de coelho, imagine então como deve ser ótimo gostar de coelho quando se é pai ou mãe dóle. Ai nem se fala.

As vezes também Joãozinho fugia só para ficar olhando as coisas, já que ninguém levava ele para passear. Nessa hora é que vivava mesmo um coelho pensante. Foi olhando as coisas que seu nariz adivinhou, por exemplo, que a terra era redonda.

Só há dois modos de descobrir que a terra é redonda: ou estudando na escola, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocado de coisas.

Outra coisa que o nariz dóle descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu. Nas suas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar mas que não são de se comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer.

Bem, Paulo — mas eu continuo a lhe perguntar a seguinte: como é que o coelho branco saiu de dentro das grades?

Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério. É uma história tão misteriosa que até hoje não encontrei uma criança ou gente grande que me desse uma resposta boa. É verdade que nem eu, que estou lhe contando a história, conheço a resposta.

O que posso lhe garantir é que não estou mentindo: Joãozinho fugia mesmo.

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

Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz, em vez de ter uma idéia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura. É isso é claro, não explica de que modo Joãozinho farejou um jeito de fugir das grades.

Se você quiser adivinhar o mistério. Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura.

Figura 19 – Publicação de O mistério do coelho pensante no JB – Parte II (FBN)

Interessante notar que Clarice publica a história de Joãozinho no Jornal do Brasil em 1972 e, somente em 1974, volta a publicar uma nova história infantil. Por que voltar a esse texto, reproduzindo-o no jornal? Em uma matéria de outro jornal, afirmava-se que seu livro era bastante caro e, embora fosse um sucesso editorial, seu preço tornava-o quase inacessível. Essa é uma hipótese. Além disso, a mesma matéria afirmava

que muitos dos que gostariam de adquiri-lo, não o encontravam para comprar e chegavam a telefonar e escrever para Clarice informando-a do problema nas livrarias. É possível que a escritora tenha lançado mão desse recurso, como jornalista, de publicar a história no jornal, para torná-la mais acessível. O fato é que publicar a história no jornal tornou-a certamente mais acessível, mais popular, mais conhecida. Em duas semanas, a coluna trouxe a obra novamente às rodas literárias, ao público adulto e, por extensão razoável, ao público infantil. As famílias poderiam ler o jornal e também contar a história às crianças. Finalmente, trago esse episódio para abordar que, desse modo, *O mistério do coelho pensante* não circulou apenas enquanto livro, mas também enquanto texto literário inserido no espaço jornalístico<sup>72</sup>. Talvez como impulso de Clarice em responder a seus leitores que gostariam de ter acesso à história, talvez Clarice recuasse anos na historiografia literária, em tempos em que os livros apareciam em fascículos nos jornais até o último capítulo, quando, então, por aclamação do público, tornavam-se uma publicação em volume de livro. Clarice moveu, nesse episódio, essa historiografia em reverso.

A carta de Maria Regina Guimarães Ginde, reproduzida aqui na íntegra, foi uma das que mais me chamou atenção. Em alguns trechos, a criança afirma: “Eu já sei ler, mas gosto de escutar os seus livros”, o que reforça em muito o aspecto da oralidade na cena de leitura proposta por Clarice nessa obra. A carta consta do arquivo da escrito e alimenta a ideia

---

<sup>72</sup> Algumas cartas escritas por pequenos leitores para Clarice, dando conta da recepção desse texto, além de donos de escolas e outras com notícias da própria família, como consta no Acervo Clarice Lispector, na Casa Rui Barbosa: Carta de reposta para *O Mistério do Coelho Pensante*, a Clarice Lispector, de alunas da antiga 5ª série, do Colégio Nossa Senhora das Mercês (Niterói – Rio de Janeiro), de abril de 1972; Carta de Maria Regina Guimarães Ginde, aluna da 1ª série, em que conta da leitura dos livros de Clarice, de 02 de novembro de 1976; Correspondência entre Clarice e Paulo Gurgel Valente, em que se menciona que *A mulher que matou os peixes* foi adotado em várias escolas; correspondência entre Rio de Janeiro e Londres, de 14 de junho de 1961 a 10 de fevereiro de 1975.

de que Clarice valorizava muito o retorno de seu público infantil quanto a sua produção.

CL 56  
Cap

Clarice

Eu sou Maria Regina Guimarães Ginde.  
Eu estou na 1ª série A.  
Eu já sei ler, mas gosto de escutar os seus livros.

Minha tia freira leu para mim as histórias: A vida íntima de Sauris, A mulher que matou o peixe e o mistério do coelho pensante.

Eu gostei de todos, principalmente do mistério do coelho pensante.

Benho franzido o meu nariz para descobrir como o coelho saía da sua casinhola.

Eu queria que você escrevesse outro livro quando você descobrir esse mistério. Você sabe qual é.

Tomara que sim!

Clarice, tomara que você possa escrever esse livro que eu pedi, e queria que escrevesse esse e bastante para crianças.

S. 106

Figura 20 – Reprodução da carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (I) (FCRB)

De fato, há algo de intenso, afetivo e vivo na leitura em voz alta; há algo que faz a história se materializar de modo diferente, criar corpo e duração no espaço. A menina conta que sua tia freira leu para ela *A vida íntima de Laura, A mulher que matou os peixes e O mistério do coelho pensante*: “Eu gostei de todos, principalmente do mistério do coelho pensante.”

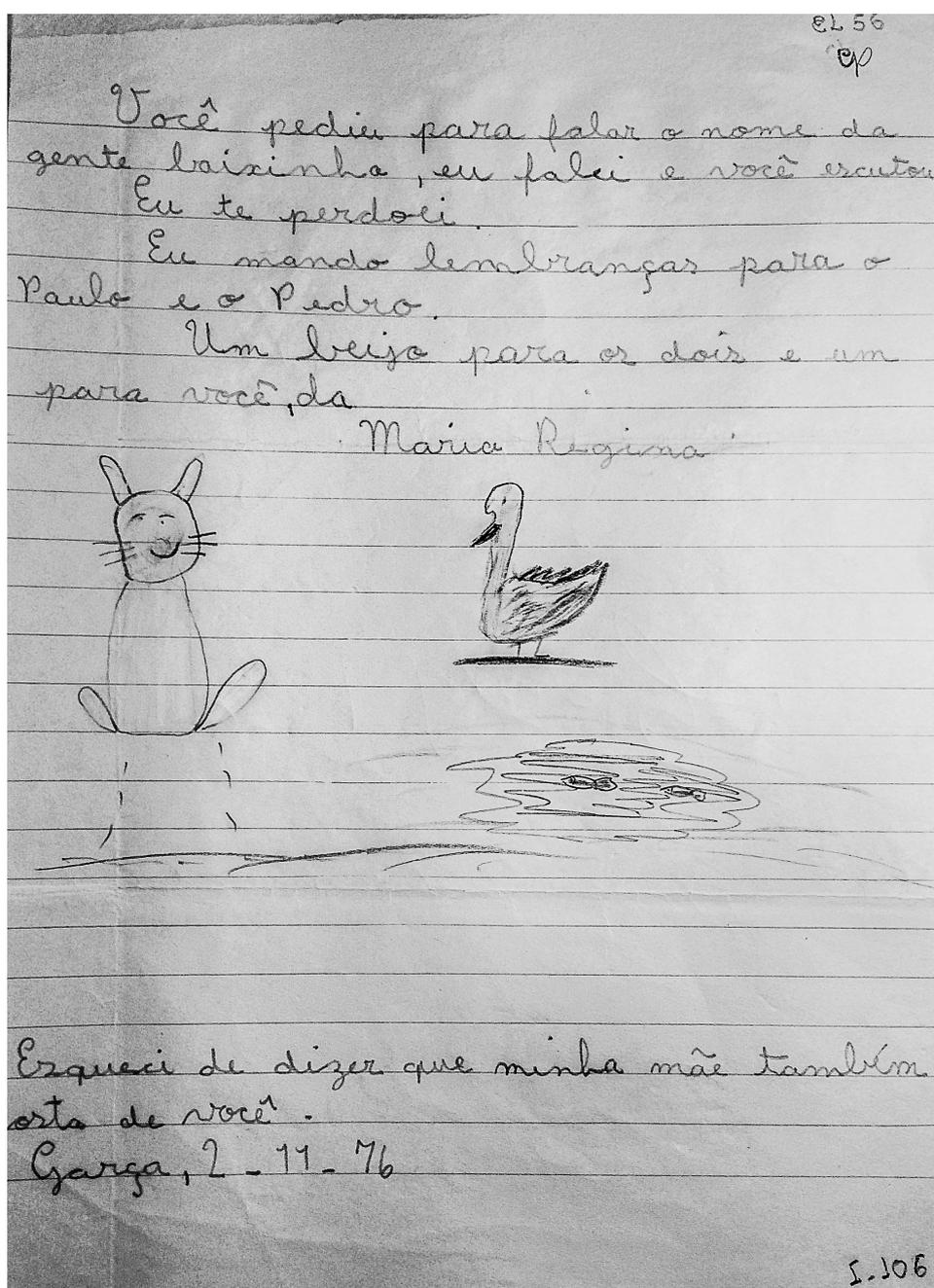


Figura 21 – Fac-símile da carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (II) (FCRB)

Reproduzo essa carta na íntegra pela riqueza dos detalhes, de que a criança é capaz, auxiliada ou não por um adulto, ao abordar as obras de Clarice e sua recepção. A menina ainda se refere a outra leitura: *A mulher que matou os peixes*, afirmando que falou seu nome baixinho como pedido no enredo e que perdoara Clarice pela morte dos vermelhinhos. Essa carta também está relacionada a uma publicação de Clarice em que declara: “Fui absolvida!” e será abordada no capítulo seguinte.

## 4 Lisete

Um ano após o sucesso de *O mistério do coelho pensante*, Clarice lança, em 1968, *A mulher que matou os peixes*. É ainda na esteira de seu primeiro livro, e em certo diálogo com este, que a obra de 1968 é produzida.

Seu lançamento programado se daria no dia 17 de dezembro de 1968 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entretanto, por ocasião da promulgação do Ato Institucional 5 e o fechamento do congresso no dia 13 do mesmo mês, o mesmo fora cancelado.

Essa história também teria sido inspirada em um contexto familiar particular, baseada em fatos de vida íntima, um episódio da vida de Clarice, no qual seu filho Pedro solicita cuidados para seus peixes vermelhos enquanto viajaria por alguns dias. Clarice teria esquecido de alimentar os animais e eles morreram de fome.

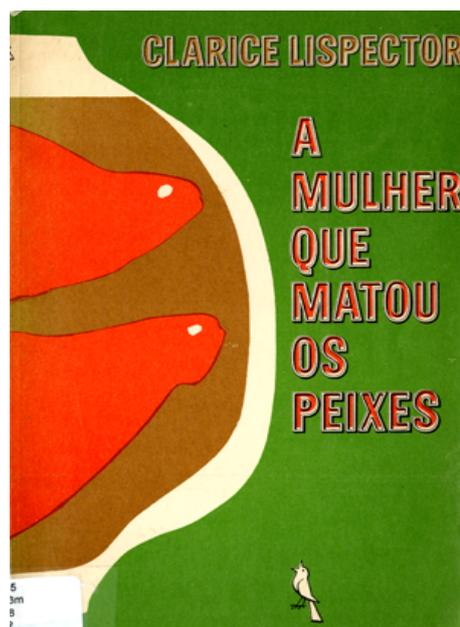


Figura 22 – Capa da 1ª edição de *A mulher que matou os peixes* (1968). (AP)

A mulher que matou os peixes já se inicia com os peixes mortos e com a narradora assumindo a culpa pelo ato. Poder-se-ia pensar que a história começa pelo fim, mas não é essa a proposta da narradora. Os peixes morreram de fome: isso é um fato. A proposta é ler/ouvir várias micronarrativas e decidir ou não pelo perdão. Ela não pede absolvição; foi de fato negligente, mas pede compreensão e perdão ao longo da narrativa e ao final. Foi muito engenhoso: não se trata ao fim ao cabo de uma narrativa sobre morte, embora esse elemento também seja seu motor nessa obra, assim como a fome.

A obra *procura narrar* a história da morte de dois peixes de estimação de uma criança, que, ao viajar, confia à mãe a tarefa de alimentá-los. A mãe se esquece do pedido da criança e esses animais de estimação morrem de fome no aquário. Afirmo *procura narrar*, porque o texto é construído de modo fragmentário, não-linear, com flashbacks e ainda digressões do narradora, intercalando-se às micronarrativas, as quais procuram se ligar de algum modo ao pedido inicial da narradora-mulher-adulta-mãe, que pede absolvição pelo seu crime de matar os peixes por negligência e não por maldade ("coração puro"), como procura provar ao longo das histórias narradas. A morte dos vermelhinhos se tornaria, então, uma busca e uma promessa: "Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler essa história triste, me perdoarão ou não."

A crítica da época se dividia nos jornais: de um lado, havia os que consideravam o livro de mau gosto para crianças, devido principalmente ao tabu que cerca a ideia de morte numa literatura voltada para crianças; de outro, os que o valorizaram e enalteceram:

\*

**NOVO LIVRO** — As crianças estão adorando o novo livro que Clarice Lispector escreveu para elas. Chama-se "A Mulher que Matou os Peixes" e traz a chancela da Editora Sabiá. É tão bonito quanto "O Coelho Pensante", primeira incursão de Clarice pelo mundo da literatura infantil.

\*

Figura 23 – Nota jornalística acerca de A mulher que matou os peixes. (FBN)

---

**A IDADE DO SERROTE** — Murilo Mendes — **SABIÁ** — Um dos maiores poeta do Brasil, revelando aos leitores o outro lado de seu versátil talento literário: o de um extraordinário prosador. Seu estilo sensível e limpo dá a estas suas reminiscências de infância e adolescência em Juiz de Fora, um inesquecível sabor. Outros lançamentos de Sabiá: **A PAIXÃO SEGUNDO G. H.** — A obra de Clarice Lispector é um desconcertante testemunho de nossa época, no que ela tem de mais terrível, absurdo e contraditório. Neste sentido, **A PAIXÃO SEGUNDO G. H.**, vem a ser talvez, a sua obra mais significativa. A terrível experiência pessoal de uma mulher em face do desafio que lhe oferece o que há de mais asqueroso na realidade imediata. Uma aventura de inspiradora beleza nos mais fundos abismos da alma humana. **A MULHER QUE MATOU OS PEIXES** — Clarice Lispector — Raramente no Brasil um livro para crianças terá reunido dois grandes nomes como o de Clarice Lispector como autora, e o de Carlos Scliar como ilustrador. Narrativas simples de coisas que podem acontecer, em qualquer família: a história de um passarinho, de um cachorro, ou daqueles peixinhos que aparecem mortos num aquário.

---

Figura 24 – Nota jornalística acerca de A mulher que matou os peixes. (FBN)

"Boitempo" e "A Falta Que Ama" reúne os últimos poemas de Carlos Drummond e foi lançado pela editora Sabiá. Os livros da Sabiá são bem feitos, bem cuidados, mas de mau gosto. Juntamente com este volume de poesias (que parece ampliação de caderneta de identidade) surge "A Mulher Que Matou os Peixes", estória infantil de Clarice Lispector, com desenhos de Carlos Sciliar. Planejado a capricho, mas com mau gosto. Parece almanaque provinciano, dos antigos. Que pena!

(Livros para rua Dr. Bacellar, 50  
— Villa Clementino — São Paulo)

Figura 25 – Nota jornalística acerca de A mulher que matou os peixes. (FBN)

## Seleta de Herberto Salles

A Livraria José Olympio Editora, dando prosseguimento à vitoriosa iniciativa da Coleção Brasil Moço, dirigida pelo professor Paulo Ronai, acaba de publicar a Seleta de Herberto Salles, organização, notas e estudo de Ivan Cavalcanti Proença.

Criada para tornar conhecidos dos leitores jovens os escritores mais representativos da moderna literatura brasileira, a Coleção Brasil Moço, desde a edição de seu primeiro volume, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, vem cumprindo fielmente os objetivos da editora, facilitando inclusive a tarefa de professores e estudantes de português e literatura, e formando, em verdade, uma verdadeira antologia das nossas letras contemporâneas.

Apresentando características nitidamente didáticas, os volumes da Coleção selecionam, na obra de cada autor, os excertos mais significativos em prosa ou verso, de maneira a facilitar o conhecimento glo-

surpreendentes conseqüências. A mulher e os filhos, à mingua de notícias e quase na pobreza, defendem-se como podem: uma das moças decide converter a casa em pensão. Outra, seduzida pelos sonhos e promessas de um caixeiro-viajante, parte para Chicago, onde se transietna numa grande cantora de ópera. E o único filho homem, depois de conhecer todos os graus da miséria, acaba triunfando como jornalista na cidade grande.

Trata-se de um verdadeiro romance policial, em que Wilker cria de um mundo de impressionante poder de realidade e emoção.

A MULHER QUE MATOU OS PEIXES — Os leitores infanto-juvenis estão de parabéns com o lançamento, pela JO, da 1.ª edição deste saboroso livro de Clarice Lispector que é A MULHER QUE MATOU OS PEIXES.

A obra, que conta as histórias dos animais que a gente tem em casa (cachorro, gato, passarinho), é toda ilustrada pelo grande artista Carlos Sciliar, oferecendo assim ao leitor-mirim um duplo prazer que é o texto leve combinado com desenhos vivos e suaves.

Um volume de 64 páginas em forma de agradável manual.

Figura 26 – Matéria acerca de A mulher que matou os peixes. (FBN)

Como se a narrativa se construísse em pequenas desdobras: num plano textual-discursivo mais evidente, a narradora se dirige a um

narratário, a quem narra a história dos vermelhinhos; em outros planos, em outros tempos, em outros lugares; narram-se outros animais, outras infâncias; encena-se a própria fabulação da escrita, vive-se da ficção e do silêncio, numa sequência de histórias de vida e morte, construindo-se lentamente, a cada história, um pedacinho a mais do mosaico que é essa narradora que deseja ser perdoada pela morte dos vermelhinhos. Parece que estamos sempre lendo livros diferentes. Num plano principal, narrou-se, muito brevemente e somente em trecho já avançado do livro, como se deu a morte dos peixes. Entretanto, desde o início, a narradora pede que a perdoem; em vários outros, desfilam todas as animografias em fluxos acerca de vida e morte de animais que estiveram na vida da narradora. Ela defende seu comportamento diante dos animais, seu afeto, seu respeito.

Esse se torna um narrar proposto, que não se estabelece na escrita da história somente, mas na experiência da história. Ora, se segundo Clarice, por experiência própria, a parte oral é a que realiza, no plano da experiência, a história, o que lemos é, portanto, uma ínfima parte de suas histórias. Essa atmosfera de certa incompletude dos fatos narrativos, oferecida ao leitor-ouvinte, procedimento indiciado em *O mistério do coelho pensante*, atinge tom brilhante e intenso em *A mulher que matou os peixes*. Muito do que poderia ser oferecido às crianças não o é de imediato:

“Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão horrível que até parece filme de mocinho e bandido. É uma história de amor e ódio misturados num só coração. Já descansaram? Bem, então prestem bastante atenção porque essa história de cachorro é terrível mesmo. Não pensem que estou inventando as minhas histórias. Dou minha palavra de honra que minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo. Bem, preparem-se que eu vou começar.”

O fluxo narrativo propõe abalo nos sentidos tradicionais de causalidade espaço-temporal, quer pelos enigmas que propõe, quer pela experiência que envolve o leitor-ouvinte. Há fluxos: pode-se estar lendo uma história de uma animal e ainda estar envolvido pelas histórias recém conhecidas de outros animais. São camadas. O processo de montagem, ou seja, o estabelecimento das relações entre diferentes planos, constitui a própria escrita enquanto figuração. A montagem quer fundir os planos, para que se alcance uma figuração máxima, fazendo com que a confluência de planos e histórias leve a uma fusão e que se possa, então, perdoar a narradora pela morte.

Em *A mulher que matou os peixes*, há vários planos; em *Quase de verdade* e *A vida íntima de Laura* também, mas em todos os livros, o plano da narradora parece ser o eixo fundamental em torno do qual convergem os demais - planos que interagem ou não entre si com o plano da narradora. O que pretendo afirmar é que as inter-relações entre o plano intradieгético e o extradieгético caracterizam o que chamo de figuração da escrita<sup>73</sup>, porque cria inúmeras possibilidades de leitura e, portanto, da própria escrita.

*A mulher que matou os peixes* é um livro sobre animais e sobre parte de suas histórias. São animografias tecidas em torno da narradora que mata dois animais de estimação.

Os animais literários de Clarice são domésticos que estão sempre ali por perto na casa ou no quintal, convidados ou não. A escritora não recorreu a nenhum elemento fantástico: tudo é o mais ordinário possível, o mais simples possível. Não havia bruxos, poções mágicas, princesas, nenhum elemento da cultura medieval de contos de fadas ou monstros

---

<sup>73</sup> Como afirma Pena (2010): "uma escrita que se tece ocultando-se como tal, construindo uma experiência nua, desficcionalizada, que não só não se nomeia arte, como explicitamente nega este nome." (PENA, 2010:6)

ou heroísmo fantástico. Não há heróis em *A mulher que matou os peixes*: as relações de heroísmo construídas entre a narradora, mulher adulta e narratário são parte do jogo ficcional, que ocorre de forma dinâmica, recorrente e intensa.

Estabelece-se, também, um texto que procura criar jogos lúdicos, de adivinhar, por exemplo: Outro bicho natural da minha casa é... adivinhem! Adivinharam? Se não adivinharam não faz mal, eu digo a vocês. O outro bicho natural de minha casa é a lagartixa pequena. O que procura fazer da própria natureza um brinquedo.

Além disso, certa incompletude dos fatos narrativos talvez se deva também a outro fator da narrativa clariciana com crianças: os espaços criados, abertos, para a participação do leitor-ouvinte que, no caso de *A mulher que matou os peixes*, se lança na promessa de poder ou não perdoá-la ao final da narrativa; ou, além disso, um leitor-adulto, que pode participar da narrativa, propor alterações, intervenções na narrativa.

Do ponto de vista narrativo<sup>74</sup>, Clarice incorpora procedimentos de um narrador rasurado, com traços de um narrador clássico, no dizer de Benjamin<sup>75</sup> e também outros contornos não tão definidos.

---

<sup>74</sup> Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador*, afirma que "Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais [...]" (BENJAMIN, 1987, p. 197). "narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele" (BENJAMIN, 1987, p. 197). Benjamin (1987, p. 198) fala ainda que "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." E essa 'faculdade de intercambiar experiências está em baixa principalmente porque "as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo" (BENJAMIN, 1987, p.198). É justamente o oposto disto que a escrita de Clarice para crianças procura oferecer: recorrendo ao prefácio de *O mistério do coelho pensante*, reafirmo que sua visão sobre LIJ é a de intercambiar experiências - "a parte oral é o melhor delas." Ela quer oferecer mais do que uma leitura, mas uma experiência de leitura; mais do que uma narrativa, mas uma experiência com narrativas.

<sup>75</sup> Segundo Benjamin (2014), há três narradores: o clássico, oral, cujo ofício é dar ao seu ouvinte a oportunidade de troca de experiência; o segundo é o narrador do romance, cujo papel passou a ser o de não mais poder falar ao seu leitor e o último é o narrador que não narra a ação da própria experiência, mas o que aconteceu a outrem.

Como Clarice exalta a parte oral das histórias<sup>76</sup>, confere, portanto, à experiência de quem lê ou conta e ouve a história o espaço de maior relevância em uma narrativa para crianças. De algum modo, ela pretende que a narrativa seja uma fusão entre a parte oral, contribuição extratextual, familiar e a parte escrita, literária, seja um misto imprevisível entre aquilo que é narrado.

Assim, ao apelar para um narratário, ao imaginar um ouvinte, a narrativa inclui, no plano intradieético, o leitor-criança, como uma categoria interna ao narrado; o que corresponderia a poder afirmar que a oralidade, em seus textos, só se relaciona necessariamente a uma dimensão extratextual, quando não se pode saber o que cada leitor adulto trará para a narrativa como contribuição, o que cada um pode ou não acrescentar ao texto, preencher as histórias escritas.

---

<sup>76</sup> Como abordado no prefácio de *O mistério do coelho pensante*: “Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. (...) Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. (...)”

## 4.1. Pethood

*animus, anima*<sup>77</sup>

A associação entre animal e infância nos livros infanto-juvenis é tão habitual que, de fato, se pode esquecer a natureza figurativa dessa aliança (RUDD, 2009:242). Na abordagem da obra infantil de Clarice Lispector, procuro investigar o que há de comum nessa aliança que acaba por conferir certo suporte à ordem dominante no campo de literatura infanto-juvenil, mas também compreender se há elementos que a subvertem. Procurando lidar com certo espaço de experimentação, de abertura para pensar os animais literários de Clarice: coelho, cachorro, galinha, peixes, baratas e uma potência animal - ovo.

As narrativas infantis de Clarice não clamam por afinidades entre humano e inumano, testam seus limites, numa pesquisa sensório-estética que privilegia o animal. Em suas narrativas infantis, as figuras humanas quase se restringem à narradora.

O texto de Clarice procura trajetórias narrativas paralelas, e simultâneas, em que criança e animais podem construir ali subjetividades entrecortadas, atravessadas pelo humano. A narrativa que se quer narrar é a história oral de todos os animais da vida íntima da narradora, não só a dos vermelhinhos.

---

<sup>77</sup> From Latin animus ("the mind, in a great variety of meanings: the rational soul in man, intellect, consciousness, will, intention, courage, spirit, sensibility, feeling, passion, pride, vehemence, wrath, breath, mind life, soul"), closely related to anima, which is a feminine form; see anima. Noun: animus (usually uncountable, plural animuses) "The basic impulses and instincts which govern one's actions."; A feeling of enmity, animosity or ill will. Jungian psychology: The masculine aspect of the feminine psyche or personality. Related terms: anima, animose, animosity, equanimity, unanimous.

Após essa primeira história, a narradora retorna ao crime e à culpa, numa imbricação entre criança (menino ou menina), adulto, verdade, crime:

Bem, vamos mudar de assunto. Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com meu crime. Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata.

Após a passagem de diferenciação entre crime e culpa, a narradora afirma que ainda não começou a história e, portanto, prefere se apresentar e criar uma atmosfera de intimidade, numa simulação de presença:

Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir. Peço que leiam esta história até o fim.

A partir desse ponto da narrativa, a narradora inicia uma jornada por sua vida íntima com animais domésticos. E é a partir de sua casa que trata de bichos naturais. Para ela, aqueles que ninguém convidou ou comprou, como ratos e baratas:

Vou contar umas coisas: minha casa tem bichos naturais. Bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou. Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo. Minha casa tem muitos bichos naturais, menos rato, graças a Deus, porque tenho medo e nojo deles.

Em raros momentos de suas histórias para as crianças, Clarice estabelece uma comparação entre mães e pais, não como personagens, mas como papéis sociais e culturais, atribuindo comportamentos e hábitos que pudessem ser comuns a todos os pais e mães:

"Quase todas as mães têm medo de rato. Os pais não: até gostam porque se divertem caçando e matando esse bicho que detesto. Vocês têm pena de rato?"

"Às vezes o pai da criança corre pela casa toda com um chinelo na mão, até pegar uma e bate com o chinelo em cima até ela morrer."

É entre ratos e baratas, quando a narradora afirma, pela primeira vez que os animais de estimação são aqueles do domínio do afeto: Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. Vocês fariam carinho num rato? O fato de não poder conferir carinho ao roedor se devia ao medo: Vai ver vocês nem têm medo e em muitas coisas são mais corajosos do que eu.

Não pode a narradora conferir carinho, mas de algum modo, estabelece uma relação de afeto com ratos e baratas: a piedade. Sente pena deles por não serem animais desejáveis na casa: Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la.

Ainda quanto a esses animais a que a narradora se refere com repulsa, ratos e baratas, surge uma imagem de fome e devoração que gostaria de destacar e mais adiante será igualmente retomada:

Tenho um amigo que, quando era menino, criou um rato branco. Fiquei com tanto nojo que só quero apertar a mão de meu amigo quando passar o susto. Seu rato era, na verdade, uma rata e se chamava Maria de Fátima. Maria de Fátima morreu de um jeito horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no

fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche.

Outro ponto em que a narrativa alinha animais, crianças e adultos é o que se refere ao convite para estar no espaço doméstico com a narradora:

Tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas. Elas só são amadas por outras baratas. Não tenho culpa: quem mandou elas virem? Vieram sem serem convidadas. Eu só convido os bichos que eu gosto. E, é claro, convido gente grande e gente pequena. Sabem de uma coisa? Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa.

O estudo se ocupa, portanto, de examinar essas construções narrativas que envolvem animais domésticos, que afetam e são afetados pelo humano. A mulher que matou os peixes é quase uma epopeia dessa relação, que se emaranha na coleção de animais de cujas histórias a narradora, ao mesmo tempo, criminosa e heroína, narra e destaca sua importância: “- É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer.”

Do ponto de vista sociocultural e histórico, o tema é bastante variável. Já que é o ocidental meu lugar de fala, cabe-me, então, uma interrogação sob essa perspectiva. Como interagem crianças e animais domésticos na arte? Há figurações dessa relação na música, no folclore, na pintura, na escultura, em motivos fúnebres, – há vastíssimo repertório. O animal frequenta nosso imaginário há muito tempo e sob perspectivas diversas.

Os animais literários de Clarice não falam, mas pensam. Em A

mulher que matou os peixes todos os animais são animais domésticos (convidados ou não). Aqueles que foram “convidados” são de estimação, trocam com os humanos da casa traços de afeto recíproco. Aqueles que não foram convidados não. Muitos são perseguidos e mortos, segundo o livro.

Clarice estabelece um jogo, em suas narrativas infantis, que é capaz de apresentar o animal associado ao humano e o contrário, o humano que precisa aderir ao animal, em fluxos de aproximação e afastamento, por vezes quase fusão, em outras, num processo híbrido do humano e do animal ao mesmo tempo:

“- Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete? Se vocês pensam que eu me ofendi porque pareci com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.”

Clarice trata nessas narrativas de animais domésticos e de uma possibilidade de afetos entre humano e inumano, ao que utilizaremos, potencialmente, *pethood*. Não encontramos um termo que, em língua portuguesa, conseguisse definir e colocar até em um mesmo plano linguístico: *pethood*, *childhood*, *familyhood*, *motherhood*, porque longe de querer criar distâncias entre esses afetos, desejo pensá-los de maneira realmente próxima, me acercando do que Clarice procurou fazer.

Um animal de estimação tem mais coragem de atravessar o humano que um animal selvagem e tem mais razões para isso. Um animal selvagem vive na natureza, mas um animal de estimação é um incrível viajante entre natureza e cultura, entre floresta e casa, entre rua e casa. Um animal carnívoro selvagem não deixará de comer carne e um animal

carnívoro de estimação não deixará de buscá-la, ainda que esteja no alto de apartamento de cimento e tinta.

Ainda que a obra infantil de Clarice não lide com animais antropomorfizados como os da tradição da literatura infanto-juvenil, queremos recuperar essa associação, recuando, por exemplo, às fábulas de Esopo, que pareciam querer emular o mundo e comportamentos através dos inumanos animais para chegar a valores humanos, a valores de certo tempo.

Os românticos, por sua vez, marcadamente associaram crianças à natureza, fora da linguagem e da cultura, em uma espécie de espaço edênico, rodeados de animais. É possível recuar ainda a Aristóteles, em sua afirmação de que a criança difere bem pouco de um animal - noção que atravessou séculos e se tornou tão discreta na visão de mundo do adulto. Assim, a criança estaria mais próxima do animal, e portanto, da natureza. No livro VIII, de seu *Historia animalium*<sup>78</sup> (History of animals), Aristóteles argumenta que:

Na maior parte dos animais há traços de características psicológicas ou atitudes que são mais marcadamente diferenciadas no caso de seres humanos. Assim como apontamos semelhanças nos órgãos físicos, podemos observar em um numero de animais gentileza ou ferocidade, brandura ou agressividade, coragem ou timidez, medo ou confiança, espírito

---

<sup>78</sup> Esse trecho do livro VIII do *Historia Animalium* corresponde a uma versão livre da própria autora a partir de trecho da obra em inglês: "In the great majority of animals there are traces of psychical qualities or attitudes, which qualities are more markedly differentiated in the case of human beings. For just as we pointed out resemblances in the physical organs, so in a number of animals we observe gentleness or fierceness, mildness or cross temper, courage, or timidity, fear or confidence, high spirit or low cunning, and, with regard to intelligence, something equivalent to sagacity. Some of these qualities in man, as compared with the corresponding qualities in animals, differ only quantitatively: that is to say, a man has more or less of this quality, and an animal has more or less of some other; other qualities in man are represented by analogous and not identical qualities: for instance, just as in man we find knowledge, wisdom, and sagacity, so in certain animals there exists some other natural potentiality akin to these. The truth of this statement will be the more clearly apprehended if we have regard to the phenomena of childhood: for in children may be observed the traces and seeds of what will one day be settled psychological habits, though psychologically a child hardly differs for the time being from an animal; so that one is quite justified in saying that, as regards man and animals, certain psychical qualities are identical with one another, whilst others resemble, and others are analogous to, each other."

elevado ou baixo astúcia, e, no que diz respeito à inteligência, algo equivalente a sagacidade. Algumas dessas qualidades em um homem, quando comparadas com as correspondentes em animais, diferem apenas quantitativamente: isto é, um homem tem mais ou menos dessa qualidade e um animal tem mais ou menos de uma outra; outras qualidades são representadas no homem por qualidades análogas mas não idênticas: por exemplo, assim como encontramos no homem conhecimento, sabedoria e sagacidade, em certos animais existe uma outra potencialidade natural semelhante a estas. A verdade desta afirmação é melhor compreendida se levarmos em conta o fenômeno da infância: nas crianças podem ser observados os traços e remates do que um dia serão hábitos psicológicos estabelecidos, embora psicologicamente a criança não seja ainda muito diferente de um animal; de maneira que poderia se dizer que, no que se refere a homem e animais, certas qualidades psicológicas são idênticas umas às outras, enquanto outras são similares e outras são análogas umas às outras.

Não cabe aqui uma análise da *História dos animais* de Aristóteles, senão que sua contribuição ao pensamento ocidental é indiscutível. Recorro a esse excerto somente para destacar dois aspectos: um, o fato indiscutível de alinhar criança e animal; dois, ele também ter alinhado o humano adulto e o inumano animal como um só, em diferentes níveis e graus em suas respectivas características físicas e não físicas. Além disso, ao longo de toda historiografia literária, animais são amplamente relacionados a mulheres, escravos, camponeses, alguns representantes de classes trabalhadoras, certos grupos étnicos, imigrantes, empregadas domésticas além de outros grupos sociais.

É possível ignorar linhas de aproximação entre fábulas, narrativas folclóricas, bestiários e as narrativas modernas com animais antropomorfizados, que recorrem a essas interseções para didaticamente controlar o comportamento seja dos humanos, que precisam aprender a ter posturas edificadas seja para que se procure agir com animais como aqueles que precisam servir aos humanos e, em última análise, a

animalidade humana que precisa ser domada em seus impulsos e transformada em algo diferente. Os animais nomeados na Bíblia existem para servir ao homem, superior a todas as espécies.

O debate é amplo: uns argumentam que é justamente através do animal que a humanidade pode ser encontrada; outros que não há humanos sem animais. A presença do animal pode fissurar o status de humano. O encontro com o inumano animal sempre será disruptivo. Os animais de Clarice são os domésticos e, portanto, mais se aproximam do humano do que se afastam. Convivem muitos nos mesmos espaços, dormem, comem os mesmos alimentos na maioria das casas do mundo ocidental<sup>79</sup> possivelmente.

Apesar de haver um “Ulisses Lispector”, alardeado por tabloides da época, Ulisses é uma das perguntas de Clarice. O que se dá entre um animal doméstico - os animais de Clarice em suas obras - e seu “dono” é disruptivo. Seus heróis nas histórias infantis são os animais e a narradora. Não porque apresentem super poderes, mas exatamente porque são comuns. Essa é nossa chave de leitura do heroísmo naquelas obras de Clarice: o comum. Talvez seja da natureza de alguns animais conviver com humanos em seus espaços, com seus modos. Clarice exalta o que o olfato de um coelho é capaz de fazer. Não é um super poder, é apenas seu olfato.

Quase de verdade será o único livro *narrado* sob a perspectiva do animal, os demais são narrados por uma narradora humana. Nenhum livro o é sob a perspectiva direta da criança. A criança é testemunha, interlocutor, leitor e ouvinte; em *A mulher que matou os peixes*,

---

<sup>79</sup> O mercado de *petshops* é um dos que mais cresce em grandes capitais ocidentais e progressivamente no Brasil<sup>79</sup>. É interessante pensar as implicações das representações de animais em textos infantis. Alguns estudos no campo de estudos de animais comentam sobre a tendência cultural para pensar animais de estimação como crianças: os pets têm brinquedos, roupas, sapatos e espaços e mesmo produtos e serviços análogos aos de crianças.

capaz também de absolvê-la ou condená-la. Caberia talvez indagar se, ao colocar a criança em tantas posições não é, de alguma forma, narrar sob seu ponto de vista? A figura da narradora humana que emerge e prevalece em todas as micronarrativas é sempre a da figura feminina da narradora entre e através daqueles animais.

O destaque conferido aos cachorros nessa narrativa é notório: Dilermando, Jack e Bruno grande extensão da obra, explorando principalmente suas características a relação da narradora com esses animais e a relação do animal humano e do animal inumano:

“Quanto a cachorros, eu já tive dois. (...) Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata. Os vira-latas são tão inteligente que aquele que eu vi sentiu logo que eu era boa para os animais e ficou no mesmo minuto alvoroçado abanando o rabo. Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele.(...)”

“Passava o dia cheirando as coisas: cachorro cheira as coisas para compreendê-las; eles não raciocinam muito, são guiados pelo amor do coração dos outros e deles mesmos. Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. (...) Vocês têm faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa resolve e fala. Os bichos falam sem palavras.”

Assim como às crianças não é dado o direito de falar, também aos animais não é conferido o poder de falar ou escrever, mas podem pensar e agir. O status de *pets* é o de todos os animais que figuram nos textos de Clarice. *Pet* é, por definição, uma *propriedade*, da qual se espera uma atitude submissa a seus *donos*, para os quais eles existem e vivem. A ideia de propriedade é bastante clara nas narrativas: “Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra a natureza.” O animal é uma propriedade que vive para

servir. A questão da propriedade do animal está presente em todas as obras: os animais pertencem, têm donos (ao menos esse é um dos contextos iniciais no ocidente numa relação com animais de estimação): "É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive". Ainda nessa relação desigual, há tentativas não de desconstruir essa relação, mas de alguma maneira testar seus limites, como ocorre ao narrar a história de Dilermando e a de Bruno.

"E comprei um cachorro americano com o nome de Jack. Não lembro de que raça ele era porque não faço diferenças, eu gosto de todas as raças humanas e de animais. (...) Jack só fazia algumas coisas na vida disciplinada dele: latia, comia, namorava muito, vigiava a casa, dormia, brincava com a gente. (...) Ele não tinha medo de nada. (...)"

A esses *pets*, que vivem nessas narrativas, a certo ponto, são acrescentadas características humanas, ao que se costuma designar antropomorfizar, o dar formas ou características humanas, também acaba por definir como esse *antropos* dá formas ao animal. O que é necessário estabelecer são os diferentes graus desses antropomorfismos: Joãozinho pensa, mas não fala, Ulisses pensa, mas para escrever, precisa de Clarice, Laura tem "seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, (...) ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa coisíssima alguma."

Desse modo, Clarice vai misturando essências nessa alquimia narrativa em que o inumano animal e o humano são misturados à fantasia de imaginar tanto o humano quanto o inumano. Pensar, mas não falar ou escrever, marca uma separação e não uma adesão, já que o logocentrismo dessas passagens, que remetem ao pensamento e à

inteligência animal, colocam-no em um universo de inferioridade em relação ao humano: “O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.”

*Pethood* trata de uma animalidade sensível, sua fome, sua sede, sua mordida, sua lambida, suas fezes, seus impulsos, sua urina, seu gozo, sua respiração, sua ocupação de espaços, sua linguagem. *Pethood* fala de um encontro e de seus riscos. É preciso se questionar sobre essa animalidade domesticada, assim como da humanidade domesticada. Se se tratar de uma partilha de intimidade, não seria mais razoável uma poética de aderência de fluxos mútuos de afetos, em vez de um suposto poder sobre o animal doméstico, de estimação? Quando se chega ao ponto de um animal arrancar-lhe mordida da face, quem está submetido a quem? Como pensar a domesticação, essa estima? Domesticar seria fazer caber num dado espaço, conter, fazer estar ali ao lado? Isso é sempre possível?

A violenta e comovente micronarrativa de Bruno Barbieri de Monteverdi emociona e pode desequilibrar o universo quase ideal de *pethood*, além disso pode ser uma das micronarrativas que vai conferir no livro um tom diferente à morte. Já que há várias mortes ou perdas no livro, essa pode ser especialmente dolorosa por se conectar à ideia de vingança entre amigos. Embora o abandono de Dilermando tenha sido algo de ampla motivação emotiva para as crianças, a morte de um amigo, como Max era para Bruno se relaciona a outras emoções, a outros afetos, ao que une amigos e ao que os separa:

“Bruno foi vingar-se e atacar Max.  
Mas dessa vez ele estava com tanta, mas tanta raiva que sua  
força aumentou e ficou diabólica.  
E ele, enfim, matou Max.

No caso das micronarrativas de Bruno a história desvia de uma atmosfera meramente doméstica da participação de Bruno com o amigo de Clarice. E passa a uma espécie de interstício entre o doméstico e o selvagem, quando Bruno é atacado por seu amigo Max, decide vingar-se e o mata. Essa história não ilustra a relação da narradora com esse animal e não exemplifica uma razão pela qual ela deveria ser perdoada, salva. Max não se salva, morre brutalmente numa narrativa emocionante que em nada lembra a história de Jack de um chamando selvagem, de Jack London, traduzido por Clarice e autor por quem a escritora nutre ampla admiração. Como essa história funciona nesse enredo? Tratar do selvagem, das mordidas, de um Bruno que devora para matar, mesmo outro cachorro, até a morte.

## 4.2. Morte

“Viver é mágico e inteiramente inexplicável. Eu compreendo melhor a morte.”  
Clarice Lispector

Antes mesmo de abrir o livro, a partir do título da obra, sabe-se que a mulher matou. Sem eufemismos: a mulher matou peixes. Não se sabe quais nem quantos peixes nem da mulher, mas se sabe da morte. Existe a opção de não abrir o livro, de não ler sobre a morte dos peixes, contudo não é o que acontece. Abre-se o livro, assim como se abre a tese inaugurada pela epígrafe que é a imagem de Clarice menina de luto por sua mãe. Os vermelhinhos morrem de fome no aquário e, após, a devastadora revelação: quem mata os vermelhinhos vai nos contar essa história.

A partir dessa revelação, o leitor-ouvinte precisa encontrar um lugar em uma narrativa que se desenrola de modo fragmentário e pouco elucidativo. A história é apresentada como promessa desde o início do livro:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra. Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança ou bicho sofrer. Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver. Pessoas também querem viver, mas infelizmente também querem aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom. Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler essa história triste, me perdoarão ou não.

Vocês hão de perguntar: por que só no fim do livro?

E eu respondo:

- É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer. Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me deem o perdão que eu peço a propósito da morte de dois "vermelhinhos" - em casa chamávamos os peixes de "vermelhinhos".

Em *A mulher que matou os peixes*, sua forma de estabelecer várias histórias de animais vivos e amados, soa como maneira de negar a morte, negar o crime, negar a culpa, não correspondente à realidade, como em qualquer crime, qualquer morte.

A narradora não acredita no perdão, ela não tem o perdão, não conhece o perdão, só a morte. Embora não se poupe à busca da salvação ao longo de toda narrativa. A relação maior que a narradora parece estabelecer é a de estar falando a verdade e por isso merecer perdão. Só há verdade na morte<sup>80</sup>? Se todas as histórias são verdadeiras, a narradora não seria capaz de fazer mal aos peixes, mas se o fez, merece perdão pela sua morte.

A relação entre verdade e morte não se concretiza no enredo, mas pode ser inferida nesse trecho inicial como parte do jogo da narradora em sua busca por perdão:

---

<sup>80</sup> Na tradição judaica<sup>80</sup>, o *golem*<sup>80</sup> é uma criatura artificial criada por magia. Em hebraico, "golem" significa "massa disforme." O Talmud usa a palavra como "informe" ou "imperfeito" e segundo esse livro, Adão é chamado *golem*, "corpo sem alma"<sup>80</sup> para as primeiras doze horas de sua existência. O *golem* aparece em outros lugares do Talmud também. Uma lenda diz que o profeta Jeremias fez um *golem*. De acordo com uma história, para fazer um *golem* ser vivo, dever-se-ia moldá-lo para fora do solo, e, em seguida, caminhar ou dançar em torno dele dizendo combinação de letras do alfabeto e o nome secreto de Deus. Para "matar" o *golem*, seus criadores andariam na direção oposta dizendo e fazendo a ordem das palavras para trás. Outras fontes dizem que uma vez que o *golem* tinha sido fisicamente feito um precisava escrever as letras aleph, mem, tav, que é emet e significa "verdade" na testa do *golem* e o *golem* viria vivo. Apague o aleph e você é deixado com mem e TAV, que é cumprida, o que significa "morte".

“Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles. Bem, obrigada por terem acreditado em mim. Não gosto de passar por mentirosa.”

Entretanto, o maior recurso utilizado pela narradora nessa obra, em minha análise, é a *(auto)zootransfiguração*. A semelhança, produzida pelo olhar infantil no enredo, entre a mulher adulta e a macaquinha Lisete, essa indiferenciação que conduz ambas a uma devoração entre si em potenciais *zootransfigurações*. Lisete é a macaquinha vendida nas ruas com roupas e adereços humanos. Traficada por humanos vai parar nas ruas e, em condições precárias de vida, morre no veterinário, longe da casa da narradora. Todo o repertório de mortes no livro mantém uma atmosfera fúnebre, lúgubre até, sombria e essa que evolui a micronarrativa de Lisete não é diferente.

Não há uma morte plácida e calma no cenário translúcido de peixes flutuando após sua morte. O que há é o humano em debate em múltiplos territórios animais, seja no abandono de Dilermando em país estrangeiro, seja no campo de batalha de Bruno, seja na feira onde Lisete foi comprada, nas baratas mortas pelos pais nos cantos da casa, seja no quintal ou na casa, entre animais convidados e não convidados.

Lisete é a personagem que opera nesses espaços de incertezas, oscilações (“Agora vou contar uma história de macacos um pouco alegre e um pouco triste.”) E é em cena com macacos que se dão frescos e surpreendentes movimentos de aproximação entre animais humano e inumanos:

“Vocês sabem muito bem que macaco é bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco até parecia ter vida humana. Parecia com um homem maluco. Como ele fazia uma bagunça

horrível na casa, resolvi dá-lo às crianças do morro que adoram micos.”

A passagem em que, após a constatação da doença e da morte de Lisete, os filhos da narradora falam e estabelecem uma comparação entre Lisete e a mãe é de uma emoção ímpar no enredo dessa obra:

Foi batizada com o nome de Lisete. Lisete às vezes parecia sorrir pedindo desculpas por dormir tanto. (...) No sexto dia quase dei um grito quando adivinhei: “Lisete está morrendo! Vamos levá-la a um veterinário!” (...) Ah, meu Deus, como nós gostávamos de Lisete! (...) O médico então disse uma coisa horrível: que Lisete ia morrer. Aí compreendemos que Lisete já estava muito doente quando eu a comprei.

- Vou tentar salvar a vida de Lisete, mas ela tem que passar a noite no hospital. Voltamos para casa com o guardanapo vazio e o coração vazio também. Antes de dormir, eu pedi a Deus para salvar Lisete.

(...)

De pura saudade, um de meus filhos perguntou:

- “Você acha que ela morreu de brincos e colar?”

Eu disse que tinha certeza que sim, e que, mesmo morta, ela continuaria linda.

Assim, se enaltece a síntese da relação animal-humano-inumano

(- “Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?”).

Na associação da aparência da mãe com a macaquinha, ambas se encontram alinhadas:

Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com muito carinho:

- “Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?”

Se vocês pensam que eu me ofendi porque pareci com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.

- Obrigada meu filho - foi isso que eu disse a ele e dei-lhe um beijo no rosto.

É, nessa delicada cena familiar, que animais humanos e inumanos estão unidos em torno da morte de Lisete e em torno de aproximações e afastamentos, breves tensões envolvidas na vida e na morte do animal de estimação.

Não se tratam dos animais numa pulsão etiológica nem zoológica nem bestial, seus animais são animais de estimação comuns, alguns animais mencionados são criados para cooperar na vida familiar, como é o caso das galinhas em seus dois últimos livros infantis, que se afinam ao humano e com os quais o humano estabelece inúmeros pontos de contato. Em *A mulher que matou os peixes*, uma das obras em que isso é marcante, *pethood* e *motherhood* se olham, se tocam como acontece na micronarrativa da macaquinha Lisete, na qual a narradora-mãe é t(r)ocada pela macaca; na escrita, fica o registro dos dois meninos, suas falas quanto à sua morte e quanto à semelhança com a mãe: *pethood* e *motherhood* se aninham.

### 4.3. Família

A mulher que matou os peixes é a epopeia da relação entre o humano e o animal: do animal doméstico e do humano doméstico. Não é fortuito o encontro do humano e do animal: é um encontro doméstico, o da convivência diária, dos afetos e dos embates cotidianos.

A relação familiar explorada em todas as obras infantis de Clarice é a da mãe com o filho. É a figura feminina maternal que domina todas as cenas, embora existam, em plano secundário e quase irrelevante, algumas figuras masculinas em *A mulher que matou os peixes* (pais que matam baratas). É a figura da narradora adulta, mulher, mãe que emerge de suas obras infantis. O infantil é atravessado pela cena do feminino. Mesmo quando a voz que conta o livro "*Quase de verdade*" é a do cão Ulysses, a mão que redige é feminina, a de sua dona Clarice. Os cães são machos, mas a galinha-mãe e Lisete, emblemática, são fêmeas. Não há muito espaço para um masculino. Essa tese não se debruça sobre um viés de gênero, mas cabe ressaltar essa evidente prevalência de uma voz feminina da narradora.

A narradora de Clarice para crianças assume um suave tom educativo, de mãe que quer, por vezes, explicar o mundo aos filhos e que, por vezes, deixa partes do enredo ou dúvidas que poderiam surgir para a criança perguntar a adultos, que estejam ou não na cena de leitura: "Peçam à gente grande para explicar o que é fosforescência." Esse recurso de, abertamente envolver outros no entendimento da narrativa, embora não seja predominante, está presente nas obras infantis de Clarice de 1967 e 1968.

Vocês sabem que eu tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu? Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas. Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. Esse remédio tem um cheiro muito forte que não faz mal para a gente mas deixa as baratas muito tontas até que morrem.

Em *A mulher que matou os peixes*, os dois filhos de narradora falam sobre Lisete através do sentimento da saudade. Em uma fala, se enaltece a síntese da relação humana-animal (brincos e colar):

De pura saudade, um de meus filhos perguntou:  
 - "Você acha que ela morreu de brincos e colar?"  
 Eu disse que tinha certeza que sim, e que, mesmo morta, ela continuaria linda.

É possível afirmar que essa é uma obra que consagra essa relação *motherhood, boyhood, familyhood*, porque é a única em que há duas crianças, dois filhos e eles falam com a mãe, que narra a história. É o único momento em suas obras infantis em que se pode ouvir vozes infantis. Não como dois personagens infantis, mas como dois filhos, que são de fora da narrativa. Há essa força muito clara entre esses entes que se encontram nessas relações maternal-filial-familiar. Suas falas não fazem parte da história principal que está sendo narrada; são inserções, mas figuram como duas forças de presença dessa relação. A Clarice mãe recebe especial destaque no capítulo 5 de "Outros escritos", não como algo que se destacasse em sua produção para crianças, ao contrário. Clarice estaria a traduzir o seu "Aprendo com crianças tudo o que os sábios ainda não sabem."<sup>81</sup> ?

---

<sup>81</sup> Outros escritos, p. 73.

Entre bichos convidados e não convidados (quase uma maneira de dividir também essa narrativa), Clarice se fixa nos animais convidados ou mesmo comprados: os *pets* ou animais de estimação. Nesse trecho da narrativa, remete ao primeiro livro, *O mistério do coelho pensante*, quando trata de coelhos comprados. E quase num prelúdio de seu próximo livro, menciona pintos e galinha-mãe.

Agora vou falar sobre bichos convidados, igual ao meu convite para vocês. Às vezes não basta convidar: Tem-se que comprar. Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles. Coelho tem uma história muito secreta, quero dizer, com muitos segredos. Eu até já contei a história de coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: "O mistério do coelho pensante". Gosto muito de escrever história para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi. Se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo: enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente. Voltando aos coelhos, tem gente que come coelho. Eu não tenho coragem porque é como se eu comesse um amigo. (...)

É também nesse trecho que se alinham humano e inumano, num esforço de aproximação da narradora:

"Outro bicho que pensa que a gente é mãe deles é qualquer pinto. Nesse ponto o pinto é igual a gente: fica com saudade do calor da galinha-mãe. O que a gente pode fazer de bom para um pinto que fica piando e chorando de saudade é segura-lo na mão e esquentar o corpo dele. Quando a gente pega neles a gente sente o seu minúsculo coração batendo dentro do pequeno corpo fofo e morno deles."<sup>82</sup>

Ao longo desta pesquisa, destacam-se animais em cada capítulo: heróis ou não. Embora Dilermando, Jack e Bruno destaquem-se e

---

<sup>82</sup> Aproximação com "A legião estrangeira". Vale a pena pensar certo didatismo destas frases que desejam comunicar às crianças um ensinamento sobre os fatos da vida, sobre o complicado mundo dos afetos?

ocupem na historiografia literária da escritora variada amplitude, pretende-se destacar em Lisete uma síntese diferente: aquela que abrange a relação humana-animal-mãe. A presença de Lisete<sup>83</sup> no enredo foi tão decisiva que crianças falaram, participaram diretamente do que ocorria - única passagem em que isso se dá nas obras infantis de Clarice.

---

<sup>83</sup> "(...) a subordinação da narrativa à personagem que devem escrita e, sobretudo, a atenção concedida à narração , mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos. O não lugar também é a dominância desse pendor digressivo e impressivo, opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neorrealistas." (Sousa, 2012:17)

#### 4.4. Salvação

A história da salvação, do salvamento pode ter começado no mar, onde poderiam estar a salvo os vermelhinhos. Esse livro de Clarice lida com temas recorrentes na obra da escritora: morte e salvação<sup>84</sup>. Esse último orbita entre noções como resgate, segurança, redenção, salvamento, salvo (omissão), livrar do perigo, transpor, galgar, preservar, guardar, dar salvas, livrar do inferno ou do purgatório, obter a salvação eterna. Clarice pede por perdão.

- É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer. Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me deem o perdão que eu peço a propósito da morte de dois "vermelhinhos" - em casa chamávamos os peixes de "vermelhinhos".

A mulher que matou os peixes vai percorrer, em sua busca por perdão, várias histórias em que procura demonstrar como sua vida era afetada pelos animais com que conviveu em casa desde a infância. Muito embora seja uma narradora com o poder da palavra, Clarice não constrói narrativas monológicas, ao contrário são permanentemente dialógicas e polifônicas : "em casa chamávamos os peixes de "vermelhinhos".

Demonstrando o quanto o animal significava, chega a afirmar seu repúdio ao brinquedo que simula um animal. Preferia os animais vivos; seriam, portanto, mortos aqueles brinquedos que procuram imitá-los:

---

<sup>84</sup> Em obras como *O ovo e a galinha* e *A hora da estrela*, há clara relação entre morte e salvação. Em uma, sobreviver é salvação; na outra, é morrer.

Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. Eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. A febre só passou muito tempo depois.

O seu “É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive,...” afeta as práticas de leitura e de compreensão da narrativa, que, para crianças, podiam ser consideradas tipicamente lineares, ainda entre anos 60 e 80 no Brasil. A narradora deseja afetar quem lê, levando-o, quase por método, a compreender vários elementos de um crime, seus atenuantes e diferentes perspectivas, bons antecedentes da narradora; quase como se levasse a cabo um processo jurídico<sup>85</sup>, o culpado pode ser absolvido e até perdoado. Um homicídio sem a intenção de matar.

A narradora investe, então, em um narratário que se comprometa, que se envolva a ponto de fazer a leitura extrapolar as bordas do papel; pode ser uma criança que escreva com ela; que escreva para ela<sup>86</sup>; uma criança que seja capaz de compreender a fome e a morte e possa perdoá-la, absolvê-la de seu crime: Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me deem o perdão que eu peço a propósito da morte de dois “vermelhinhos” (...).

---

<sup>85</sup> Levando em consideração o amplo conhecimento da escritora sobre aspectos jurídicos, já que cursos Direito na Universidade do Brasil e também uma publicação de Clarice no Jornal do Brasil em que afirma em destaque: “Fui absolvida!”. Assim fica fácil supor uma atmosfera de crime e de processo jurídico. Vale retomar também o hábito de Clarice em assistir e ler romances policiais como um lazer. Esse fato é reforçado na narrativa, quando a narradora conta a certa altura: “Bem, agora descensem um pouco porque vou contar uma história tão horrível que até parece filme de mocinho e bandido.”

<sup>86</sup> “Fui absolvida!”

## FINALMENTE CHEGOU O DIA

Finalmente uma de nossas boas editoras, que está agora entrando no campo didático, publicou *Eu Gosto de Ler*. A novidade de *Eu Gosto de Ler* está no fato de que é ilustrado por Olauco Rodrigues, que, com a maior justiça, é um dos nossos pintores em foco. No tempo solitário da fundada revista *Senhor*, escolhi Olauco para ilustrar meus contos.

E o autor dos poemas infantis do livro e simplesmente Vinícius de Moraes. Vinícius sabe lidar com mulheres e com crianças. Ele sabe falar com os pequenos. Há a visita o sucesso com as crianças italianas, com seu poema *A Casa*.

Os autores do livro, de excelente reputação nos nossos meios educativos — Lisele Raimundo, Maria Cristina Leal e Cláudio Maurício Leal, autores de *Aprendendo a Estudar Matemática e Aprendendo a Estudar Língua* — incluíram Vinícius-infantil para aumentar o interesse de garotos pela leitura, nesta época em que se perde o hábito *insubstituível* de ler. É um livro bom de se ler trechos para crianças: dei um exemplar a uma amiga minha, mãe, e ela ficou contente.

O professorado, e nos temos bons, e que deve estar contente: não e todos os dias que aparecem livros com participação real, poesia ótima e arte boa, tudo ao nível das crianças. *Eu Gosto de Ler* se dedica a criança pronta para alfabetização, e a inicia nos conhecimentos matemáticos: jardim-de-infância e do nível um. Exemplo ao acaso de um poema de Vinícius para o livro:

### O puto

La vem o Puto  
Pelo aqui, pelo acolá  
La vem o Puto  
Pelo, vem o que e que he  
O Puto matete

Pintou o caneco  
Surtou a galinha  
Pulou do poelito  
No pé do caralo  
Lerou um calce  
Criou um galo  
Comeu um pedaco de  
Jeitinho  
Ficou enfiado  
Com dor no papo  
Cela no poço  
Quebrou a tigela  
Tantais fez o moço  
Que foi pra panela.

### "Ad eternitatem"

Um de meus filhos, quando era bem pequeno, dirigiu-se a mim assustado:

— Me disseram que a grute está no século XX, e verdade?

— E sim, respondi olhando sua carinha ansiosa.

Puxa, mamãe — exclamou espantado o menino — como nós estamos atrasados!!!

### Aviso silente

Todas as visitas que tire na vida, elas vieram, sentaram-se e nada disseram. Entendi.

### Um ser chamado Regina

Regina tem 82 anos de idade, e mora sozinha no seu minúsculo apartamento. Ninguém a chama de dona Regina, nem crianças, nem adultos tem velhos; e Regina mesmo. Vai diariamente à beira da praia, e num banco se senta para tomar sol e ar livre. Apesar de ser um passarinho, tem dias que acorda de mau humor. Um dia desses estava acor-

tada no banco e Alfredo, um menino amigo dela, convidou-a: "Regina, vamos brincar?" Não respondeu. O menino repetiu o convite. Então ela, com a voz débil de quem ainda não falou com ninguém naquele dia, remungou qualquer coisa bem baixinho. Alfredo virou-se para a mãe que estava perto e disse, desolado: "Mamãe, Regina hoje está com as pilhas fracas!"

De vez em quando Regina escreve numa folha de papel alguma coisa, sem intuito de divulgação ou latras de publicação. Mantem um diário.

Certa manhã uma vizinha do mesmo edifício passeava pela calçada da praia, empurrando o seu carrinho de bebê. O olhar da moça se cruzou um instante com o de Regina, e a moça lhe sorriu. Regina lhe deu de volta um leve sorriso.

Quando a moça voltou para casa, encontrou, passada pela soleira da porta de seu apartamento, uma folha de papel.

Era um bilhete, que assim dizia: "Obrigada pelo sorriso, Regina."

### Fui absolvida!

Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil *A Mulher que Matou os Peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: "Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada."

A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, que mora na Rua Maria Balbina Fortes, 87, Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem... 10 anos de idade.

Inês me conta sobre os bichos que já teve ou tem. Já teve peixes vermelhos e outros de rio. Tem uma gata chamada *Xexetite*. Há também o gato *Flora*. Outro gato chamado *Pussy* e tem um apelido de *Alvoro* porque tem manchas amarelas. Outra gata chamada *Casora*, pois "sua mancha preta parece ser um casaco". Tem outra gata chamada *Felice*. O último gato se chama *Fonpopo*: é magrinho, malhado e esperto. Um dia Inês viu uma barata se atecendo na água, salvou-a e deu-lhe o nome de *Itina*. Já teve ratos. Já criou três lagartixas gravadas que deram manchas ocos. Tem um coelho chamado *Dudu*. "Ele ficou doente e dizem que morreu de pneumonia. Eu já li o *Mistério do Coelho Pensante* e gostei muito mesmo". Nunca teve patos, só galinhas. A primeira seu pai queria comer mas tanto lhe pediu que a conseguiu salvar: chamava-se *Alce*. Ela morreu de uma doença esquisita. Tem uma galinha, esta viva e sadia, e que se chama *Catita*. A outra galinha se chamava *Siseuu*. Já duas vezes teve três pintinhos. *Ouro Preto*, *Palada* e *Qui Que Co*. Foram comidos pelo cachorro que tem e que se chama *Pipo*. A cadela *Lady* apareceu na varanda e ficou morando com Inês. Alceas ela nunca teve, mas já ganhou duas tartarugas: *Touche* e *Felicja*. Tem um periquito chamado *Anão* não entendi bem a categoria do nome, e outra periquita, *Strutho* ou outra. Tem uma maritaca chamada *Neneco*. De cada bicho, Inês, além do nome, me conta um acontecimento, seu modo de ser, o que comiam, onde dormiam. Comprei um cartão postal onde tinha uma tartaruga e muitos outros bichos brancos. E agradecei-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas.

**Clarice Lispector**

Figura 27 – Coluna de Clarice Lispector no JB, 21/10/1970. (FBN)

Anos após a publicação de *A mulher que matou os peixes*, Clarice recebe e publica uma carta de sete páginas no *Jornal do Brasil*<sup>87</sup> de uma leitora, uma criança de 10 anos, que "a absolve": "Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada."

### Fui absolvida!

Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil *A Mulher que Matou os Peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: "Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada."

A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, que mora na Rua Maria Balbina Fortes, 87, Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem... 10 anos de idade.

Figura 28 – Recorte para destacar a carta de uma criança que absolve a narradora de "A mulher que matou os peixes." <sup>88</sup> (FBN)

<sup>87</sup> *Jornal do Brasil*, 12/08/71. Carta de Inês K. Praxedes, de Niterói.

<sup>88</sup> Inserir aqui a fonte do *Jornal do Brasil*.

O livro encerra com a justificativa da ausência da fala, da linguagem dos peixes, para o esquecimento da narradora:

“Mas nós falamos e reclamamos, o cachorro late, o gato mia, todos os animais falam por sons. Mas peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar. E, quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome. Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me deem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração. Mas era tarde demais para eu lamentar. Eu peço muito que vocês me desculpem. D’agora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?”

“Fui absolvida!” poderia nos levar a “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” (BENJAMIN, 1987). Clarice sugere que a participação do leitor, que lê para a criança, não é a de um mero leitor, mas a de alguém que participa efetivamente da história<sup>89</sup>, que dá contribuições. Configurar-se-ia um texto com a participação do leitor na produção da própria narrativa, não só no sentido mais conservador da produção de sentidos. Esta configuração destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo. “Fui absolvida!” é a concretização de um enredo fora do enredo.

---

<sup>89</sup> *Geschichte* como “história”, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou relato qualquer, no sentido atribuído por Benjamin, 1987.

## 4.5. devoração<sup>90</sup>

*C'est pour te manger*

*C'est pour mieux t'embrasser*

*C'est pour mieux courir*

*C'est pour mieux écouter*

*C'est pour mieux voir*

*C'est pour te manger*

*(Perrault, Garnier, 1967,115)*

Talvez seja a fome um dos pontos de maior convergência de tudo o que é vivo. Os vermelhinhos morreram de fome. Diferentemente de Joãozinho, eles não fogem, não pensam uma ideia muito boa. Morrem de fome no aquário e a narradora não confessa culpa.

Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu

---

<sup>90</sup> Este subcapítulo discute brevemente inter-relações entre fome e literatura – par que, geralmente é abordado numa perspectiva muito mais sociológica e política. Aqui em nosso texto procuramos explorar aspectos mais poéticos e estéticos, que políticos ou sociais, porque esses traços não foram abordados nos livros em análise. Para tanto, ver: “Os sabores da literatura ou como a gastronomia se apoia nos modos de dizer”, de Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa); “Sobre comer com os olhos: a mesa posta em *Meu porto*, de Mário Cláudio”, de Mariana Caser da Costa (Universidade Federal Fluminense); “De fomes, lutas e privações: a experiência neorrealista ou a documentação do tempo português”, de Michele Dull Sampaio Beraldo Matter (Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckov); “Memórias de um jantar fracassado: metonímia da ruína familiar”, de Mariana Neto Silva Andrade (Universidade Federal Fluminense); “Comer o passado como pão de fome: relações entre comida e literatura”, de Sabrina Sedlmayer (Universidade Federal de Minas Gerais); “Por olhos que mastigam: imagem, escrita, corpo e ressonâncias artaudianas em área branca”, de Aderaldo Ferreira de Souza Filho (Universidade Federal Fluminense) em ABRIL, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 6, nº 12, abril de 2014. “A gulodice do texto, as delícias do intertexto: uma leitura de Clarice Lispector”, de Rodrigo da Costa Araújo - FAFIMA, em Revista Desenredos, Ano III, número 8, Teresina, Piauí, março de 2011, ISSN 2175-3903. SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Trad. de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

vamos saber. Tenho esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar.

Em “um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche”, o paralelo traçado entre a velocidade com quem um gato come a rata Maria de Fátima e nós comemos um sanduíche, na verdade não contribui para reforçar a repulsa, mas para uma compreensão, quase suavização da ideia de morte e de um apagamento ou ao menos uma suspensão dos limites entre humano e animal. Nesse ponto, animais e humanos se identificam. Morte e devoração também.

A violência devoradora do gato migra para a experiência a princípio banal de morder o sanduíche, injetando ali forças bárbaras. O que chama mais atenção é mesmo o humor que vem da equiparação inusitada de alhos com bugalhos. Pensamento analógico que cria similitudes entre ações disparatadas. Há uma crueza constitutiva que é muito divertida em comparações desse tipo (gato e sanduíche).

Aqui, a fome não está certamente circunscrita ao alimento físico ou à privação do mesmo, mas também às imagens de liberdade, morte e animalidade inter-relacionadas. Todos esses elementos se alinham na narrativa. A associação mais direta da fome é sem dúvida à morte dos peixes, que pela privação do alimento sucumbem; não porque não houvesse alimento, mas porque esse alimento não lhes foi concedido da maneira adequada e, não tendo a liberdade de buscá-lo, morrem de fome. A narradora passa boa parte da obra munindo o narratário-ouvinte de elementos para o desejado perdão.

A fome surge definitivamente associada à morte e ao gesto da narradora-mulher-adulta-mãe de esquecer os peixes e de esquecer o

pedido feito pelo filho antes da viagem. É por observar que a fome em *A mulher que matou os peixes* difere tanto da abordada em *O mistério do coelho pensante* que se destaca essa força ao mesmo criadora e destruidora, pela fome e pelo esquecimento. É a fome que gera a morte e esta gera a narrativa? A fome é um motivo poético nos dois livros, mas é abordado sob perspectivas bastante diferenciadas, já que também houve o esquecimento de quem deveria alimentar os peixes. A morte em *A mulher que matou os peixes* não promove fugas ou outros caminhos narrativos, não promove aventuras, gera mais e mais narrativas, acabando por fazer com que nas variadas histórias vida e morte convivam.

Joãozinho foge porque está com fome de cenouras e de vida. Os vermelhinhos morrem de fome. Laura não quer virar jantar como Zeferina. Os pensamentos de uma árvore que não dá frutos apodrecem e ela quer muitos ovos para ficar rica. Há luz, abundante e as galinhas produzem sem parar. A fome que é motor de desejo, de vida e de morte e até mesmo de mais fome e da devoração do próprio elemento fome para dar lugar a algo pode permanecer. Pode ser transfigurada em outros elementos como a temperatura do afeto daquele que lê, daquele que escreve. A fome criada deixa o leitor esfomeado.

A devoração sempre fareja mais. Esse motor aproxima e afasta a narrativa tanto do animal quanto do humano. Oscila, vacila. Por vezes, é a fome da própria narrativa, da própria escrita. *A mulher que matou os peixes* é palco de fome e de morte, mas é também cenário ímpar da inter-relação figurativa, elástica, entre humano e animal.

Os movimentos entre as várias formas de pensar e entender fome, vida e morte impulsionam as narrativas. Morte e fome, ao contrário da forma como geralmente são abordadas na literatura infantil, como tabus,

são motores da narrativa e não são tratadas como elementos exatamente negativos, ao contrário podem ser associados a prazer<sup>91</sup>, aos sabores e aos cheiros que despertam, por exemplo, na galinha ao molho pardo, deliciosamente temperada servida no jantar, segundo afirma a narradora. Há incorporação de vida na morte.

O tratamento dado à ideia de fome nas narrativas infantis é complexo. Enquanto tratava de fome por comida, Clarice também abordou outras fomes, como acontece, por exemplo, em *O mistério do coelho pensante*. No percurso de fuga, outras fomes surgiram e algumas desapareceram. É a possibilidade de fugir que altera o curso dessa vida: “nas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar mas que não são de comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom quanto comer.” Já não era mais fugir para aplacar a fome de cenouras, a fome do estômago. Passou a fugir por descobrir que sentia outras fomes também. Comer também é a ânsia da vida por si mesma. Este impulso de viver, de existir: “Tendo fugido algumas vezes tomou gosto.”

Fome e morte foram transformadas em algo diferente do que se costuma ler em histórias infantis, em que comer e ter fome e ter comida não precisam ser exatamente isso, mas algo que se relacione ao universo humano como desejo e sexo. Ou quando comer (o que não deve) leva o personagem a ficar doente e ao mal, como acontece em *João e Maria*. Nas narrativas de Clarice, estamos lidando com morte e fome cruas: a galinha é morta e é servida ao molho pardo no jantar. E é uma delícia. O adulto e a criança não conseguem escapar disso: lamentar a morte e pensar “que delícia de jantar quentinho!” - poderíamos pensar. É no

---

<sup>91</sup> Como em “O prazer do texto”, de Barthes (1987: 8-9): “Se leio com prazer esta frase, esta história, ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor.) Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor, – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “druque”), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. (...)”

surpreendente, no inapreensível que Clarice nos apanha, coloca seu leitor em uma situação inusitada: gostar de comer galinha e se colocar sob a perspectiva da galinha não querer morrer, de se compadecer da morte de Zeferina: Laura nos leva até esse lugar. É também isso o que a morte nos causa: nos captura no inapreensível, na nudez de uma espécie de dor em suspensão, como na micronarrativa da morte de Bruno Barberini de Monteverdi e na morte da miquinha Lisete (Comer, quase não comia, e ficava parada num cantinho só dela. (...)) No sexto dia quase dei um grito quando adivinhei: "Lisete está morrendo!). São diversas as passagens em suas narrativas infantis em que fome e morte estão diretamente relacionadas.

Se fosse com uma câmera, ou em um quadro, numa coreografia, seriam movimentos muito difíceis de serem realizados; na literatura de Clarice o inapreensível se dá em uma linha: "É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo." E isso, depois do detalhe na descrição objetiva e sucinta de como se faz galinha ao molho pardo:

"Existe um modo de comer galinha que se chama "galinha ao molho pardo". Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é. A gente come com arroz bem branco e bem solto. Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome."

Alimento, fome e morte se revezam nessa passagem de A vida íntima de Laura sem amenidades e correspondem à fome, a comer e à morte simplesmente. A fome, em sua cruza e em sua nudez, é recorrente em suas cartas, é recorrente o comer, comer bem. É preciso

se alimentar bem, não sentir fome. Pinço uma carta<sup>92</sup> que Clarice escreve para Andréa Azulay<sup>93</sup> e que merece esse destaque por se tratar de texto em que a questão do comer surge ao lado daquilo que é preciso para ser uma escritora:

A Andrea Azulay

Rio, 7 de julho de 1974

Andréa de Azulay que é minha filha espiritual:

Você sabe muita coisa, minha colega. Mas de qualquer jeito vou lhe dar umas dicas para a vida e outras para escrever.

Sugestões de vida:

- Você sabe se espreguiçar? É tão bom. Quando você se sentir cansadinha (você nunca se sente cansada porque é uma borboleta alegre) ou quando quiser sentir uma coisa boa para o seu corpinho, então espreguice-se. É assim: espiche os braços e as pernas ao último máximo, tanto quanto puder. Fique assim um momento. Em seguida largue-se de repente, relaxe o corpo como se este fosse um trapo. Você vai ver como é gostoso. A gente ganha um corpo novo.

**- Você gosta de comer coisa boa? Então experimente fios de ovos com creme de leite Nestlé. A gente não tem vontade de acabar nunca.**

**- Pergunte ao seu pai e a sua mãe se eles deixam o seguinte: esquite uma colher de sobremesa de vinho tinto, esquite uma xícara de café com açúcar, misture tudo e beba devagarzinho. Dá um gosto bom no coração.**

**- Experimente mocotó. Demora a cozinhar e leva tempero. Mande fazer um pirão com o caldo. É forte, é potente, dá força humana. É capaz de você odiar!!!**

**Sugestões para escrever:**

- Você não precisa de nada, já sabe quase tudo. Mas vou lhe dar umas idéias:

- Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que o ponto e vírgula é o soluço da frase. O travessão é muito bom para a gente se apoiar nele. Agora esqueça tudo que eu disse.

- Cuidado com o "que", muitos ques numa mesma frase atropela a gente. Você pode tomar a liberdade que eu já tomei, isto é: começar um frase com "que". Mas esse recurso já foi por demais imitado, eu já não uso mais, só às vezes.

<sup>92</sup> Reproduzido de "Correspondências".

<sup>93</sup> Filha de Jacob David Azulay. Tinha nove anos quando se correspondia com Clarice.

Quando você fizer sucesso fique contentinha mas não contentona. É preciso ter sempre uma simples humildade tanto na vida quanto na literatura.

Afago os seus cabelos.

Clarice

Esse universo de Clarice que aborda a mesa de jantar, a galinha morta sobre a mesa, ovos, muitos ovos, e fome é decisivo em sua ficção. Em suas cartas íntimas, o tema aparece, às vezes como algo negativo, às vezes como algo apenas natural, parte de um universo feminino, de deliciosa conversa entre irmãs que se cuidam e que se preocupam, antes de tudo, se estão todas comendo bem; o tema sempre aparece relevante<sup>94</sup>.

É complexa a associação entre fome e morte, ainda mais por serem temas tabus em literatura infantil, principalmente este último. O primeiro aparece vastamente em mundialmente conhecidos contos maravilhosos. Não se pode tratar de qualquer comer nesse caso, portanto. Há vários.

Clarice abre espaços, para que, através desses mesmos elementos, fome e morte, se estabeleçam movimentos diferentes nas narrativas, como nesse trecho de *A mulher que matou os peixes*: “Voltando aos coelhos, tem gente que come coelho. Eu não tenho coragem porque é como se eu comesse um amigo. Os dois coelhos que tivemos em casa eram meus amigos.” Sutilmente, somos levados a possibilidades em que o humano, refletindo sobre sua própria humanidade (“É que pessoas são uma gente meio esquisitona.”), pode flertar com o animal, partilhar, justamente através

---

<sup>94</sup> O tema da fome é certamente recorrente também em sua história familiar em que, por vezes, quase se passou fome; como na família judia, algo intenso, tópico permanente por diversas razões. É preciso considerar que o tema é agudíssimo na história milenar do povo judeu, alguns referidos e retomados em O Velho Testamento em Jeremias 19, Deuterônimo 28:53, Levítico 26:29, Isaías 9:20, Lamentações 4:10, por exemplo.

da fome e da morte; há *flashes* em que se t(r)ocam, como ocorrem em passagens muito especiais de *O mistério do coelho pensante* e *Quase de verdade* respectivamente: “Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura.” e “Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto.”

A devoração ou uma simples fome se relacionam em diversas passagens às imagens do que é destruição e permanência nas narrativas. Fome e morte podem ser consideradas motores das máquinas narrativas, operando nos textos, contribuindo para que personagens e narradores assumam lugares e papéis diferentes, ainda que momentaneamente, mas de modo decisivo para gerar efeitos estéticos surpreendentes.

Em algumas passagens de *O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura* e, em *Quase de verdade*, não há apenas fome, mas um impulso à devoração, sob várias facetas. A figueira encontra-se insaciável de ovos. Joãozinho não se contenta com o que passa a ser colocado em sua gaiola ou com o que consegue nas primeiras fugas, quer mais, foge, para comer muito mais, para devorar alimento e vida. Encontra uma coelha e devem ter muitos filhinhos. São várias as fomes de vida, sobrepõem-se, crescem, proliferam. Trata-se de um devorar, não por uma compulsão, mas por, de repente, concretizar, de algum modo criação, ou, ao menos, a promessa de criação.

São devorações que indicam permanências nas destruições, seja na narradora humana que devora cenouras, movendo rapidamente o nariz (ainda que não consiga decifrar o mistério), seja no cachorro que escreve através de uma narradora humana, mas não se torna humano, porque não será a linguagem latida nem escrita que poderá torná-lo humano. Aquilo que é criado para servir a um propósito fica nesse espaço de

transfigurações, nem humano, (auto)zootransfiguração; nem animal, (auto)antropotransfiguração. Autoantropotransfiguração aborda os flertes do animal inumano com o animal humano: cheirar uma ideia ou pensar pensamentozinhos. Em *Quase de verdade*, as personagens que têm ovo no nome são essas imagens de aproximação quase fusão e já que não são elas mesmas que promovem essa possibilidade, considero plausível tratar de zootransfiguração quando as personagens são humanas ou bruxas; quando animais ou vegetais.

## 4.6 It

*"Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo. Eu tenho cada uma. Um dia vou pintar tartarugas. Elas me interessam muito. Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima - it - e formaram-se então os bichos. Para que uma tartaruga? Talvez o título do que estou te escrevendo devesse ser um pouco assim e em forma interrogativa: 'E as tartarugas?' Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas."*

(Água viva, Clarice Lispector, p. 60)

Se, no subcapítulo 4.1. *Pethood*, há ênfase sobre os aspectos afetivos entre animais humanos e inumanos, aqui, procura-se investigar a escrita sobre os animais inumanos e sua conexão a uma poética infantil, já que, em Clarice, escrever em torno de animais<sup>95</sup> e ambientes familiares

---

<sup>95</sup> A questão animal remonta milênios e possivelmente a história recente do animal de estimação oscile por vários séculos de adaptação de alguns animais para seu estabelecimento mais próximo das pessoas nas cidades e mesmo no campo. De todo modo, corresponde a uma imaginário fecundo e plural. Muitos artistas se debruçaram sobre a questão animal e da relação do animal inumano e do animal humano em seus trabalhos: *Guernica* (1937) e *La Colombe (The Dove)* (1949) de Picasso, *Garden path with chickens* (1916) de Gustav Klimt, *two crabs* (1889) de Van Gogh, *Still life with three pupies* (1888) de Paul Gauguin, *Ballon Dog* (1994-2000), *Balloon Swan* (2004-2011), *Balloon Rabbit* (2005-2010), *Balloon Monkey* (2006-2013) de Jeff Koons, *Circle of animals/Zodiac heads* (2011) de Ai Weiwei, o famosíssimo e um dos trabalhos de arte mais caros de todos os tempos, *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), de Damien Hirst, *Self portrait with monkeys* (1943), de Frida Kahlo, *Fish Lamps* (2012) de Frank Gehry, *The elephants* (1948) de Salvador Dali e as próprias cavernas de Lascaux, entre tantos outros que parecem querer promover com seus animais as implicações de desassociação de identidades e signos, perseguindo novos princípios da arte, temas e figuras.

não é exatamente o que engendra essa poética. Sua escrita com adultos é repleta de animais, cenas familiares, mesas de jantar, crianças, contextos que poderiam comparecer em uma poética para a infância também mas não exclusivamente. Talvez o viés do humor, do riso áspero por vezes; por outras, galhofeiro; da aventura farta, das possibilidades extraordinárias de se brincar e divertir com personagens tão ordinários quanto Joãozinho ou como a cozinheira de D. Luísa, que fazia mágicas ao fogão em *Quase de verdade*, impregne o texto literário de uma poética infantil.

Há, em todos os livros, cenas de infância em que a experiência estética se organiza em torno da linguagem, de imagens em torno do silêncio à mesa de jantar, mas também de aventuras no quintal (au-au-au), dos sons do pássaro (pirilimpim-pim, pirilim-pim-pim) Há, ao lado da ausência de fala, uma predominância dos pensamentozinhos animais. As cenas se constituem compreendidas entre escrita e oralidade, silêncio e sonoridades, em que a multiplicação de pensamentos da narradora e das personagens e dos sons animais podem transfigurar uma linguagem que convoque a infância muito mais do que uma narrativa construída em torno da fala, do diálogo mais tradicional poderia. A opção de Clarice parece bastante radical, porque desafia seu leitor.

Clarice envolve-o em narrativas nas quais se passam a ver/pensar com o nariz, a boca, os ouvidos e não é necessário ver somente com os olhos. A matéria a partir da qual a escrita se forma, uma escrita também animal, é o impulso para a experiência da literatura: ouvir animais que voam e cantam, uma cachorro torcer pela bruxa que salvará as galinhas do domínio da figueira, brincar de criar mistérios, fugir com um coelho muito branco, sonhar com um extraterrestre que proteja da morte mesmo quando não tiver mais ovos a oferecer.

Os animais de Clarice, da casa, da vida íntima, circulam em torno da cena familiar, convidados ou não. Eles não pedem licença e fazem parte de tudo o que há. Na correspondência da escritora, chama bastante atenção a presença da natureza e do animal que saltava de sua caneta ou de sua máquina, ao se referir a seu filho mais velho, por exemplo: “meu<sup>96</sup>”, “meu flor de abacate<sup>97</sup>”, “meu pernilongo de ouro”<sup>98</sup>, “Gafanhoto”<sup>99</sup>, “meu gafanhoto querido<sup>100</sup>”, “meu querido pernilongo”<sup>101</sup>, “meu adorável pernilongo”<sup>102</sup>.

Os animais não atuam com Clarice tão somente como elementos temáticos ou como função: refletem nossa animalidade e nossa humanidade. Não se trata do animal doméstico em suas funções e temas somente ou mesmo sua figuração: “Natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado. Natureza de coelho é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida.”, mas até mesmo um exame de sua natureza<sup>103</sup>: “Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho. Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas.”

Ela não hesita ao tratar de nossa animalidade, embora pareça estar todo o tempo em busca de nossa humanidade (“E o que o ser

---

<sup>96</sup> Carta a Paulo. Rio, 26 de janeiro de 1969. Carta a Paulo. Rio, 10 de março de 1969.

<sup>97</sup> Carta a Paulo. Rio, 07 de maio de 1969.

<sup>98</sup> Carta a Paulo. Rio, 26 de fev. domingo.

<sup>99</sup> Idem. Carta em que trata da comida, tema recorrente em suas cartas: “Aqui, a Doca está cozinhando muito mal, mas não a despeço porque ela é boa para Pedro. (...) Continuo na Manchete e no Jornal do Brasil: é o que me dá o sustento para tudo (...)” Ao final, “você é o melhor livro que eu jamais escrevi, isso não tem dúvida.”

<sup>100</sup> Carta a Paulo. Rio, 26 de janeiro de 1969.

<sup>101</sup> Carta a Paulo. Rio, 31 de maio de 1969. Onde também se lê ao lado: “Não quero gato aqui em casa, há menos que já tenha sido treinado em pipis e em arranhar (...)”

<sup>102</sup> Carta a Paulo. Rio, 12 de junho de 1969.

<sup>103</sup> Entendendo-se natureza por aquilo que não feito pelo homem.

humano mais aspira é tornar-se humano.”) Nossa animalidade é dada, mas nossa humanidade precisa ser conquistada:

“Como dava muito trabalho dar banho todos os dias e como ele fugia da banheira todo ensaboado, terminei dando banho só duas vezes por semana. O resultado, é claro, é que ele tinha um cheiro muito forte de cachorro e eu logo sentia com o meu faro, porque gente também tem faro. Vocês têm faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa resolve e fala. Os bichos falam sem palavras.”

Para Benedito Nunes (1989), *“os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular.”* Clarice afirmou: “Mágico é como eu e meu cachorro nos entendemos sem palavras”. A relação se dá sem fala, sem palavras. Isso não nos indica uma artimanha da domesticação, mas a tentativa de um mergulho nesse animal.<sup>104</sup> Não é simples abordar a ideia de domesticação, porque ainda há muito a compreender sobre esse processo, principalmente com o cão<sup>105</sup>.

Se o animal humanizado permite à criança, na maioria das vezes, libertar-se, a abordagem de Clarice privilegia um animal de estimação num papel de busca dessa liberdade por excelência. Ao explorar

---

<sup>104</sup> Clarice fora mordida duas vezes no rosto por Ulisses. BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. (1981:55)

<sup>105</sup> “Dogs were the first thing humans domesticated—before any plant, before any other animal. Yet scientists have argued for years over where and when they arose. Some studies suggest that canines evolved in Europe, others Asia, with time frames ranging from 15,000 to more than 30,000 years ago. Now, an unprecedented collaboration of archaeologists and geneticists has brought the warring camps together for the first time. The group is analyzing thousands of bones from around the world, employing new techniques, and trying to put aside years of bad blood and bruised egos. If it succeeds, it will uncover the history of man's oldest friend—and solve one of the greatest mysteries of domestication.” Em: <http://www.sciencemag.org/news/2015/04/feature-solving-mystery-dog-domestication>.

ludicamente sua convivência com o humano em diferentes graus, suas fugas, suas fomes, suas mortes, o que mais reforça são seus modos de ser de animal de estimação e de coisa viva.

Apesar da riquíssima fauna brasileira, são geralmente os mesmos animais que a perseguem. Laura<sup>106</sup> é esse ícone da vida das galinhas que causou grande impressão na escritora desde criança: “Quando eu era pequena, eu olhava muito para uma galinha, por muito tempo, e sabia imitar o bicar do milho, imitar quando ela estava com doença e isso sempre me impressionou tremendamente.”<sup>107</sup> São várias as formas de tentar unir-se ao animal, mas talvez a maior delas seja a da devoração, como pode ocorrer com Zeferina e o leitor em *A vida íntima de Laura*.

---

<sup>106</sup> Segundo Nascimento (2012:44), “A galinha sobressai como emblema de certo feminino, historicamente recalcado mas cuja emergência se torna cada vez mais irreprimível. (...) Em Clarice, a figura da galinha se liga duplamente à questão da maternidade e à tentativa de revalorizar o elemento culturalmente rebaixado.”

<sup>107</sup> Extraído de *Outros escritos*, p.162.

## Parte II

Em *A vida íntima de Laura e Quase de verdade*, o tom feminino se sustenta, agudíssimo, e o maternal esmaece um pouco. Predomina o ambiente doméstico, mas sem que se lance tanta ênfase sobre o familiar.

O tom agudo do feminino permanece não só porque há galinhas e há uma Dona Luísa, mas também porque há bruxas, figuras femininas marcantes no imaginário ocidental. Há principalmente enredos em torno da figura feminina da galinha e do ovo nas obras. É preciso destacar também que, em *Quase de verdade*, sua última obra infantil, ainda que o feminino permaneça, é Ulisses quem late a história, para que sua dona, Clarice, escreva-a. O feminino encontra-se distribuído no quintal entre galinhas e bruxas.

## 5 Laura<sup>108</sup>

"It's too bad she won't live! But then again, who does?"  
(*Blade Runner*, Ridley Scott<sup>109</sup>)

A vida íntima de Laura foi publicado em 1974, numa lacuna de nova publicação infantil de quase 6 anos desde *A mulher que matou os peixes*.

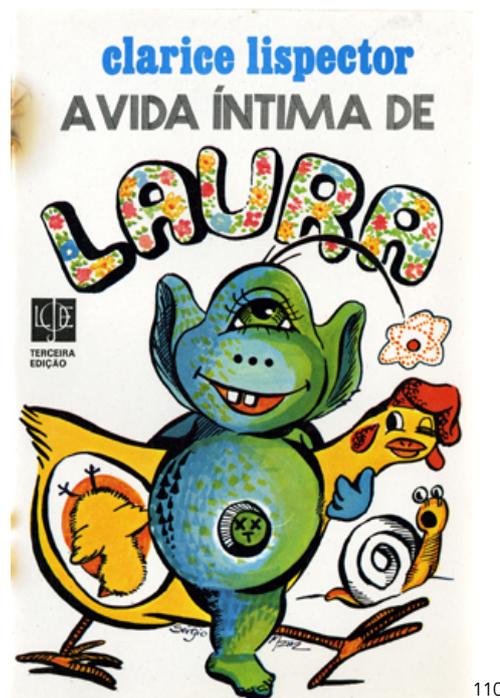


Figura 29 – Capa da 1ª edição de “A vida íntima de Laura”. (AP)

<sup>108</sup> O nome da protagonista dessa obra remete ao conto *Uma galinha*, da obra *Laços de família* e ao conto *A imitação da rosa*, no qual, diante da beleza das rosas, a protagonista questiona seu mundo e a si mesma.

<sup>109</sup> *Blade Runner* (1982).

<sup>110</sup> Capa da 1ª edição, em 1974.

Diante da obra de romancista e contista de Clarice Lispector, poder-se-ia supor que a autora de "A Maçã no Escuro" não seria, talvez, o nome indicado para escrever literatura infantil, considerando-se o requinte, o virtuosismo e a complexidade de sua arte literária. Na verdade, porém, tal não acontece, e a atividade de Clarice Lispector nesse gênero tão difícil veio colocá-la em destaque no campo da literatura infantil, que realiza com espírito vocacional, autenticidade e visão segura dos seus objetivos e da sua técnica. Ainda recentemente foi publicado "A Vida Íntima de Laura", a deliciosa história de uma galinha, um pinto e um ser não-terrestre, cuja mistura de fantasia e realidade envolve ainda uma boa dose de humor, e onde a autora revela mais uma vez, o domínio seguro dos elementos que fazem uma interessante história para crianças. Lançamento da Livraria José Olympio Editora.

Figura 30 – Nota jornalística sobre o lançamento da obra. (FBN)

*rice Lispector.*

Em 1943, Antônio Cândido, ao tratar de "Perto do Coração Selvagem" fez essa referência: "o seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea". Sentenciando: "A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora (1943) um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização". E Luiz da Costa Lima: "O renome de que Clarice Lispector priva na moderna literatura brasileira está sobretudo em relação com a raridade, entre nós, do romance introspectivo que a autora segue" (vol. 5 de "A Literatura no Brasil", ed. de 1970).

Na apresentação de "Água Viva", publicado em 1973, as mensagens de libertação, os gritos de libertação — em termos de criação literária — resgatam os instantes sombrios que atravessamos — que há em nós. E numa solidariedade infinita, com medo, "medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido". nesse caos psicológico Clarice dá-nos, oferece-nos, lembra-nos uma réstia, um feixe de luz, um resíduo de felicidade, uma aleluia. "Aleluia que se funde com o mais escuro nito humano da dor da se-

multo. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelmik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. (...) Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses poderia ser brasileira nata"

Passou Clarice a sua infância em Recife. Aos 12 anos mudou-se, com seus pais, para o Rio de Janeiro. No Colégio Sílvio Leite intensificou suas leituras, quando encontrou Dostoiévski, que lhe causou grande admiração. Em 1942 conheceu Lúcio Cardoso, de quem se tornou amiga e quem lhe arranhou editor para "Perto do Coração Selvagem". Em 1948 saiu "Lustre". Apareceu "A Cidade Sitiada" em 1949. Clarice ainda publicou os romances: "A Maçã no Escuro" (1961); "A Paixão Segundo G.H." (1964); "Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres" e, em 1973, "Água Viva". Dos seus livros de contos preferimos "Laços de Família" (1960) e "A Legião Estrangeira" (1964). Clarice é a autora dos livros infantis "A Mulher que Matou os Peixes" e "A Vida Íntima de Laura".

"SELETA de CLARICE LISPECTOR", agora publicada pela JOSE OLYMPIO Editora, traz um estudo final e notas de Amariles Hül, licenciado em letras pela Faculdade Nacional de Filosofia.

Figura 31— Nota jornalística acerca de várias obras de Clarice. (FBN)

Assim como as demais obras infantis publicadas por Clarice, *A vida íntima de Laura* foi amplamente abordada na imprensa escrita daquele período. Diferentemente da recepção de *A mulher que matou os peixes*, esse novo livro é muito bem recebido e elogiado em todos os espaços críticos a que tivemos acesso.



Figura 32 – Nota jornalística de divulgação da obra. (FBN)

# HORA-A-HORA

● Para participar de uma reunião da Associação de Indústrias Latino-Americanas, veio ao Rio o secretário-executivo da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), Enrique V. Iglesias. ● A José Olympio está publicando mais um livro para público infantil da Clarice Lispector, "A Vida Íntima de Laura", a história de um pinto, uma galinha e um ser não-terrestre. Clarice começou no gênero com "O Mistério do Coelho Pensante", cerca de 10 anos atrás. A capa e as ilustrações de "A Vida Íntima de Laura" são de Sérgio Matta ● E quando chegará a vez de se jogar pro alto o tal de garoto vil? ● Assintindo a

Figura 33 – Nota jornalística de divulgação. (FBN)

Foram várias as menções em jornais, fosse pelas notas que a própria certamente promovia, fosse pela crítica literária e artística daquele período, bem como em colunas de outros escritores. Com o tempo, ao lado de suas obras para adultos, mencionavam-se, de modo extenso, sua importância e seu alcance na literatura infantil. Havia várias publicações que apresentavam suas obras infantis ao lado dos romances e contos; cada vez mais suas obras infantis obtinham destaque nos idos 1970.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211741/CA

A Mulher Que Matou os Peixes, lançada pela Bahá, com desenhos quase animados de Sellar, já está em todas as livrarias.

Clarice diz que nunca havia pensado em escrever livros para crianças. Um dia - ela estava em Nova York, nessa época - estava escrevendo A Mãe es Escura e seu filho menor, que tinha, então 6 anos, pediu que ela escrevesse uma história para ele. Ela respondeu que escreveria sim, porém, mais tarde. Ele insistiu: "Mais tarde, não. Agora." Clarice deixou de lado o exaustivo trabalho de escrever A Mãe es Escura e ficou, rapidamente, em inglês, uma história para que a empregada levasse para o filho, na cozinha.

As poucas laudas de papel com a história ficaram jogadas, por longo tempo, entre os outros papéis de Clarice. Um dia, já aqui, no Brasil, alguém que ela não lembra o nome lhe perguntou se ela não tinha uma história infantil, já pronta para ser editada. No primeiro momento, ela respondeu que não. Depois, se lembrou da história escrita quando estava em Nova York e foi só traduzir. Saltou então o seu primeiro livro para crianças - O Mistério do Coelho Pensante.

- E a primeira história poética para crianças que eu conheço. E acho que as histórias de mistério servem para desenvolver a imaginação das.

Esse livro, no ano em que foi editado, ganhou o prêmio da Campanha Nacional da Criança e Clarice lembra, com emoção muito bem disfarçada, as palavras que Enéida disse:

sem intenção. Aconteceu. E Clarice mesma quem diz que, com ela, as coisas sempre acontecem.

- Eu tenho que ter uma enorme paciência de esperar pela inspiração. Na verdade, eu sou uma amadora. Eu não sou uma profissional. Um profissional escreve o que mandam que ele escreva ou o que ele se manda escrever. Eu só escrevo quando sinto necessidade.

Quem é essa Clarice Lispector que, de certa forma, já viu um mito? Uma mulher loira, de olhar vago e que transmite uma grande, uma profunda tristeza.

- Há muito mito a meu respeito, por aí. Eu nunca pretendi assumir atitude de super-intelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Costo de ver amigos. O resto é mito.

Mas a verdade é que Clarice Lispector não é uma pessoa como as outras pessoas, embora nunca seja pedante. Aquilo ali distante, de coisas e dos fatos, é jeito natural dela. Temperamento, como ela diz. Mas a sua realidade é uma coisa visível, quase palpável, que ela não faz questão de esconder. A certa altura da conversa, ela é capaz de dizer, sem mais nem menos, para o interlocutor, que fica totalmente desarmado:

- Eu pretiro muito de gente, sabe? Mas de gente que me tenha também como gente e não como monstro sagrado.

meçou aos 7 anos, quando ela aprendeu a ler e a escrever.

- Mas, muito antes de aprender a ler e a escrever, eu já fabulava.

Clarice viveu no Recife até os 12 anos. Nesse tempo ela mandava suas histórias para um jornal que tinha página infantil, que saía nas quintas-feiras. Mas elas nunca foram publicadas, para frustração da menina Clarice.

- Só muito mais tarde é que eu descobri porque as minhas histórias não eram publicadas. E que as outras histórias sempre contavam fatos. As minhas, não.

Edição A Nolle. O arranjo foi o seguinte: eles publicavam o livro e Clarice não ganhava nada pela publicação nem receberia qualquer parte dos lucros que fossem obtidos com a edição. Foi assim que aconteceu, pela primeira vez, Projeto da Coração Sotragram.

Clarice não guardou qualquer rancor de José Olympio, por haver sido recusada.

- Nossa, relações hoje são muito boas. Elas nunca publicaram nenhuma das minhas obras, mas por isso que estão preparando um livro sobre o meu trabalho. Um livro muito didático, com textos selecionados e impressões críticas.

A simplicidade da casa de Clarice é reflexo da sua simplicidade no relacionamento com as pessoas. A personalidade, o paradoxo, as contradições, ela os guarda para si e só os exterioriza mesmo em suas obras. Com as pessoas, no dia a dia, ela faz questão de ser simples, apesar de ser diferente. Ela olha para as coisas, mas parece que não está vendo as coisas. Ela olha para as pessoas e parece que não está vendo as pessoas. Mas está, no seu jeito especial de ver. As perguntas, ela as responde sempre com atraso, depois de a gente pensar que elas não serão mais respondidas. Uma vez lenta, em

meditação, eu me desinteressaria pelo trabalho. Quando penso numa história, eu só tenho uma vaga risada do comêdo, o paradoxo, as contradições, ela os guarda para si e só os exterioriza mesmo em suas obras. Com as pessoas, no dia a dia, ela faz questão de ser simples, apesar de ser diferente. Ela olha para as coisas, mas parece que não está vendo as coisas. Ela olha para as pessoas e parece que não está vendo as pessoas. Mas está, no seu jeito especial de ver. As perguntas, ela as responde sempre com atraso, depois de a gente pensar que elas não serão mais respondidas. Uma vez lenta, em

Uma certa crítica tem-se preocupado muito em dizer que Clarice Lispector faz uma literatura alienada e reclusiva. Parece que essa mesma crítica já fez as mesmas acusações a Guimarães Rosa e, hoje, voltou atrás. Já há até quem diga que Rosa foi um escritor participante, a seu jeito. E mesmo uma obra inconseqüentemente engajada como a de Graciliano Ramos, essa crítica procurou vê-la sob uma ótica errada, como Franklin de Oliveira, não faz muito, denunciou. No plano universal, as acusações contra Kafka também se multiplicaram. Hoje, já existem críticos que dizem que Kafka atentou o máximo e sua obra foi uma denúncia plena de todo o horror que o mundo representava para o homem.

Clarice Lispector é um dos principais escritores brasileiros contemporâneos. Entre as mulheres, no Brasil, ninguém conseguiu realizar uma obra com a dela - uma obra que pudesse ser cotada com as dos escritores, sobrepalando-as na maioria.

Clarice tem conhecimento pleno das críticas de narcisismo, reacionarismo, alienação. Sabe que já disseram que ela pensa que tem "o mundo pendurado no umbigo". Mas não se preocupa muito com isso.

- Eu admito a literatura claramente participante. Se não faço isso é porque não é do meu temperamento. A gente só pode tentar fazer isso com as coisas que sente realmente. Os meus livros não se

compreendem. Acontece que esse romance de Clarice, escrito em 1944, é hoje um dos livros que mais se vendem no país. Um dia, Clarice resolveu perguntar a um amigo: "O que está havendo? O livro é o mesmo? O amigo respondeu: "É que as pessoas se tornaram mais inteligentes, de uns anos para cá".

- Eu disse que ele estava travando piada, mas a verdade é que ele achou que em meio de divulgação ajudaram muito. Atualmente Clarice está trabalhando num livro para adultos, mas "muito vagarosamente" e não sabe ainda no que vai dar. Ela nunca sabe, quando escreve uma história, a trama inicial sempre se perde, por força de acontecimentos que ocorrem a sua volta e ela mesma se surpreende com o resultado final do seu trabalho.

Clarice Lispector foi também um dos escritores que, a partir de 1960, reorientaram o conto brasileiro, provocando uma verdadeira revolução ou, conta Lara de Família e Legião Estrangeira, não conhecidos dois dos mais altos momentos do conto brasileiro que, em nomes de importância de Dalton Trevisan, de Seara Ferraz, de Roberto Drummond, de Luiz Vilela.

Clarice Lispector, 44 anos - e uma vida inteira dedicada a escrever - tem 11 livros publicados. Alguns deles já estão definitivamente incluídos entre as obras mais importantes das literaturas de língua portuguesa do nosso tempo. Editada em Portugal e traduzida na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos e ou-



Figura 34 – Matéria sobre as obras "A mulher que matou os peixes" e "A vida íntima de Laura". (FBN)

## A VIDA ÍNTIMA DE LAURA

Diante da obra de romancista e contista de Clarice Lispector poder-se-ia supor que a autora de *A Mãe no Escuro* não seria talvez o nome indicada para escrever literatura infantil, considerando-se o requinte, o virtuosismo e a complexidade de sua arte literária. Na verdade, porém, tal não acontece e a atitude Clarice Lispector nesse gênero tão difícil veio colocá-la em destaque no campo da literatura infantil, que realiza com espírito vocacional, autenticidade e visão segura dos seus objetivos e da sua técnica. Ainda agora acaba de ser publicado seu mais recente trabalho no gênero — *A vida íntima de Laura*, apresentação da Livraria José Olympio Editora, com capa e ilustrações de Sérgio Mota, a deliciosa história de uma galinha, um pinto e um ser não-terrestre, cuja mistura de fantasia e realidade envolve ainda uma boa dose de humor e onde a autora revela, mais uma vez, o domínio seguro dos elementos que fazem uma interessante história para crianças.

A oportunidade deste lançamento, aliás, não poderia ter sido mais feliz, justo no momento em que reuniu na Guanabara o XIV Congresso Internacional do Livro Infantil promovido pelo International Board on Books for Young People (IBBY), com sede na Suíça, e que mantém estreito intercâmbio com a UNESCO no campo de sua especialidade. Participaram do congresso cerca de 1.500 especialistas do Brasil e do exterior, tendo como tema a situação do livro infantil no mundo, sua responsabilidade na formação e desenvolvimento da criança e sua problemática na América Latina.

A literatura infantil no Brasil com os seus problemas específicos, certamente se beneficiará com os resultados desse congresso sobretudo porque já conta com uma razoável tradição no gênero e inclusive com escritores da categoria de uma Clarice Lispector, entre outros nomes de idêntica projeção e valor confirmados.

Figura 35 – Matéria sobre “A vida íntima de Laura”. (FBN)

Uma matéria mencionava sua importância para a literatura infantil brasileira e seu lançamento oportuno no XIV Congresso Internacional da IBBY<sup>111</sup>, que ocorreu no antigo estado da Guanabara, ressaltando que *A vida íntima de Laura* é uma história em que a escritora para adultos demonstra “domínio seguro dos elementos que fazem uma interessante história para crianças” .

<sup>111</sup> IBBY: International Board on Books for Young People. “The International Board on Books for Young People (IBBY) is a non-profit organization which represents an international network of people from all over the world who are committed to bringing books and children together.”

O destaque dado à obra *A vida íntima de Laura*, em relação ao XIV Congresso da IBBY no estado da Guanabara não deve passar despercebido, porque insere esse texto em um circuito de destaque específico do campo de LIJ e confere extenso relevo e influência nacional e internacional ao lançamento de Clarice e sua incursão na arte infantil; visto que, em 1974, a FNLIJ<sup>112</sup> organizou o 14th IBBY International Congress no Rio de Janeiro, que foi o primeiro congresso da IBBY produzido fora da Europa<sup>113</sup>.

Como nas obras anteriores, Clarice escreve uma obra infantil que envolve quase os mesmos elementos: animal, família, casa e a suposta simplicidade que há em torno desses temas: Pois Laura é uma galinha. É uma galinha muito da simples. O elemento novo se deve à conversa entre Laura e Xext, um extraterrestre que gostava muito da simplória galinha. Xext aparece somente na sequência final do livro.

Clarice não apresenta Laura logo no início da narrativa, propõe a brincadeira de adivinhar, fazendo mais uma vez da narrativa um espaço lúdico, em que a própria narrativa pode se tornar um brinquedo nas mãos de quem lê, de quem interage com o livro, como se a narrativa fosse seu brinquedo:

Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil?

---

<sup>112</sup> FNLIJ foi criada em maio de 1968 e corresponde à "seção brasileira do International Board on Books for Young People - IBBY, e constitui-se como uma instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro."

<sup>113</sup> De acordo com o sítio da IBBY (<http://www.ibby.org/409.0.html>).

O ato de leitura passa a ser não apenas uma relação com o enredo propriamente, mas também com os papéis criados para o leitor na narração. Aderir ou não aos movimentos propostos na narrativa para o leitor, via narratário, parece ser uma estratégia fundamental na obra infantil de Clarice.

E somente depois da brincadeira e de certo envolvimento com a narrativa, sabe-se que Laura, na verdade, é uma galinha nada extraordinária. Embora seja inicialmente descrita como um animal bastante comum, sua intimidade é também sutilmente apresentada pelo narrador que a considera bastante burra, simpática, bonita por dentro e que tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos.

"Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é a galinha mais simpática que já vi. (...)"

"Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. (...) Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro? (...)"

"Outra verdade: Laura é bastante burra. (...)quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. (...)"

Nessa narrativa, predominam as passagens em que o narrador trata dos personagens, de sua vida íntima e que não corresponderiam exatamente a trechos narrativos, são um misto de descrição das personagens com impressões do narrador sobre os aspectos que destaca como "Vou logo explicando o que quer dizer "Vida íntima". É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente."

Há também passagens que correspondem a digressões, impressões e reflexões do narrador, os quais não se conectam necessariamente nem aos personagens nem a trechos narrativos: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê.” Os trechos predominantemente narrativos estão entremeados por aqueles: “Outra coisa ruim para Laura foi que Dona Luísa a emprestou para um quintal vizinho.”

A escritora utiliza elementos parcialmente imprecisos para estabelecer vínculos entre essas passagens, embora estejam ligados por um tecido maior que é abordar a vida íntima de Laura. Sua vida íntima está cotejada por situações bastante ordinárias como ciscar, botar ovo, comer por mania:

“Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome, pois a cozinheira Dona Luísa lhe dá muito milho. Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania. Come cada porcaria! Mas não é tão burra assim. Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, hein?..”

O narrador retoma e mantém o tom de conversa estabelecido nas outras obras infantis, com suas impressões sobre as personagens e sobre a vida, em que se percebe ser fundamental a interlocução entre narrador e narratário, não só como um endereçamento reforçado, mas também como recurso de emulação de uma conversa, quase íntima, para afetar o leitor muito além daquilo que é narrado: Peço a você; Mas você não se importa; e extrapola ao tom de conversa íntima: Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você. Ainda para enfatizar o laço estabelecido entre narrador e narratário, há a afirmação de que se vão

contar verdades: Acho que vou ter que contar uma verdade; Outra verdade; reforçando assim a verossimilhança e envolvendo-se de modo mais decisivo.

O narrador também se coloca como alguém que sabe de algumas coisas, mas não sabe de todas e ainda como alguém que quer saber e que pode encontrar suas respostas nessa interlocução narrativa: Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na Terra? Você que me responda porque eu não sei - o narrador moderno.

Há trechos mais intensos, de mais agudo partilhar da narrativa entre narrador e narratário, como nesse transcrito a seguir:

Eu sei que você nunca viu Laura. Mas se você já viu uma galinha meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio é como se você estivesse vendo Laura. Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só.

A afirmação final "Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só" vale-se de um poder maior de afeto, de uma consideração extrema, sem restrição do que um simples dirigir-se àquele a quem se narra. Além disso, há essa intensidade de que Laura existe (e sempre vai existir), de que, portanto, a obra existe, porque sempre vai existir uma criança. Nesse ponto, há um quinhão partilhado das existências entre Laura e criança, entre animal e criança.

O tom ordinário, simples e levemente bem humorado da descrição e de sutilezas da vida de Laura contribui para uma atmosfera de riso, em algumas situações da vida da personagem:

"A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo."

"Outra verdade: Laura é bastante burra. (...) Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa coisíssima alguma."

"Laura vive apressadinha. Pois ela não tem nada o que fazer. Esta pressa é uma das bobagens de Laura. Mas ela é modesta: basta-lhe cacarejar um bate-papo sem-fim com as outras galinhas."

"Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível."

"Laura não beija ninguém. (...) Aliás nunca vi ninguém mais sem jeito que essa galinha. Tudo o que ela faz é meio errado. Menos comer. (...) "

"Laura vive apressadinha. Por que tanta pressa, oh Laura? Pois ela não tem nada o que fazer. Esta pressa é uma das bobagens de Laura."

"- Laura está com cara de ontem."

Às vezes, é um riso furtivo, um sorriso de canto, como que de um narrador que pisca para gente (Sabida, hein?):

"Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome, pois a cozinheira Dona Luísa lhe dá muito milho. Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania. Come cada porcaria! Mas não é tão burra assim. Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, hein?"

Esses espaços de riso e de leveza trazem ao texto um ar lúdico, de tom de troça, de zombaria, mas ao mesmo tempo, trazem espaços de respiração, que se alternam entre trechos em que Laura, por exemplo, sente medo de morrer ou está por ali no quintal simplesmente vivendo. O riso que Laura provoca em sua vida ordinária é libertador, liberta do medo, traz alegria, satisfação àquela vida ordinária. Laura põe ovos e pode virar galinha ao molho pardo, mas não é só isso: vive apressadinha,

conversa com Xext, vive toda prosa e toda boba, é feliz no quintal de D. Luísa.

Esse espaço criado para o riso e para a alegria furtiva cria modos de subverter o medo, a solidão e o mesmo o horror da morte, que também estão presentes na obra: não se menciona, por exemplo, que se mata a galinha com uma faca no pescoço; ao contrário, apenas que Laura tem um pescoço muito feio e isso soa até engraçado e leve no enredo. No texto de Clarice, o humor pode desfazer os conflitos, desfazer o medo, ou mesmo se tornar uma forma de lidar com esses elementos também tão marcantes na narrativa. É claro que não se ri da morte de Zeferina, não se ri da morte ou do alívio que Laura sente ao não ser morta ou da estranheza em amar galinha viva e adorar comer galinha ao molho pardo; o riso que se estabelece é uma espécie de forma de sobrevivência, de rir para atenuar, para diminuir o tom grave, para abaixar o volume ensurdecido de Zeferina sobre a mesa do jantar. Não que se oponham riso e lágrima, tristeza e alegria, morte e vida; ao contrário, se colocam como coexistências na narrativa, como possibilidades de leitura. O livro trata de morte e também faz rir, não que banalize a morte, mas não a eleva a um estatuto de exclusividade ou predominância.

Os desdobramentos do humor na narrativa fazem proliferar os sentidos em vez de reduzi-los ao riso simples e raso. É um riso que constrói atmosferas de ludicidade que brincam, que divertem, alegram e que também jogam com os sentidos de formas variadas: “Laura é bem vivinha” é a piscadela furtiva do narrador - ela vive, ela é esperta e essa narrativa não tem fim.

Desde o início da minha investigação, mantive, diante do humor de certas passagens das obras infantis de Clarice, uma risada muda e

parada, quase sem movimento mesmo. Não compreendia meu riso e preferi ignorá-lo, mas diante do revisitar tantas vezes o ordinário e o extraordinário da vida íntima de uma galinha, - daquilo que não se deve contar a ninguém, mas figura em forma de livro para todos que puderem ler -; percebi que não há um riso de alegria nem de tristeza, mas um riso diante de uma obra de arte, um riso que move quem lê para outros lugares, que pode abalar.

## 5.1. quintal

O (re)fluxo narrativo de *A vida íntima de Laura* envolve o leitor nessa experiência radical de, ao longo da narrativa, tentar compreender porque Laura merecia viver. Na montagem da narrativa, no estabelecimento da relação entre diferentes planos, ficamos na tensão entre a exterioridade de Laura e sua interioridade, a vida íntima.

Pensar a experiência da infância como possibilidade de leitura das obras infantis de Clarice é ver o quintal como espaço ampliado. O quintal é a extensão da casa, é uma pequena porção também da intimidade. É a extensão da infância mais do que a casa poderia ser, porque é no quintal que animais e crianças conviveriam; é no quintal que se poderiam produzir inúmeros brinquedos e brincadeiras. É no quintal que os animais falam. Amigos imaginários correm e a fantasia está mais perto. É também num quintal que narrativa se torna brincadeira.

Nessa obra, propõe-se uma forma de diálogo possível entre o humano e o inumano, cada qual a seu modo. Qual o tipo de experiência particular que *A vida íntima de Laura* traz? É possível que seu potencial poético esteja nos elementos que Clarice persegue em várias obras e que, para ela, poderia ter constituído seu texto mais enigmático; o conto que ela menos compreendeu e que envolve os elementos ovo e galinha. Em *Quase de verdade*, me parece, essa busca continua: porque, embora seja uma obra narrada pelo cachorro Ulisses e narradora humana, é obra que vai continuar entre ovos e galinhas. Ovos e galinhas parecem abordar sempre essa tensão entre exterioridade e interioridade, ou ainda a coexistência de ambos aspectos; o que está dentro e o que

está fora da galinha, o que está dentro e fora do ovo; a própria palavra ovo em português carrega ovos em sua forma.

A relação entre exterioridade e interioridade não é apontada no título nem no início da obra. Ao que parece saberíamos apenas da vida íntima. Na verdade, o tom é mais de incursões a essa intimidade do que conhecer de fato a vida íntima de Laura como apontado no primeiro trecho: Vou logo explicando o que quer dizer "Vida íntima". É assim vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa.

A interioridade aponta sutilmente também para o exterior à pessoa: *a casa e contar algo a alguém*. Talvez por preferir manter um trânsito quase fluido e cíclico: interior (vida íntima) - exterior.

É também nesse espaço que se reforçam aspectos ligados à família, ao casamento de Laura e Luís, sua vida no quintal:

"Vive no quintal de Dona Luísa com as outras aves. É casada com um galo chamado Luís. Luís gosta muito de Laura. Embora às vezes brigue com ela. Mas briguinha à-toa." (...)

"Luís passeia o dia inteiro no terreiro entre as galinhas, de peito inchado de vaidade. É porque ele pensa que, sabendo cantar de madrugada, manda na Lua e no Sol. Laura quase não deixa gente nenhuma fazer carinho nela. Porque tem um medo danado de pessoas."

É poética essa imagem de que *Luís pensa que, por cantar de madrugada, que manda na Lua e no Sol*.

O quintal possibilita o ingresso em um imaginário relacional e múltiplo, que a princípio parece ter apenas uma designação daquilo que é cotidiano e comum. Entretanto, é o lugar que, embora seja um espaço de fora, se conecta à casa, a todo um imaginário familiar, e também o espaço que pode vincular a criança à imaginação, à brincadeira, à proximidade com os animais, a todo um repertório de fantasia, no

campo da imaginação, mais relacionada ao mundo interior que ao exterior. Essa configuração do quintal potencializa a construção poética da obra: é no quintal que se dá essa busca de uma expressão poética interiorizada, a vida íntima de Laura.

## 5.2. Rainha

Há na figuração de Laura e em seu entorno um forte elogio ao feminino: vaidade, maternidade, casa, o casamento com Luís, família, D. Luísa, a cozinheira de D. Luísa. O universo do feminino gira em torno de Laura. Diferentemente dos dois primeiros livros, não se pode afirmar que se esteja diante de uma narradora, por isso utilizamos o masculino universal (padrão em Língua Portuguesa, quando não se pretende estabelecer um gênero), para a referência àquele que narra *A vida íntima de Laura*. A mão de Clarice pinta com força o feminino na obra inteira. São inúmeros os traços de um feminino que recorta trechos narrativos, que transborda em algumas caracterizações e mesmo em algumas sequências; há um feminino marcante, que precisa ser destacado não só como um recurso poético, mas como uma determinante na obra da escritora internacionalmente pesquisada por esse aspecto em sua obra para adultos.

Em suas obras infantis, esses traços são realçados com um brilho diferente, o qual imprime na narrativa cor, tom, vibração e reverberação em trechos quase banais (Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada; Depois que se penteou...; Laura recebeu a visita das amiguinhas dela...; e ainda em trechos intensos e empolgantes como a sequência em que se narra que Laura seria mãe de novo:

Um dia ela sentiu que ia ser mãe de novo. Cacarejou depressa a novidade para Luís. Luís parecia que ia estourar de tanta vaidade de ser de novo pai.

Bem sei que todo ovo nasce. Mas aquele ia ser uma beleza. Era um ovo todo especial. Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. Como é que ela sentiu?

Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. Ela estava até dormindo e acordou sentindo o ovo nascendo dela. Viva o meu filho! Foi assim que Luís cantou. Embora fosse meia-noite, a notícia era como se o Sol brilhasse. No galinheiro brilhava aquele lindo ovo branco.

Laura, toda satisfeita, esfregou suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos. Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada.

Depois que se penteou viu que estava pronta para se sentar em cima do ovo e esquentá-lo até nascer o pinto. Tudo estava tão bom que nem sei dizer.

Laura recebeu a visita das amiguinhas dela, todas cacarejando e trazendo minhocas de presente, já que ela não podia levantar-se de cima do ovo. Também recebeu visita de Dona Luísa. Como presente de Dona Luísa, Laura ganhou um pires de milho novo e amarelo. Quando o pinto estava pronto, grande demais para caber dentro da casca, ele mesmo quebrou de dentro para fora a casca com o bico. Depois que saiu inteiro da casca do ovo, apareceu aquela coisa feinha e magrinha. Mas no dia seguinte virou o pinto mais amarelo do mundo e o mais fofinho, e começou a correr lindo atrás da mãe.

Não se trata aqui de, em poucas páginas, investigar o feminino na obra da escritora, mas de destacar certo viés assumido na sua obra infantil: há sempre a figuração de um feminino que envereda por um universo infantil; há sempre um tom feminino. Mesmo quando destacam-se elementos que geralmente estão associados ao universo masculino como matar baratas em *A mulher que matou os peixes*, a narradora afirma que também já matou uma ou duas. Aqui, outro aspecto que é mencionado em referência ao universo masculino é tangencial e pouco: Um dia ela sentiu que ia ser mãe de novo. Cacarejou depressa a novidade para Luís. Luís parecia que ia estourar de tanta vaidade de ser de novo pai. O que se quer destacar é que sua obra infantil é eminentemente uma figuração do feminino que quer escrever para a criança e que, portanto, o universo da criança, nesse contexto, é constituído sempre sob

perspectivas desse feminino, ainda que nessa obra a ênfase não recaia sobre a figura da narradora, mas da personagem Laura, galinha.

O narrador sabe que deixa escapar ao narratário vários elementos quase essenciais e deixa isso claro: Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. Ela estava até dormindo e acordou sentindo o ovo nascendo dela. Ou como se contasse com a cumplicidade de quem lê a história ou como se isso fizesse parte do jogo do narrar: isso enfatiza, realça o narrado: nem mesmo quem narra sabe, e mesmo quase se torna outro jogo tentar descobrir ou pensar nisso: como seria uma galinha? como seria sentir um ovo nascendo?

Ao me referir ao termo jogo<sup>114</sup>, evoco seus determinantes culturais - livre participação, a separação e o encerramento dentro de um espaço de tempo definido, a incerteza, improdutividade, a conformidade com as normas ou ficcionalidade.

O trecho que narra que Laura seria mãe de novo destaca um pinto especial, cujo nome passamos a conhecer, *Hermany*, possivelmente uma pequena homenagem da escritora ao escritor Herman Hesse, de *O lobo da estepe*, livro que tanto a marcou<sup>115</sup> e também assinala sua influência em uma referência tão direta:

Quando o pinto estava pronto, grande demais para caber dentro da casca, ele mesmo quebrou de dentro para fora a casca com o bico. Depois que saiu inteiro da casca do ovo, apareceu aquela coisa feinha e magrinha. Mas no dia seguinte virou o pinto mais amarelo do mundo e o mais fofinho, e começou a correr lindo atrás da mãe. Laura catava minhocas e

---

<sup>114</sup> "play is the purpose of all the best things that children have taken from adults, what adults invent for them, what children create themselves, and what adults write for them. This is the seminal project encompassing children's play, i.e. their creative efforts and re-creative endeavors, as well as their fascination and play with the word as such." Jerzy Cieślowski was the most distinguished Polish scholar in the field of children's literature and the author of *The Great Play: Children's Folklore* (1985).

<sup>115</sup> Em entrevista, Clarice destaca sua admiração por esse escritor e por esse livro.

botava as minhocas no bico aberto do pinto. Até que ele foi crescendo e virou frango e então ele mesmo procurava comida para comer. Já tinha pegado a mania de Laura: comia sem parar. Laura estava satisfeita como uma rainha. Este frango se chama Hermany.

É interessante essa símile estabelecida com a ideia de rainha. Em certa medida, parece mais uma brincadeira, um riso provocado ao utilizar um título da mais alta nobreza feminina para um ser tão ordinário quanto Laura. Entretanto, do ponto de vista do sentimento de ser a mãe do filho, o maior título de nobreza talvez também se referisse ao mais sublime sentimentozinho, pensamentozinho de Laura nessa ocasião.

### 5.3. Zeferina

A epígrafe do início do capítulo 4 se dirige diretamente à cena final do filme *Blade Runner*: "Quiet an experience to live in fear, isn't it?" "Time to die." E o pássaro, que o replicante não solta durante toda a ação do desencadear da cena final, após sua morte, finalmente pode voar através do céu escuro e da intensa chuva. As palavras finais de Roy (Rutger Oelsen Hauer) ecoam: "Tears in the rain." " Time to die." E ficamos ali sentados, diante da morte daquele inumano, através dos olhos do *Blade runner*, o humano, através também de nossos olhos, movimento de câmera que coloca o expectador ali.

Finalmente, o inspetor de polícia chega e afirma que Deckard (Harrison Ford), o humano, havia feito um trabalho de homem, "a man's job", ao matar o replicante. Entretanto, ao se referir à morte definida da replicante pela qual se interessara Deckard, Gaff (Edward James Olmos) lança a frase com que voltamos para casa: "It's too bad she won't live! But then again, who does?"

Essa não é somente uma referência àquilo que é extra-mundo, extra-terra, extra-humano; porque essa produção discute, ao longo de todo roteiro, o que pode ser humano e o que é preciso para merecer viver. Por que os replicantes não mereceriam viver? simplesmente por serem imitações de vida? Por que Laura merecia viver? Por que Zeferina mereceria morrer e não Laura? No fim, gostamos de que Laura viva. No fim, também podemos gostar de galinha ao molho pardo ou supremo de frango.

A expressão máxima dessa vida íntima centra-se num impulso primário da vida: o que Laura mais deseja é viver; estar viva a qualquer

custo é o que move Laura. O centro da sua vida íntima é a interpelação vida-morte. A morte, nesse livro, como em *A mulher que matou os peixes* está diretamente ligada à fome, mas é uma outra forma de fome e outra forma afetiva de morte, portanto. Afirmando que a morte, em *A vida íntima de Laura*, pode afetar o leitor duplamente, ao mínimo: como um afeto daquele que sente fome e quer comer e aquele que se afeta por um animal de estimação, que quer viver.

A vida íntima de Laura pode ser nossa também, sentados à mesa do jantar com a família, diante de arroz branco soltinho e succulenta galinha ao molho pardo. A vida íntima de Laura propõe essa poeira no quintal: o animal de estimação da casa, a galinha mais querida poderia virar jantar. Nessa obra, o tema da fome se amplia e ganha aspectos multifacetados.

Mesmo o trecho em que o narrador manifesta seu desejo de que Laura pudesse falar acaba por se ligar esse desejo a aspectos gustativos, sabores, da boca e da fala. Chama-se aqui atenção para a própria linguagem, para sua existência material, acústica, sua duração. Nada acontece em termos de enredo, a ação para e entra uma fabulação às vezes despropositada, em que só a linguagem acontece. A linguagem é "rainha"?

Eu queria tanto que Laura soubesse falar. Ela ia dizer tanta burrice engraçada que só vendo. Ela ia dizer assim, por exemplo: "você sabe que uma coisa vermelha é vermelha?" e você respondia: claro que é, pois se você já está dizendo. Talvez ela pudesse explicar que gosto tem minhoca. Mas não é fácil explicar o gosto que se tem na boca. Por exemplo: experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil? É gosto de chocolate mesmo.

Os ocidentais (já que é esse nosso lugar de fala) geralmente estão ligados a animais em sua alimentação como o gado de corte ou leiteiro (com seus derivados), aos porcos e galinhas, mas destes, talvez sejam as galinhas, devido aos ovos, as que mais se aproximariam da vida na casa, da vida íntima, da família, chegando mesmo a se tornarem de estimação em muitos casos, ainda que, ao fim ao cabo, após alguns anos de fornecimento de ovos, também se tornem fonte direta de alimento. Algo bastante diferente, por exemplo, com gatos e cachorros, dos quais não costumamos nos alimentar no ocidente. É bastante comum presentear crianças com pintinhos amarelinhos, criando, portanto, com esses animais, desde muito pequenos, certo laço afetivo.

Existe um modo de comer galinha que se chama "galinha ao molho pardo". Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é. A gente come com arroz bem branco e bem solto. Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome. Eu sei onde se come esse tipo de galinha. Mas não digo porque parece propaganda. Também, pelo mesmo motivo, não posso dizer que refrigerante é bom de se beber com essa galinha. Adivinhe! Começa com a letra C. É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona.

É possível, portanto, afirmar que Clarice brincava com pelo menos três tipos de animais: uma animal que poderia se antropomorfizar, imitando situações humanas como o casamento, os sentimentozinhos, os pensamentozinhos humanos, o medo, o ciúme, a luxúria; uma animal da ficção, do tecido da fantasia, aquele que se comunica com extraterrestres e, finalmente, outro animal: o que cisca o dia inteiro, come minhocas, come milho, põe ovos e pode virar o jantar

- simplesmente o animal. Não um selvagem, mas ainda assim um animal. Nesse caso, o corpo do animal doméstico não existiria na narrativa exclusivamente para figurar valores ou sentidos humanos, mas o mais simples e primário estatuto da vida na natureza: fome - Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome. É a busca por uma fonte de alimento para matar a fome, até com certo requinte: galinha ao molho pardo; supremo de frango. Em língua portuguesa, é comum e até irônica a expressão: *matar a fome*. Há morte na perpetuação da vida.

Clarice não suaviza a cena: um modo de comer galinha - porque há outros; esse escolhido para ser abordado no livro infantil é pintado de modo particularmente violento e em vermelho vivo: O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue.

O corpo do animal que está sobre a mesa do jantar dialoga, portanto, não somente com as questões humanas mas também com a questão animal, não como dialética, mas como uma poética de relações entre-espécimes, de trânsito de afetos: É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona. Há essa poética de mistura, de atravessamentos sutis entre humano e animal, por exemplo, através do que se destaca sobre o cheiro:

Vou contar uma coisa meio enjoada de se contar. É o seguinte: sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato? Parece cheiro de cesto de roupa suja ou de quando a gente não toma banho todos os dias. Não é cheiro limpo não. Então embaixo das asas é aquela morrinha. Mas não faz mal. Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é? Você cheira bem? Cachorro é que gosta de viver cheirando tudo, (...)

Dois episódios de dificuldades que Laura teve de enfrentar, além do constante medo da morte, foram narrados com aspectos muito semelhantes aos que humanos atravessam: um ladrão que tentou roubar Laura e o tempo de Laura fora de sua casa, de sua vida, de seu quintal, reproduzidos a seguir:

#### Trecho 1

Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura no escuro do quintal. Mas Laura fez uma barulheira tão tremenda que agitou todas as galinhas e elas começaram a cacarejar. E o galo começou a berrar. Dona Luísa acendeu as luzes da casa toda, acendeu as luzes do quintal e o ladrão teve tanto medo que fugiu. Dizem que até hoje ele ainda anda correndo.

#### Trecho 2

Outra coisa ruim para Laura foi que Dona Luísa a emprestou para um quintal vizinho. É que ela sabia botar muito ovo e pediam que a emprestassem por uns tempos. Foi assim que Laura se viu entre galinhas desconhecidas e sem Luís.

Depois tudo foi melhorando porque ela começou a arranjar amigas entre as galinhas e botou grande quantidade de ovos. Então voltou para o seu verdadeiro quintal. Luís ficou todo contente. Esse galo, como eu já disse, era muito vaidoso. Orgulhava-se de ser casado com Laura, orgulhava-se de cantar bem alto, bem rouco e bem estridente, logo que o Sol dava mostras de querer nascer. Ele era o primeiro galo das redondezas a cocoricar.

São trechos que mais tratam do humano que do animal certamente; ou ainda: experiências humanas narradas através da vida desse animal; situações que também ocorreriam com animais e que muito provavelmente também provocariam certas reações em seus comportamentos. Mais uma vez, pretende-se destacar certa porosidade entre humano e animal e não uma oposição ou inversão de papéis.

A sequência narrativa que consolida o que antes no enredo era apenas atmosfera de fim iminente é a morte de Zeferina, uma galinha parecida com Laura:

Agora vou contar uma coisa um pouco triste. A cozinheira disse para Dona Luísa apontando Laura:

– Essa galinha já não está botando muito ovo e está ficando velha. Antes que pegue alguma doença ou morra de velhice a gente bem que podia fazer ela ao molho pardo.

– Essa aí não mato nunca, disse Dona Luísa.

Laura ouviu tudo e sentiu medo. Se ela pensasse, pensaria assim: é muito melhor morrer sendo útil e gostosa para uma gente que sempre me tratou bem, essa gente por exemplo não me matou nenhuma vez. (A galinha é tão burra que não sabe que só se morre uma vez, ela pensa que todos os dias a gente morre uma vez.) Além disso Laura estaria sentindo, se sentisse, que Dona Luísa nunca ia comê-la. Gostava muito de viver. Então ela meteu o bico na lama, se lambuzou toda e se despenteou. Veja que ela não era tão burra assim: ela sabia que os outros só a reconheciam mesmo porque ela era a mais limpa e a mais penteada do galinheiro. Quando a cozinheira apareceu Laura ficou com medo, mas se garantindo com a bondade e o amor de Dona Luísa.

A cozinheira pegou uma galinha chamada Zeferina, meio arruivada e meio marrom, que era muito parecida com Laura.

E na hora do jantar, quando todos estavam sentados ao redor da mesa, Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados. O filho e a filha de Dona Luísa, Lucinha e Carlinhos, comeram, embora com pena, Zeferina com arroz branco e solto e regaram tudo com molho pardo.

Há próximo à sequência final do livro um aspecto mais místico e religioso que merece destaque, que não figura no livro com tanta importância. O narrador se dirige ao narratário de modo delicado e desprovido de aparente sabedoria, para suavizar e justificar a existência e a morte de Zeferina:

Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha, Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei.

#### 5.4. Xext

A história de Laura desafia. Xext é um dos personagens mais inusitados de Clarice: oferecer às crianças do início da década de 1970 um personagem extraterrestre foi bastante inovador. Talvez o que mais possa intrigar e maravilhar uma criança e um adulto em *A vida íntima de Laura* seja o encontro com o extraterrestre que vem em socorro da galinha, para que não seja morta. Esse motivo estético-narrativo aparece em outro famoso livro infanto-juvenil que envolve galinhas e extraterrestres: "*The chicken gave it to me*", de Anne Fine (1992). O livro de Anne Fine seduz pela inversão: são os humanos os que são enjaulados e devorados, enquanto as galinhas são libertadas por pequenos extraterrestres verdes. A narrativa de Clarice e de Anne Fine têm bastante em comum. Laura sobrevive, não vira galinha ao molho pardo, pela intervenção do extraterrestre Xext. O livro de Fine é narrado por um animal, uma galinha anônima, que descobre o *memoir* de duas crianças, Gemma e Andrew. Nesse livro, são os humanos tratados como coisas. É impactante. Assim como em *A vida íntima de Laura*, entramos e saímos diferentes da narrativa. Clarice apela a uma ironia corrosiva ao final: "Laura é bem vivinha." E, entre risos, pela possibilidade de explorar a intimidade divertida de Laura, suas características comuns, e em silêncio, pela morte da outra galinha, servida ao molho pardo, na refeição, somos convocados a mudar de posição diversas vezes naquela mesa de jantar. Que discursos podem ser evocados através de gaiola e fuga, por exemplo? De quintal e cerca? De atravessar para outros espaços? De que forma esses discursos podem se relacionar com

infância? Impressiona essa operação narrativa de Clarice ao transformar algo tão banal em algo ensurdecador como aquela mesa de jantar.

Laura também é atravessada por um extraterrestre e, diferentemente do livro de Anne Fine, as galinhas continuam a ser comidas e podem ficar em gaiolas e não os humanos. A sequência narrativa final do livro e, possivelmente, a que tenha maior força poética, criativa com crianças, sobressai: o extraterrestre vai ao encontro de Laura enquanto ela dormia, mas não em sonho, pois ela está acordada e ela não sente medo nem se espanta e eles conversam. Para o narrador, isso merece ser considerado muito bom e interessante:

Agora vou contar uma coisa muito bacana. Preciso antes dizer que Laura era uma galinha pra frente. Tanto que um habitante de Júpiter – um cara que tinha um só olho na testa e era do tamanho mesmo de uma galinha –, esse habitante de Júpiter baixou de noite no quintal de Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam dormindo. O habitante-anão se chamava Xext e foi logo acordar Laura. Laura nem se espantou. Disse assim:

– Olá bicho. Como é que você se chama?

– Xext, respondeu ele.

– Falou, tá falado, disse Laura.

E perguntou: quer que eu peça a Luís para cantar a sua vinda?

– Não, disse Xext, porque ele acordaria todo mundo. E não valia a pena porque as pessoas não acreditam em mim, pensam que sou fantasma.

– Por que você me escolheu para se apresentar?

– Porque você não é quadrada.

Xext pronuncia-se Equzequte. É difícil, eu sei. Era mais fácil se se chamasse José ou Zequinha.

Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro.

– Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só.

– Peça alguma coisa de mim que eu faço acontecer, falou Xext.

– Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!

– Mas você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo. E agora vou embora, minha mãe está me esperando. Ela se chama Xexta.

– Tchou, disse Laura.

– Tchauzinho, respondeu Xext e desapareceu.

Que bom ser protegida por um habitante de Júpiter, pensou Laura e começou a dormir de novo. Mas acordar no meio da

noite bem que cansou Laura, e no dia seguinte a cozinheira disse a Dona Luísa:

– Laura está com cara de ontem.

“Cara de ontem” quer dizer cara de maldormida.

Acabou-se aqui a história de Laura e de suas aventuras. Afinal de contas, Laura tem uma vidinha muito gostosa. Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.

Laura é bem vivinha.

Tratar de animais que tem sentimentozinhos e pensamentozinhos e são ajudados por extraterrestres a continuarem vivos é um modo de ver o mundo.

O movimento de ir do afeto por um animal a devorá-lo em um momento de fome surpreende. E essa imagem desconfortável se estabelece em torno de afetos: quer pelo fluxo narrativo, que contribui para a construção do suspense, do medo diante de iminente morte; quer pelo jogo entre os sentimentos que cercam família, animais de estimação e uma refeição em família. A sequência de sensações é permeada pela experiência radical do animal atravessado pelo extraterrestre Xext, quase um anagrama de texto, em inglês, *text*, que em muito lembra sua pronúncia nessa língua, se não aderimos à pronúncia proposta na narrativa. Laura é salva por Xext. Ela só pode ser salva pelo texto, na escrita?

Cabe ainda destacar que Xext deixa claro que ele é uma criança, ao afirmar: E agora vou embora, minha mãe está me esperando. Ela se chama Xexta. Assim, Laura seria para sempre protegida não somente por um extraterrestre, mas uma criança que traz o texto, a escrita no nome, assim como sua mãe.

## 6 Ulisses

Quase de verdade é uma publicação póstuma de Clarice. Em entrevista<sup>116</sup>, ela relata que estava trabalhando também em um livro para crianças e que acabava de escrever outro para adultos.

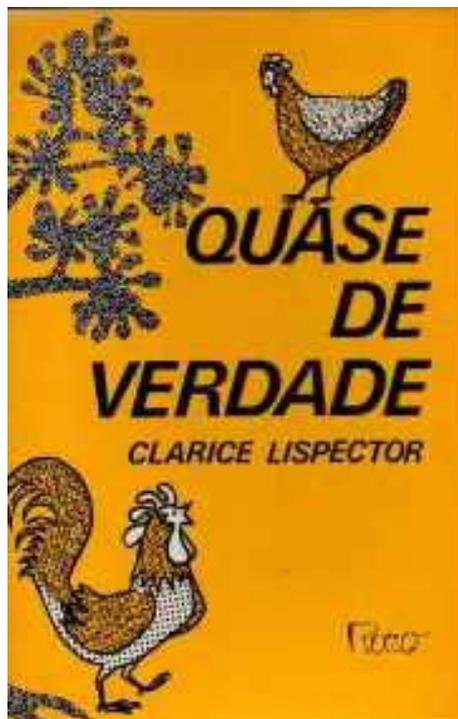


Figura 36 – Capa da 1ª edição de “Quase de verdade (1978)”. (AP)

A recepção do livro foi ampla e, além de considerado altamente recomendável, foi premiado. As críticas eram bem elaboradas e valorizavam a obra em profundidade e variedade de aspectos.

---

<sup>116</sup> Entrevista a Júlio Lerner, que foi ao ar em 28 de dezembro de 1977.

**Cada escola recebeu uma caixa contendo guia de leitura, cartazes decorativos, jogos de etiquetas, fichas de controle e um mostruário plástico que funciona como uma minibiblioteca. A coleção consta de 15 volumes com obras de escritores brasileiros, entre eles, Ziraldo (O Menino Maluquinho), Monteiro Lobato (Caçadas de Pedrinho), Vinícius de Moraes (A Arca de Noé), Clarice Lispector (Quase de Verdade) e Mário Quintana (Pé de Pilão), entre outros grandes nomes.**

**Iniciando o incentivo à leitura com estes primeiros 15 livros, a Secretaria Municipal de Educação de Nova Friburgo promete, em curto espaço de tempo, trazer para os estudantes outros autores, que igualmente serão distribuídos a todas as unidades escolares e reclama: "Não se pode esquecer, além da falta de estímulo ao hábito da leitura, da ausência de incentivos à criação literária, com a geração de títulos didaticamente adequados às diversas faixas de interesse e capacidade que integram o 1º Grau.**

Figura 37 – Nota jornalística envolvendo Quase de verdade e outras obras infanto-juvenis em projeto de incentivo à leitura em cidade do Rio de Janeiro. (FBN)

# LIVROS PARA A INFÂNCIA SÃO PREMIADOS



LYGIA BOJUNGA NUNES

**M**ARY França e Lygia Bojunga Nunes foram considerados as duas autoras brasileiras que melhor escreveram para a criança e o jovem, respectivamente, em 1978. A escolha é feita anualmente pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com sede do Rio, que acaba de anunciar a concessão das laureas **O Melhor Para a Criança** e **O Melhor Para o Jovem**.

Na primeira categoria, cinco outros livros foram considerados altamente Recomendáveis. São eles: **Lucia Já Vou Indo**, de Maria Heloisa Penteadó, ilustrado pela própria Autora e publicado pela Ática; **A Curiosidade Premiada**, de Fernanda Lopes de Almeida, ilustrado por Alcy Linares e publicado pela mesma editora; **O Reizinho Mandão**, de Ruth Rocha, ilustrações de Walter Ono, publicação da Pioneira, São Paulo; **Quase de Verdade**, de Clarice Lispector, ilustrado por Cecília Jucá e publicado pela Rocco, Rio; e **Veludinho**, de Martha Pannunzio, ilustrado por Ellardo França e publicado pela José Olympio, do Rio.

Na segunda categoria, mereceram o selo de Altamente Recomendáveis: **Uma Estranha Aventura em Talalai**, de Joel Rufino dos Santos, ilustrado por Massao Hotashi, publicado pela Pioneira; **O Lobo do Espaço**, de Fausto Cunha, lançado pela Cátedra, do Rio; e a série **Para Gostar de Ler**, da Ática, com textos de Rubens Braga, Carlos Drummond de Arádrade, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos.

O júri foi composto por Celina Ronfon, Fanny Abramovich, Fulvia Rosemberg, Glória Maria Fi-

Quase de verdade flerta também com algo entre um *memoir* e uma *confissão*, sempre formas de entrega, como Clarice parece apontar em todas as outras histórias infantis:

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

(O mistério do coelho pensante)

“Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo.”

(A vida íntima de Laura)

“Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade<sup>117</sup> e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles.”

(A mulher que matou peixes)

A maneira como Clarice aproxima bicho e gente não é novidade. Ulisses Lispector é um ícone dessa aproximação e quase indistinção. Não que prescindia de que há bicho e gente, mas que se pode chegar ao ponto de extrema proximidade, de afeto, de partilha. Ele poderia ser apenas Ulisses, mas Lispector é o signo de outra forma de aproximação: é o nome de família de Clarice, portanto, algo mais do que um simples cão de estimação e por que não: algo além de Clarice. Ela teve vários animais de estimação, mas somente Ulisses era Lispector.

---

<sup>117</sup> Essa vontade de verdade “seria uma tentativa de causar um efeito estético com força ética de transformação efetiva? (Schollhammer e Olinto, 2011:7) (...) reivindicando a presença do real na obra não apenas na temática, mas, por exemplo, por meio da acentuação de suas qualidades materiais, afetivas e estético-expressivos e firmando um compromisso com a criatividade técnica e artística, à procura da criação literária de efeitos de realidade.”? (Schollhammer e Olinto, 2011:8) Segundo Umberto Eco, “A ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu.”

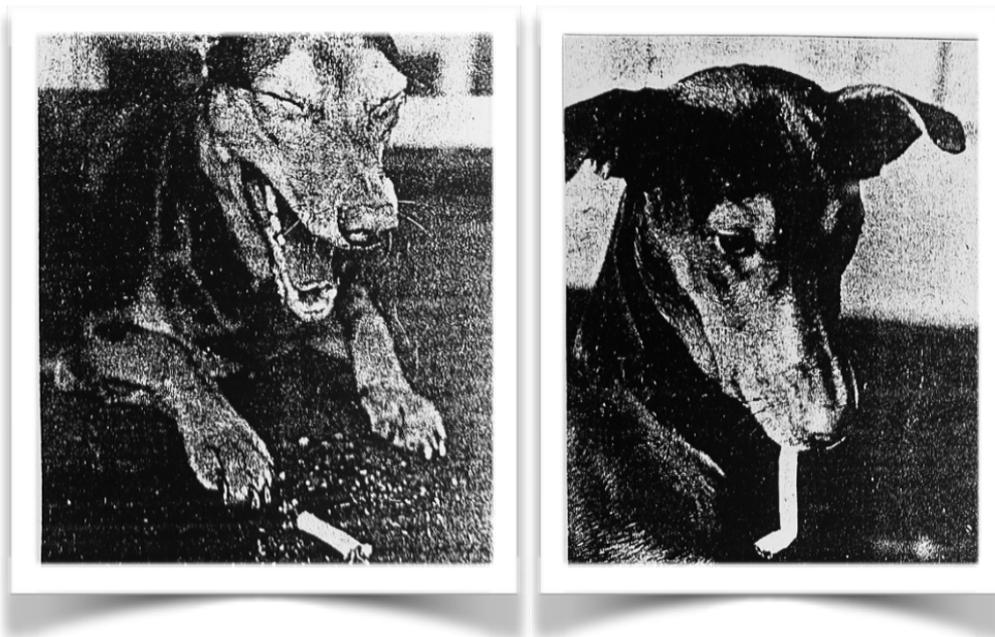


Figura 39 – Recortes de imagens de Ulisses com cigarro na boca, durante entrevista de Clarice ao Pasquim. (AP)

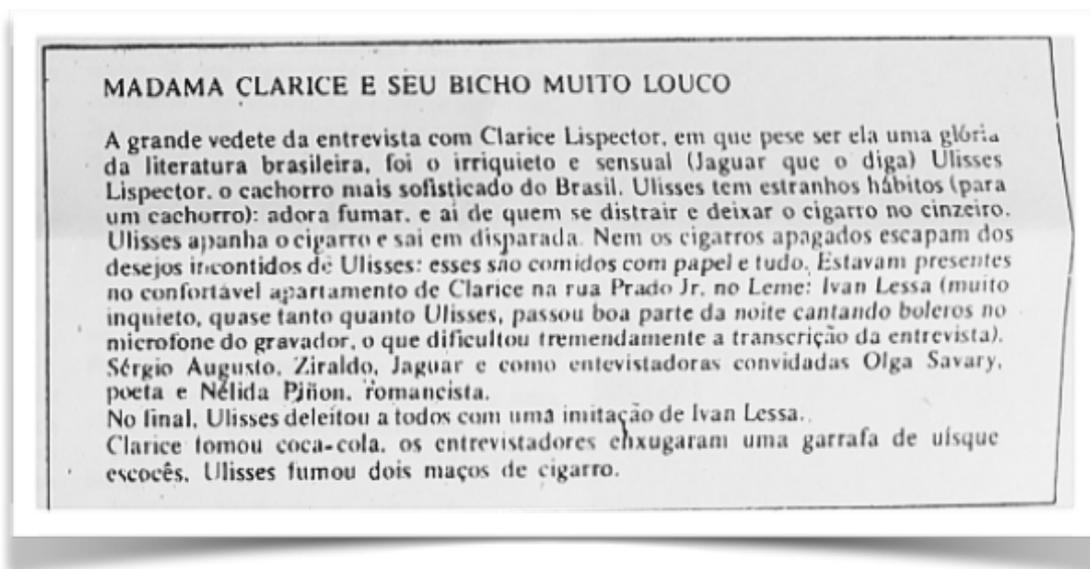


Figura 40 – Trecho introdutório de entrevista de Clarice Lispector ao Pasquim, que aborda “Ulisses Lispector” . (AP)

Ao farejar, ao utilizar o olfato vorazmente, o cão vê muito amplamente. Ao farejar um hóspede que chega à casa, o cão o vê. A

velocidade e a intensidade do gesto variam e importam. Ao lamber um humano, ao lamber sua cria, um cão sente, se afeta e é afetado no movimento da língua, às vezes suavemente, às vezes em alta velocidade. Ao lamber-se, ao lamber o outro, mas não antes de cheirá-lo profundamente. Farejar o quintal e latir a história para Clarice se fundem.

**Infanto-juvenil**

---

**AVANÇO  
MODERADO**

---

*Eliane Ganem*

---

**O** movimento na área de Literatura Infanto-Juvenil tem apresentado a cada ano um pequeno crescimento em relação ao ano anterior. Novos autores aparecem, algumas editoras abrem espaço para as publicações destinadas às crianças e adolescentes, discute-se como nunca os problemas e as dificuldades enfrentadas por aqueles que trabalham com o assunto.

Apesar das inúmeras publicações de pouco ou nenhum valor literário, que saíram neste ano de 1978, o saldo foi positivo. Pode-se destacar, inicialmente, *Cães Danados*, de Ignácio de Loyola Brandão, como a obra mais importante ao lado de *A Casa da Madrinha*, de Lygia Bojunga Nunes. O primeiro publicado pela Ed. Comunicação de Belo Horizonte e ilustrado por Joyce Brandão. O segundo, publicado pela Ed. Agir, do Rio, e que teve como ilustradora Regina Yolanda Werneck.

Segue-se uma lista de alguns outros livros de boa qualidade como *Fora da Pista*, de Adonias Filho (Ed. Civilização Brasileira); *Uma Estranha Aventura em Talalai*, de Joel Rufino dos Santos (Pioneira); *Quase Verdade*, de Clarice Lispector (Rocco Ed.), *Tônico*, de José Rezende Filho (Ed. Atica); *Para Gostar de Ler*, já em seu terceiro volume, contendo cada um deles uma coletânea de crônicas de Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Fernando Sabino e Carlos Drummond de Andrade, também da Ed. Atica. Todos esses destinados às crianças maiores e adolescentes. Para os leitores de uma faixa média de idade cai a qualidade e, conseqüentemente, a quantidade de livros indicados, sendo altamente recomendável apenas *História Meio ao Contrário*, de Ana Maria Machado (Ed. Comunicação); *O Reizinho Mandão*, de Ruth Rocha (Ed. Pioneira), e *Macacos Me Mordam*, de Wander Pirolli (Ed. Comunicação). *O Rapaz de Dedos Verdes*, de Meiga Villas Boas Vasconcelos (Ed. do Brasil), também vale a pena ser lido, apesar do pouco cuidado editorial.

Figura 41 – Nota jornalística sobre movimento da literatura infanto-juvenil. (FBN)

**“N**OS tempos que correm” — dizia uma editora há coisa de sete anos — “só se pode dizer as coisas na literatura infantil”. Hoje, com a situação mudada, as “coisas” já são ditas em outros meios de comunicação, mas os livros para crianças serão sempre um bom veículo para transmitir outras imagens além da fada boa e da bruxa má. Clarice Lispector nunca foi muito enfática no plano da crítica social, ou melhor precisando, política, e isto explica o tom indireto, sutil, mas, à maneira dela, claro.

Este seu livro póstumo é uma história de galinhas, assunto de alguma frequência em sua ficção. Ao contrário do encaminhamento usual, porém, de evidenciar na ave os traços psicológicos e sociológicos da mulher, os pequenos heróis de Clarice Lispector são atônitos mas com uma ressonância de tragédia grega. Para frustrar os planos de uma figueira ditadora, que se apropriava dos ovos das galinhas para vender fora e ficar rica, as aves preferem pôr de cima da árvore, quebrando-os todos. “É uma pena sacrificar tanto ovo?” — pergunta Clarice. “É, mas às vezes a gente precisa fazer um sacrifício”.

A narrativa vai gostosamente fluindo num estilo *non sense* quase inglês, com jogos de palavras, realizados uns, frustrados outros — de propósito. Nada muito lógico, a não ser a mensagem. No fim do livro, ficam as galinhas (galinha

## CAROÇOS, EIS A QUESTÃO

Danusia Barbara

*Quase de Verdade*, de Clarice Lispector.  
Rocco, 1978, Rio. 28 pp. Cr\$ 45,00.



Clarice: verdades sérias  
em uma fábula sutil

é burra, como se sabe) sem atinar o que se faz com os caroços das jabuticabas. “Pensaram em pedir ajuda à Oxalá (a fada) mas acharam que tinham de se arranjar sozinhos”. Clarice, que não sabe ou não quer contar a resposta, termina citando o bardo de Stratford-on-Avon: “Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão”.

Quem gosta de citaçõeszinhas tem com o que se divertir. O cão chama-se Ulisses, nome danado de bom para cachorro de escritora e presidente de Partido. A galinha, claro, chama-se Odissea; o galo, Ovídio. As jabuticabas (*remember Rabicó*) fazem ploquit-ploquit quando pisadas no chão. A história se passa no quintal de uma senhora chamada Oníria (Lewis Carroll, “*Life, what is it, but a dream?*”) E, dado o devido desconto para o tempo em que o livro foi escrito, a árvore-vilão é uma figueira.

A apresentação gráfica, discreta como o texto, é competente. Nada de muito luxo, tecnicolor, mas o suficiente para sublinhar a narrativa. O desenho da figueira, toda iluminada por força de uma mágica da bruxa, toma uma página inteira e aproveita muito bem, com uma simplicidade de branco e preto. Enfim, um livro, em forma de conteúdo, adequado para alimentar a fantasia infantil num ponto que, no fim das contas, não é nem uma, nem outra.

Danusia Barbara, repórter do JORNAL DO BRASIL, e Autora de um ensaio sobre a literatura infantil de Lewis Carroll.

Figura 42 – Matéria jornalística sobre a obra *Quase de Verdade*. (FBN)

Conviver com um animal de estimação (pet) pode ser viver com um ente que se inscreve no espaço e não do tempo, muito diferente dos humanos que se inscrevem no tempo, os inumanos animais são aliados do espaço, pertencem ao espaço, se comunicam através dos territórios e, de modo bastante natural, apreendem-no, conhecem-no. É nesse sentido que ir ao quintal de outra casa é uma odisseia, a maior aventura de todas, o maior desafio de todos: não é seu domínio, não é seu território, é um desconhecido que se pode farejar à distância e também se pode conhecer mais de perto. Quando um cão urina em um determinado lugar pode não estar simplesmente a satisfazer uma necessidade fisiológica: corresponde a uma necessidade do animal, a de marcar aquele espaço, a

de se comunicar, a de satisfazer um desejo, a de farejar um cão conhecido ou desconhecido, o de dizer eu estive aqui.

Essa é a odisséia<sup>118</sup> de Ulisses latida por ele e escrita pela humana Clarice, sua dona, *segundo ele*. Ele está no enredo como um ser que é propriedade; todo *pet* o é a princípio. Em muitas situações mais íntimas, entretanto, essa relação de coisa possuída se transforma em algo quase indefinível; por aproximação, muitos podem considerar essa relação como a estabelecida com um amigo, um parente, até mesmo um filho (como uma criança?). Em todas as histórias infantis de Clarice, os animais circulam, convidados ou não, comprados ou não, mas sempre como algo que a narradora possui; animais que têm um dono e pertencem à casa. Não há animais selvagens. Assim, há um traço de subversão no *Joãozinho* que foge e no *Ulisses* que é capaz de ir aonde a escritora não pode ir e é capaz de latir a história que ela simplesmente escreve, traduz. Também há algo de especial nessa escritora que é capaz de entender exatamente o que o cão late e traduzir em outra língua. Há afetos, eles se afetam.

Quase de verdade só é possível porque Clarice a escreve. A poética da mistura entre humano e inumano é sugerida em todas as obras, em *O mistério do coelho pensante* isso se lança enquanto

---

<sup>118</sup> A circularidade das influências de artistas do mundo ocidental é um recurso literário inusitado em uma obra infantil como essa, construída supostamente em torno da simplicidade de animais e quintal. Estão em destaque, ainda que crianças possam desconhecer, Ovídio, a *Odisseia* de Homero e Shakespeare. Por vezes, quando se procura estabelecer uma ligação entre essas influências tão marcantes do mundo ocidental, corre-se o risco de certo didatismo ou mesmo academicismo, que podem não produzir em público leitor o mesmo sabor e deleite de uma narrativa sutil como a proposta por Clarice. Para além de seu desfecho shakespeariano<sup>118</sup>, os caroços engolidos ou não ao fim da narrativa são também sementes que podem gerar nos leitores potentes valores estéticos e afetos por temas que foram sutilmente abordados. A atmosfera de devaneio também pode ser retomada ao final hamletiano: “engole-se ou não o caroço”, mas também em se tratando de enredos, há várias pistas que se lançam em direção à tragédia de Shakespeare, “para rei e rainha”; as ideias de traição, mentira, vingança, moralidade; o nome da bruxa má *Oxelia*, que em muito lembra a personagem *Ofélia*.

proposta que encontra uma saída literária transbordante, numa poética de afetos, em que humano e inumano animal partilham-se intensamente ao final. O que pode fazer questionar se realmente os escritores que envolvem animais em suas narrativas desejam apresentar, abordar um animal, ou tão somente o humano e, no caso de Clarice, essa é uma questão de sua obra. Muitas dessas histórias podem nos conduzir tanto às fantasias de imaginar o animal inumano quanto o humano. Somos levados a imaginar, por exemplo, essa mulher, que pode escrever as histórias que um cachorro late e que somente ela é capaz de entender: “Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto.” Quem pode entender uma história fareja e latida?

A literatura de Clarice Lispector com crianças pode ser atravessada por esse desafio não só de desconsiderar a primazia da visão, mas por exaltar o olfato que vê, que sente, e dá a ver e a saber: “Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc.” A exaltação da faculdade do olfato não está relacionada ao humano, mas aos animais.

A dimensão artística que, através do animal, empodera o olfato, lida com a visão convencional, calcada na luz, acaba por afirmar um imaginário figurado num afeto estético infantil e animal, não por valorizar menos a visão, mas por destacar o olfato e a audição, criando assim uma atmosfera mais sinestésica e que pode ser capaz de incluir a participação do imaginário do leitor na narrativa:

“Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir:

– Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirilim-pim-pim, pirilimpim-pim, pirilim-pim-pim. Esse é um pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho.”

O mesmo poder estético se estabelece com a imagem desse pássaro que surge no início da obra e não parece ter qualquer relação com o enredo. O pássaro canta ao longo do livro quatro vezes, sem que isso estabeleça uma relação direta com o que está sendo narrado. Canta quando a calmária estava para acabar no quintal de dona Oniria<sup>119</sup>, ou quando a figueira juntava muitos ovos para virar milionária, e também ao voltarem de viagem Oniria e Onofre e, já ao final, ao surgir a dúvida de se engolir ou não o caroço.

Essas sonografias e sonoplastias não são meras molduras narrativas, são a convocação de uma linguagem humana e animal em um mesmo suporte: o livro infantil. Conceder a Ulisses essa voz (au-au-au-

---

<sup>119</sup> Esse é o único livro infantil em que Clarice aborda certa diversidade de elementos místicos<sup>119</sup>; nos demais predomina a imagem de um Deus. Há elementos de sonho, bruxaria, mágica e elementos culturais estabelecidos ora nas ações das personagens na narrativa ora em seus nomes como nesses excertos: “Bem, ela se inicia no enorme quintal de uma senhora chamada Oniria. Oniria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha.” e “Ovidio e Odissea se lembraram de uma bruxa muito da boa chamada Oxalá.” Não se trata aqui de abordar religiosidades, e sim místicas que são tocadas e se envolvem sem que propriamente o tema da religiosidade gere entraves para se pensar o que ocorre na narrativa. A obra acaba por sugerir certa associação mística que envolve os animais, as bruxas e a árvore. A atmosfera mística é proposta inicialmente pelo nome da dona do quintal: Oniria, nome que remete a um universo de referências a sonhos; à essência dos sonhos; a um devaneio ou delírio onírico, que podem estar associados à narrativa. Tudo não passou de um sonho? Um cachorro narrar uma história e uma mulher escrevê-la? Além de seu nome com ovo, afirma Ulisses: “Oniria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha.” Para Pena (2010:7), “Há um recorrente motivo messiânico na obra de Clarice. Judia brasileira não praticante, de uma família de imigrantes que falava iídiche em casa, não especialmente religiosa, interessada em religiosidades heterodoxas, como a umbanda, frequentadora de sortistas, a mística de Clarice tem algo de bastante brasileiro. Sem pretender esgotar aqui o tema, e sobretudo aberto à sua imensa complexidade, valeria uma olhada sistemática no motivo bíblico em sua obra, onde são maciças as referências tanto ao Velho quanto ao Novo Testamento.”

au), mesmo quando não está narrando e a esse pássaro dourado seu canto (“pirilim-pim-pim, pirilimpim-pim, pirilim-pim-pim.”) correspondem à criação de imagens sonoras potentes desses animais escritos.

O canto e a imagem do pássaro dourado de bico vermelho são composições completamente novas na escrita de Clarice com crianças. É a primeira vez que um recurso sonoro é tão explorado. Haveria aqui uma preocupação com a composição “cênica” - cenários, figurino, trilha sonora? E as asas? Escolher uma galinha não parece uma escolha fácil: um pássaro que não pode mais voar já parece viver em uma prisão inerente ao ser. Fosse um gavião audaz ou um mesmo um pavão muito colorido e esnobe, mas não: escolhe-se uma galinha comum, de pescoço muito feio, muito burra; um pássaro que não pode voar. Entretanto, a presença desse pássaro dourado de bico vermelho subverte as asas do enredo. Nessa obra, há muitas “asas” e alguns voos: os voos das bruxas<sup>120</sup> e o voo desse pássaro que paira e canta (“pirilim-pim-pim, pirilimpim-pim, pirilim-pim-pim.”). Há também as asas que não voam. Em *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, Clarice se debruça sobre suas galinhas em diferentes perspectivas, mas sempre articulando questões envolvendo o animal humano e o animal inumano, em possibilidades de dobras do animal que está contido na possibilidade do ovo.

---

<sup>120</sup> O elemento *bruxa*, tão presente em tradicionais histórias infantis aparece pela primeira vez em uma história de Clarice. Ela mesma comparece em um Congresso de Bruxaria (First World Congress of Sorcery, em Bogotá, Colômbia, em 1975), para uma palestra na qual foi lida uma tradução do conto *O ovo e a galinha*. É ampla a correspondência que consta, no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa - Clarice Lispector, sobre esse congresso, com várias cartas dos organizadores para que a escritora comparecesse, com passagem e hospedagem para ela e acompanhante. Sempre que era entrevistada, voltava à história do congresso. Chegou a afirmar que sua bruxaria era a literatura e que havia muito de mágico nas coisas naturais e simples do cotidiano. Acredita-se que a ideia da coisa mágica da narrativa esteja presente em todas as obras infantis; em *Quase de verdade* só aparece mais extensivamente devido à presença das magias produzidas pelas personagens bruxas.

## 6.1.

### O

Em *Quase de verdade*, atinge-se um ápice de seu olhar sobre as galinhas que observara desde a infância<sup>121</sup>: quase todos os envolvidos no enredo têm ovo no nome. Retomo neste ponto a epígrafe do capítulo: "Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima - it - e formaram-se então os bichos.", em que pode ser correlacionada uma perspectiva da escritora em sua obra *Água Viva* e aqui: it vai se referir àquilo que pode criar tudo que é vivo a partir de um mesmo elemento. O ovo é o mais it de todos os elementos nesse enredo e é também aquilo que vai articular em conjunto todos os viventes. Talvez essa a razão porque nem o autor, Ulisses nem a escritora Clarice tenham ovo no nome.

*Quase de verdade* é uma narrativa que procura encarnar o animal em diferentes procedimentos estético-literários e talvez seja a narrativa em que Clarice consegue elevar à máxima potência suas tentativas de rasurar fronteiras, quase fundir bicho e gente<sup>122</sup>. Nessa obra, as personagens humanas e animais têm ovo no nome. O jogo de palavras promovido nesses nomes são variados e fez incorporar ovo em cada um deles, em proliferação:

<sup>121</sup> Em duas crônicas intituladas "Bichos", Clarice aborda vários animais, dentre os quais, galinhas, certamente: Sobre galinhas e suas relações com elas próprias, com as pessoas e sobretudo com sua gravidez de ovo, escrevi a vida toda, e falar sobre macacos também já falei." e "Quando eu era do tamanho de você, ficava horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar." ("A descoberta do mundo", p.518)

<sup>122</sup> De certa forma, esse aspecto de muitos quando investigam a relação entre animal inumano e humano, como afirma, por exemplo, Evando Nascimento, em seu "Clarice Lispector: uma literatura pensante": "O pensamento da relação homem-animal é o pensamento do limite, das zonas fronteiriças e da impossibilidade de separar completa e simetricamente os dois blocos. É certo animal no homem e certo homem no animal que é visado, sem identidades definitivamente constituídas. Questão, mais uma vez, de devir e de tornar-se, em lugar de identidade." (2012:30)

“Quanto à figueira, Oniria punha de vez em quando nas suas raízes terra adubada de onde ela tirava comida com vitamina. Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovidio. O ‘O’ vinha do ovo, o ‘vidio’ era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O ‘O’ era por causa do ovo e o ‘dissea’ vinha por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oniria: o ‘O’ do ovo e o ‘niria’ porque assim queria ela. Casada com o seu Onofre. Bem, você já sabe que o ‘O’ de Onofre era em homenagem ao ovo – você adivinhou certo: o ‘nofre’ era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au!”

Nesse texto, ovo e o pássaro dourado brilhante nunca se encontram, não na narrativa, talvez fora, mas ovo e pássaros estão lá em potências: a semeadura de ovos nos nomes das personagens humanas e inumanas produzem um efeito estético que gera aderências e, mais amplamente, como processos a que procurei chamar *autozootransfigurações*. A figueira, os animais, as bruxas e as pessoas do quintal vizinho à casa de Ulisses têm ovo no nome, à exceção de Ulisses, que narra e Clarice, que escreve. Ulisses escreve através de Clarice e ela só escreve o que ele late, numa fusão do procedimento de escrita literária que só é possível nas aberturas entre humano e inumano.

Ao experimentar o texto literário, há, de algum modo, uma entrega, mas entrega como abertura, não há apropriação. E não há metamorfoses nessas entregas: humano e inumano se mantêm distintos, mas permeáveis, em fluxos. A narradora se serve do corpo animal e oferece seu corpo em tributo a essa inter-relação, que, de algum modo, não se fixa nas fronteiras tradicionais entre humanos e animais. Ulisses late, Clarice escreve. A antropomorfização clássica no texto infantil não se dá. Não se atribuem atitudes, ações e qualidades características de seres humanos aos animais estritamente; embora se dê à árvore, em sentido

estrito, quando sente inveja das galinhas e planeja enriquecer, quando evoca a bruxa má. Em uma antropomorfização clássica, espera-se que o cachorro caminhe como um humano ou fale, use roupas ou não. Entretanto, não é o que é proposto: Ulisses late, Clarice escreve.

Ao indagar o que pode o animal nessas narrativas infantis de Clarice, estabelecem-se experiências relacionadas ao que esse animal literário é capaz de promover. Os animais domésticos irrompem como dispositivos que promovem experiências, que afetam e que também lhes afeta. Por ser um cão, o imenso repertório que envolve a presença desse que parece ser o primeiro animal a ser domesticado envolve crianças e adultos. Esperam-se de um cão domesticado certos comportamentos com os humanos, seja a fidelidade, a companhia, sua adaptação aos ambientes em que os humanos circulam e mesmo a possibilidade de viver aventuras ao lado dos humanos. A priori, o cão não é mais selvagem<sup>123</sup>.

É preciso destacar que afetam e são afetados, em processos de contaminação, das dimensões sinestésicas apontadas, de tal modo que, por vezes, quase nos esquecemos de que alguns são animais e outros são humanos. Para Clarice, parece bastante evidente uma noção de limite, mas também bastante claro o desejo de ultrapassá-lo:

“Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa - há que respeitar-lhe a natureza - , eu é me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se.<sup>124</sup>”

---

<sup>123</sup> Há muitas investigações acerca da domesticação do cão. Alguns em perspectiva científica, outras mais em perspectiva histórico-cultural. Dessas, gostaria de ressaltar :

<sup>124</sup> Em *Água viva*, p.50.

A escritora precisa ouvir os latidos de Ulisses para escrever a história. Só conhecemos essa história porque o cão vive e narra sua aventura. Ulisses precisa que ela traduza o que entende e escreva. A rasura dos limites do animal inumano e do animal humano talvez force o surgimento de *it*, que não precisa ser nem humano, nem animal, nem árvore, nem bruxa, algo que pode escapar à nomeação e a que gentilmente tenta-se denominar coisa. Um *isso* que pode ser estabelecido através de algo que mais parece brincadeira do que mágica: reproduzir ovos.

## 6.2. Brinquedo

A conversa de Clarice com Andrea Azulay, menina que, quando criança, queria ser escritora e, segundo Clarice, já o era, é um dos pontos de destaque em sua biografia que contribui ao debate da literatura infanto-juvenil na obra da escritora. Andréa podia ser uma criança escritora, mas é a escritora criança, que parece encarnar a mãe, que se corresponde com a menina e a incentiva com alguns exemplares que a menina escrevera. Clarice também escrevia e queria publicar quando era criança, mas não conseguiu. Escrevia para jornais e revistas e em entrevistas afirmava que faltava um “era uma vez” para que se pudesse ser palatável a uma publicação na época. O modelo agradável ao gosto popular nunca foi o de Clarice e ela não abriria mão de um era uma vez até Quase de verdade. Mas um “era uma vez” bem diferente: “era uma vez... era uma vez: eu!”

Para Andréa, Clarice “editou” cinco exemplares de seu livro de contos e reforçava que a menina já era uma escritora, como nesta carta<sup>125</sup>:

Rio, 27 de junho de 1974

À bela princesa Andréa de Azulay,

dou-lhe de presente este objeto. Espero que você goste dele. Seu nome é móbile. Mas eu lhe dei sete nomes. O primeiro: la donna é mobile qual piuma ao vento (a mulher é volúvel como pluma ao vento). O segundo nome é: vertigem. O terceiro é: ano 2000. O quarto é: sussurros delicadíssimos. O quinto é: suspiros. O sexto é: pássaro azul. O sétimo é: Andréa de Azulay.

Quero lhe dizer, minha querida coleguinha, que a mais bela música do mundo é o silêncio interestrelar. E me desculpe: não posso ficar sozinha contigo porque senão nasce uma

---

<sup>125</sup> Reproduzido de “Correspondências”.

estrela no ar.

Você precisa saber que já é uma escritora. Mas nem ligue, faça de conta que nem é. Eu lhe desejo que você seja conhecida e admirada só por um grupo delicado embora grande de pessoas espalhadas pelo mundo. Desejo-lhe que nunca atinja a cruel popularidade porque esta é ruim e invade a intimidade sagrada do coração da gente. Escreva sobre ovo que dá certo. Dá certo também escrever sobre estrela. E sobre a quentura que os bichos dão a gente. Cerque-se da proteção divina e humana, tenha sempre pai e mãe - escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?

Um beijo nas suas mãos de princesa.

Clarice

O móbile não é o único brinquedo que Clarice envia à menina, envia, na carta, esta brincadeira com nomes, associada à famosa canção "La Donna è Mobile". Clarice parecia querer também propor suas obras infantis como brinquedos, como brincadeiras, como jogos, não só através dos mistérios, ao longo dos enredos, mas a própria narrativa que explora capacidades sensório-visuais: ouvir o pássaro, quase uma trilha sonora que nos interpela dizer seu nome; investigar seu canto na narrativa (por que canta em passagens tão diferentes?); descobrir vida e morte, perdão; engolir ou não o caroço; contar para a narradora se a perdoa ou não; dizer seu nome baixinho; essas participações mais ativas do leitor na narrativa e para além da narrativa podem ser consideradas pequenos ensejos de brincadeira, de diversão no percurso narrativo. Isso é muito inovador em termos de literatura infantil, porque envolve não apenas o narrado, já que cria efeitos estéticos para além de um fazer literário, cria mesmo efeitos de brinquedo; de uma escrita que também é brinquedo. Seu brinquedo é a literatura, é o impossível de ovo no animal, nas pessoas, nas bruxas e a matéria prima do cotidiano trivial, qualquer casa, qualquer quintal, podia se transformar em algo extraordinário.

Clarice queria que se brincasse com coisas vivas e o texto literário

era para ela uma coisa viva. Em A mulher que matou os peixes, essa ideia é intensamente reforçada em uma micronarrativa em que a narradora conta da gata e das ninhadas de gatinhos que tinha e com que adorava brincar, era sua febre por coisas vivas:

“Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos.

O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. Eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos.

A febre só passou muito tempo depois.”

### 6.3. Promessa

A história se move em torno de promessas de uma grande aventura, em que a própria narrativa também é promessa:

“Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha.”; “E a história?”

Esse era uma vez de Clarice é diferente, porque não apenas instaura a ficção narrativa, mas a ficção de um eu, que ironicamente pretende confluir ao mesmo tempo para um narrador, para o autor e para um animal inumano. As conexões entre literatura são intensificadas. Eu também se torna uma promessa dessa história que se escreve a “quatro mãos” (“quatro patas e duas mãos”).

Em Quase de verdade, o adiamento de um narrar não se dá como em A mulher que matou os peixes; é de outra ordem, já que se estão explorando formas de narrar:

“Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar.”

Ulisses adia um pouco sua odisseia para deixar em suspensão o que vivenciou na terra estrangeira, no outro quintal, em casa de dona

Oniria. Há a promessa de uma história bem latida: “Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu.”

A promessa está centrada na história de uma jornada a um território que não é o de Ulisses<sup>126</sup>, mas está principalmente partilhada nisto que salta da história: a própria ideia de criar, inventar histórias que até parecem de verdade e de mentira; você, narratário e eu (cachorro).

Esse procedimento que antecede, prepara e aguça a curiosidade é recorrente nas obras infantis de Clarice e nesta obra parece ocorrer de modo mais suave que em *A mulher que matou os peixes*, por exemplo. Entretanto, aqui, parece querer produzir efeito diferente. Desde o início da narrativa, é a própria escrita que se instala enquanto aventura, enquanto magia, enquanto figura:

“Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa.”

A imagem da escritora, daquela que escreve a obra está sempre marcada. Nesse livro, entretanto, não está marcada a imagem da autora, uma vez que o autor é Ulisses. Surge, além da escritora, a tradutora e a da escrita, com sua poética implícita no ato de traduzir e escrever o que Ulisses late. As impressões de Ulisses quando de sua aventura em um quintal vizinho, qual o poeta canta feitos heróis em aventuras

---

<sup>126</sup> as inferências à *Odisseia* de Homero são prolíferas enquanto intertexto e ainda enquanto história de aventura no desconhecido: “Bem, ela se inicia no enorme quintal de uma senhora chamada Oniria.”, “Nesse quintal que visitei e cheirei, o que havia?”

inesquecíveis. Essa figuração da escrita pode ser entendida enquanto formas moventes de imagens poéticas do próprio ato de criação artística e aqui entre um animal inumano e animal humano. Através dessa Clarice escritora e tradutora, portanto, através de uma questão de linguagem e de trânsito entre línguas, surge a escrita dessa história. A história é uma promessa. A escrita surge figurada nessa possibilidade de tradução do que um cachorro late e do que a mulher é capaz de compreender, traduzir e escrever, quase de verdade.

## 7 Considerações finais

Animais, adultos, texto e crianças se roçam. A poética construída nas obras se instala nessa potência do contato. É uma poética constituída na sua alquimia mesmo; uma poética que aciona instâncias em que animais, adultos, arte e crianças podem se encontrar de diferentes formas. Não como a infância inumana, bem ao contrário, a partir do animal humano, de seus afetos, de suas incertezas, de suas perdas, de um potencial poético calcado em um tipo de experiência literária, artística, peculiar.

Clarice abre em suas narrativas possibilidades de uma escrita nova: a leitura com a criança pode ser entendida como prática cultural em que narrativas sejam capazes de afetar a experiência de leitura e a vida. No entreter, o riso captura a criança, ou ela aprende algo novo, ou pensa sobre sua família, ou olha diferente para os animais domésticos. Quem sabe os desdobramentos dessas leituras? Podem ser infinitos.

Em sua poética, elegendo afetos em torno de *childhood*, *motherhood*, *pethood*, *familyhood*, Clarice indicia uma experiência literária que é lúdica e que de repente dispara sensações e sentimentos que se reconhecem e com os quais se pode afinizar, porque se podem reconhecer alguns desses no cotidiano mais comum como nojo de barata, piedade por um animal morto ou alegria, riso e diversão por coelho que foge.

A poética de infância de Clarice flerta, através de sua predominante narradora-mulher-mãe-adulta, com instâncias de práticas culturais e de práticas educativas para enfatizar que a escritora não está no tom da infância inumana; está sem dúvida em uma poética de afetos, emoções,

sensações, sentimentos de crianças, adultos e animais que se inter-relacionam: *childhood*, *motherhood*, *pethood*, *familyhood*. Minha necessidade em nomear em língua inglesa como essa poética se expressa, se dá, porque, em língua portuguesa, seria muito diferente expressar maternidade e animal de estimação de *motherhood* e *pethood*, quando se pretende equipará-los como o sugerem tantas passagens de seus textos, ao se trocar narradora por Lisete, por exemplo.

As dinâmicas dessas relações, desses afetos se operam nos textos naqueles afetos construídos no espaço familiar, sempre em torno de algo que precisa ser íntimo, conhecido, interpessoal, em jogo no fluxo narrativo.

A cena é sempre a familiar, a casa, o quintal. Uma oposição entre casa e rua surge mais marcada apenas em *O mistério do coelho pensante*, nas fugas de Joãozinho. A família e a casa são os espaços tradicionais da infância. A casa, o quintal, o jantar. Clarice se direciona à infância sempre indiretamente. De modo geral, as crianças são leitoras, mas também narratárias. Assim, o que pretendo afirmar é que, ao escrever para a infância, Clarice se instala em um reino primeiro da infância, anterior a tudo o que derivará infância, na família e na figura da mãe: um tema de origem se instaura a convocar a criança a essa escrita. Clarice não está na infância inumana, mas está sempre na busca de um íntimo da criança e do humano.

Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard afirma que “As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho” (BACHELARD, 2008, p. 25-26). É a casa de contexto familiar o cenário constituído das histórias, a casa, o quintal e, em *Quase de verdade*, a grande aventura do quintal vizinho, ainda no entorno da

casa. É um espaço a que muitos escritores recorrem seja como cenário de histórias de amor, de dor, de ciúmes, de invejas - o palco das grandes emoções em clássicos da literatura nos séculos XVIII e XIX era simplesmente a casa. Em Clarice, não há palácios, castelos, há apenas um rastro de cidade nas fugas do coelho Joãozinho e a poética de uma ilha encantada em *A mulher que matou os peixes*, evidenciando-se a primazia do espaço da casa sobre qualquer outro que a escritora pudesse elencar. É na casa, espaço de certa intimidade e confiança que as crianças podem estar circulando. Mais do que escolher o espaço da casa como cenário recorrente pela adesão à leitura e ao gosto do pequeno leitor, esse é o espaço onde a escrita de Clarice faz eco. Claro que também pode ser considerada uma alegoria do mundo ou de qualquer casa ocidental, mas o tom íntimo e aberto da narração é reforçado por esse espaço. Fosse outro espaço, o tom e a atmosfera seriam bem diferentes.

Poderíamos ainda inferir que cada convocação da criança, especificamente da criança e não do "você", estaria associado ao narratário, se referindo a um pequeníssimo indício da criança também como escritor, como artista, aquele que também está construindo a história oralmente, durante a leitura.

Em suas f(r)icções entre animal humano e animal inumano, no espaço íntimo, Clarice prima por uma estética do afeto, da emoção, do sentimento, das sensações que podem convocar os narratários-crianças:

"ficou todo bobo"  
 "ficou encantado"  
 "de pura alegria, seu coração bateu tão depressa..."  
 "conformados e felizes"  
 "amados"  
 "tomou gosto"  
 "sentiu uma saudade muito grande de fugir"  
 "o coração de Joãozinho batia feito louco"

Como Clarice procurou fazer da literatura uma experiência em que as crianças fossem atravessadas por algo íntimo, a busca pelo fenômeno literário com crianças está construído em torno do afeto: tentar sobreviver na pele de Laura, fugir com Joãozinho, aventurar-se num quintal vizinho, percorrer vidas e mortes de animais são as marcas que as personagens deixam no escritor e no leitor, mostrando que são feitos de matéria de fome, vida e morte. A fome evoca mudanças afetivas e sensoriais que exercem influência sobre os modos de narrar; ela aparece na narrativa como algo marcante. Os modos de comer, de sentir fome e de devorar apontam para forças, ao mesmo tempo, destrutivas, intimamente ligadas à morte e construtivas, ligadas à sobrevivência e à vida. Toma-se a fome como afeto universal.

As narrativas se estabelecem inicialmente através da figura do/a narrador/a e de suas inserções, de suas digressões. Entretanto, aquilo que de mais potente encontrei nos arquivos da escritora não foram seus textos originais, mas os textos de seus textos: “Será que a namorada dele ajudava ele a fugir? Ou alguma criança que gostava muito de coelho?”<sup>127</sup>. Interseções para além dos textos.

A figura do/a narrador/a nessas narrativas infantis encena uma dramaturgia em sua ação poética para a criança: atua, conversa, conjugando narrativa que propõe diversos sentimentos de dor, de dúvida, de alienação, de espaço para o aberto da vida, entre tantas possibilidades levantadas pelas crianças narratárias. Escrever como se estivesse conversando é o gesto de ocultar a escrita, que se tece ocultando-se, numa costura invisível, coisas entrelaçadas num conjunto único; fórmula ontológica criada pela autora. Quase como um *imitatio* de

---

<sup>127</sup> Trecho da carta da 5a C. do Colégio Nossa Senhora das Mercês.

que serve à infância, que consegue emular qualquer coisa, animal, para brincar, como quando a Clarice menina olhava as galinhas e as imitava.

Se a escrita marca uma ausência, ler a história para a criança estabelece uma presença. Existe uma vitalidade nessa forma de abordar a escrita com crianças. Por mais que o que a criança ouça durante a leitura seja uma representação do que está escrito nas histórias, ao Clarice afirmar que a parte oral é o melhor delas, a partir da contribuição e, portanto, da criação dos adultos, abre-se espaço para algo novo, constroem-se espaços para outras histórias a partir de uma primeira. A palavra lida/falada estabelece um efeito de presença, de ação. Daí implica afirmar que essas obras pressupõem arte como experiência, não experiências rudimentares, mas na tentativa de uma experiência singular, e como algo vital (DEWEY, 2010:109), algo capaz de recuperar a continuidade da experiência estética com os processos do viver. (p. 70) ("Fui absolvida!")<sup>128</sup>

É a dramaturgia de uma voz narrativa que emerge não apenas para narrar, mas, em trechos digressivos, causar outras f(r)icções; para tanto, sabe que precisa abrir mão de um papel consagrado de narrador em prol de um papel novo, cheio de riscos, de tropeços na fuga. Clarice constrói um narrador que vai além de narrador e de personagem, cria uma nova forma de vida que perambula pelo texto com ou sem a criança. É quase uma performatividade entre narrador, personagem e leitor. O fato de Inês Kopeschi Praxedes<sup>129</sup> responder<sup>130</sup>, em longa carta, que a narradora de *A mulher que matou os peixes* não era culpada é uma hipótese dessa nossa visão sobre um narrador (e de um escritor) que não quer caber no texto, quer poder vazar pelas cascas da ficção.

<sup>128</sup> Arte como experiência. John Dewey 2012 Martins Fontes, 2010, São Paulo

<sup>129</sup> Inês Kopeschi Praxedes, criança de 10 anos, que morava na Rua Maria Balbina Fortes, 87. Niterói. Segundo publicado por Clarice em sua coluna no *Jornal do Brasil*, de 1971.

<sup>130</sup> A carta foi comentada na página 73 desse estudo e é aqui retomada.

## 8 Referências bibliográficas

### *Clarice*

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro :Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

\_\_\_\_\_. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. **Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. RJ: Rocco, 1977.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. **Minhas queridas**. Organização e introdução de Tereza Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Correspondências**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. ; Montero, Teresa e Manzo, Lícia. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

*Em torno de Clarice*

ALONSO, Mariângela. **O desenrolar de micronarrativas em “A mulher que matou os peixes”**, de Clarice Lispector. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 05, nº 01, jan./jul, 2013.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. **A gulodice do texto, as delícias do intertexto: uma leitura de Clarice Lispector**. Revista Desenredos. Ano III, n. 8. Piauí, 2011.

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

BARRAGAN, Tatiane Gomes da Silva. **O Intimismo de Clarice Lispector na Literatura Infantil: análise da obra “A mulher que matou os peixes”**. Revista Eventos Pedagógicos v.3, n.1, Número Especial, p. 557 – 566, Abr. 2012.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. **Clarice Lispector**. In: História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1989.

DINIS, Nilson. **Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector**. Londrina: Eduel, 2006.

GROB-LIMA, Bernadete. **O percurso das personagens de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector: Literatura, pintura e fotografia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LERNER, Júlio. Programa Panorama. São Paulo: TV Cultura, 01 de fevereiro de 1977. Entrevista a Clarice Lispector.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: EU. A não-ficção na obra de Clarice Lispector**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company – Xerox do Brasil, 1997.

MONTERO, Teresa. **Eu sou uma pergunta. - uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. RJ: Civilização brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Maria Aparecida. **Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2006.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

PENNA, João Camillo. **O nu de Clarice Lispector**. Alea vol.12 no.1 Rio de Janeiro, 2010.

PIRES, Luciana. **Concepções da Infância em Clarice Lispector**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP, São Paulo, Brasil.

RIBEIRO, Francisco A. **A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector**. Vitória: Nemar Ed., 1993.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal - uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector: A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Na cavidade do rochedo** [livro eletrônico]: a pós-filosofia de Clarice Lispector / Roberto Corrêa dos Santos. São Paulo : IMS - Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUZA, Flávia Alves Figueiredo de. **Clarices, casinholas, coelhos e aporias**. Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória, s.2.ano 8, n. 10, 2012.

VASCONCELLOS, Eliane. (Org.). **Clarice Lispector**. Inventário do arquivo. Rio de Janeiro: FCRB, 1993.

*Dissertações e teses*

BARBOSA, Vânia Maria Castelo. **A literatura de Clarice Lispector para criança: um convite à infância.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Departamento de Literatura Brasileira, 2008.

COITO, Roselene de Fátima. **Uma leitura inquieta: o leitor infantil nos mistérios de Clarice Lispector.** Tese (Doutorado) UNESP, Araraquara, São Paulo, 2003.

GUIMARAES, Mayara Ribeiro. **Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2009.

MOREIRA, André Leão. **A hora dos animais no romance de Clarice Lispector.** Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2011.

PONTES, Julia Duque Estrada. **A mulher que não matou a criança: a infância na escrita de Clarice Lispector.** Dissertação (Mestrado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **O texto de Clarice em exame.** Dissertação (Mestrado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Dep. de Letras, 1977.

SCORSI, Rosalia de Angelo. **A criança e o fascínio do mundo: um diálogo com Clarice Lispector.** Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Faculdade de Educação, 1995.

SILVA, Maria Eliane Souza da. **O devir - Clarice e o animal - escrita na literatura infantil.** Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2010.

TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. **Imagens da infância na obra de Clarice Lispector.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

**Quadro teórico-metodológico e literário**

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. (org.) **O mito da infância feliz**. São Paulo: Summus Editorial, 1983.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. BH:UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Lisboa: Ed. Cotovia, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012

\_\_\_\_\_. **O aberto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGUIAR, Vera Teixeira & BORDINI, M<sup>a</sup> da Glória. **Literatura: a formação do leitor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004.

\_\_\_\_\_; CECCANTINI, João Luis. (orgs.). **Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporânea**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. RJ: ZAHAR, 1978.

ARISTÓTELES. **A Arte poética**. SP: Abril Cultural, 1989.

\_\_\_\_\_. **History of animals**. Richard Cresswell. (trad.) London: George Bell & sons, 1887.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes,

2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. Vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. SP: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. SP: Summus, 1984.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. SP: Ed. Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2005.

Bines, Rosana Kohl. **Criar com infância**. Seminário Estudos de Literatura: Criar sem limite? (PUC-Rio, 20-21 de Junho de 2011).

\_\_\_\_\_. **No precipício da língua**. Escritas da Violência, Unicamp, 11 de setembro de 2009.

BLANCHOT, M. **Conversa Infinita**. SP: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. **Conversa Infinita 2: a experiência limite**. SP: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. **Conversa Infinita 3: a ausência do livro**. SP: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. RJ: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Globo, 2000.

BUTLER, Catherine (ed.); REYNOLDS, Kimberley (ed.). **Modern children's literature: an introduction**. Londres, UK: Palgrave, 2014.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. **História da Literatura Infantil**. Lisboa: Vega, 1977.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

Carroll, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas**. RJ: Objetiva, 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ªed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

\_\_\_\_\_. *Partial truths*. In: CLIFFORD, J. e MARCUS, G. (ed.) **Writing Culture**. University of California Press, Berkley, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

COLASANTI, Marina. **Zooológico**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. SP: Global, 2003.

COPPARD, Yvonne; NEWBERY, Linda. **Writing children's fiction: a writers and artists' companion**. Londres, UK: Bloomsbury, 2013.

CORSARO, W. A. **Sociologia da Infância**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

**Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. SP: Geográfica Editora, 2004.

COETZEE, J. M. **Infância: cenas da vida na província**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. SP: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou**. Fábio Landa (trad.) São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Vol.1**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **O que vemos o que nos olha**. (Trad. Paulo Neves) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

FITZ, Earl Eugene. **Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector - The Difference of Desire**. Texas: University of Texas Press, 2001.

FINE, Anne. **The Chicken Gave it to Me**. Egmont, 2010.

FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (org.) Inês Autran Dourado Barbosa (tradução). RJ: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. SP: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é crítica?* (Crítica e Aufklärung). In: Cadernos da FFC:Foucault. **História e os destinos do pensamento**. Marília: UNESP-Marília publicações, v.9, n.1, p. 169-189, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ditos & Escritos**. Vol.V. SP: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

GALAN, Daniel Montero. **Zoológico. Bestiário de seres mitológicos**. Madrid: Ediciones Jaguar, 2011.

GAGNEBIN, Jean-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. RJ: Imago, 1997.

GELY, Véronique. (org.) **Enfance et littérature**. Paris, França: SFLG, 2012.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas - o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. **Infância, Escola e Modernidade**. São Paulo: Cortez/UFPr, 1997, p. 61-82.

GRENBY, M. O.; REYNOLDS, Kimberley. **Children's literature studies: a research handbook**. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2011.

GRIER, Katherine C. **Pets in America. A history**. University of North Carolina Press, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Zoologia Bizarra**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2011.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2010.

HELD, J. **O imaginário no poder. As crianças e a literatura fantástica.** SP: Summus, 1980.

HESSE, Hermann. **O lobo da espete.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 1995.

HOMERO. Trajano Vieira (trad.). **Odisseia.** Edição Bilingue. São Paulo: ed. 34, 2011.

HOWELL, Philip. **At Home and Astray: The Domestic Dog in Victorian Britain.** University of Virginia Press, 2015.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil.** SP: Cosac Naif, 2010.

ISER, W. **O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária.** RJ: Eduerj, 1996.

JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego.** Arthur M. Parreira (trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o esclarecimento (Aufklärung)?*  
In: \_\_\_\_\_ . **Textos Seletos.** Petrópolis: Vozes, 1974, p. 100-117.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Pedagogia.** Piracicaba: Editora Unimep, 1995.

KINCHIN, Juliet; O'CONNOR, Aidan. **Century of the child: growing by design 1900-2000.** Nova York, EUA: MOMA, 2012.

KOHAN, W. O. **Infância: entre educação e filosofia.** BH: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.) **Devir-criança da filosofia. Infância da educação.** BH: Autêntica, 2010.

\_\_\_\_\_. **Filosofia para crianças.** RJ: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. KOHAN, Walter Omar (org.) **Lugares da infância: filosofia.** DP&A, 2004.

\_\_\_\_\_. **Infância, estrangeiridade e ignorância.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vida e Morte da Infância, entre o Humano e o Inumano.** Educ. Real., Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 125-138, set./dez., 2010.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica.** RJ: 7Letras, 2007.

LONDON, Jack. **Chamado selvagem. Clarice Lispector (Trad.)** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

LOPEZ, M. V. **Acontecimento e experiência no trabalho filosófico com crianças**. BH: Autêntica, 2008.

LAING, R. D., PHILLIPSON, H. e LEE, A. R. **Percepção interpessoal**. RJ: Eldorado, 1972, p. 11-18.

LAJOLO, Marisa. E ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil brasileira. História e histórias**. São Paulo: Ática, 1987.

LARROSA, Jean-François. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. BH: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEAL, Bernardina Maria de Sousa. **Chegar à infância**. Niterói: Editora da UFF, 2011.

LYOTARD, Jean François. **O Pós-moderno Explicado às Crianças: correspondência 1982-1985**. 2.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Inumano: considerações sobre o tempo**. 2.ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_. **A condição pós-moderna**. Ricardo Corrêa Barbosa (trad.); Silvano Santiago (posfácio) 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **Signes de vie. Le pacte autobiographique**. Paris: Du Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19, 2002.

\_\_\_\_\_. **Imagens do outro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito - Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. 94 páginas. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

\_\_\_\_\_. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Maria Helena. **Crônica de uma utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MATTHEWS, Gareth B. **The Philosophy of Childhood**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1994.

MCGAVRAN, James Holt (ed.). **Literature and the child: romantic continuations, postmodern contestations**. Iowa, EUA: University of Iowa Press, 1999.

MIEREK, Joanne. **Interrelating with animals: nonhuman selves in the literary imagination**. (Thesis). Science in Library and Information Science in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. SP: Summus, 1979.

MUSSARA, Ulla. **Narrative discourse in postmodernist texts**. In: CALINESCU, M. e FOKEMMA, D. (Ed.) John Benjamin Publishing Co. Amsterdam/ Philadelphia, 1990.

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLHAMMER, Karl Erik. (orgs.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Literatura e realidade(s)**. RJ: 7Letras, 2011.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999

POTTER, Beatrix. **The tale of Peter Rabbit**. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1990.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. SP: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do conto maravilhoso**. RJ: Forense Universitária, 2006.

PRIORE, Mary Del. **História das crianças no Brasil**. SP: Contexto, 2007.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. SP: Ed.34, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RATELLE, Amy. **Animality and children's literature and film**. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2015.

REIMER, Mavis. et al. **Seriality and texts for young people: the compulsion to repeat**. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2014.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou Da Educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSA, João Guimarães. MACHADO, Luiz Raul (sel. E org.). **Zoo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SAHD, Luiza. **A mente do seu cão**. São Paulo: Editora Abril, 2015.

SALEM, Nazira. **História da Literatura infantil**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

SALVODON, Marjorie Attignol. **Fictions of childhood: the roots of identity in contemporary french narratives**. Lanham, EUA: Lexington Books, 2008.

SCHÈRER, René. **Infantis. Charles Fourier e a infância para além das crianças**. BH: Autêntica, 2009.

SHAVIT, Zohar. **Poetics of children's literature**. Athens, EUA: University of Georgia press, 2009.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade**. Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem: educar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STERN, Daniel. **The interpersonal world of the infant**. Basic Book, 2000 (Edição digital para kindle.)

THACKER, Deborah Cogan; WEBB, Jean. **Introducing children's literature: from romanticism to postmodernism**. Nova York, EUA: Routledge, 2002.

TORO, A. La 'Nouvelle autobiographie' postmoderne ou L'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-grillet, Le miroir qui revient et de Doubrovsky, Le livre brisé. Université de Leipzig: 1997.

**The Cambridge Companion to Children's Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

TOLSTÓI, Liev. **Contos da nova cartilha**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

VERSIANI, Daniela Beccacia; OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Cenários construtivistas: temas e problemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

VIGOTSKI, Lev S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico; livro para professores**. Zoia Prestes (trad.) São Paulo: Ed. Ática, 2009.

YUNES, Eliana e OSWALD, Maria Luíza (orgs). **A experiência da leitura**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

## Anexos

### Parte I - Periódicos consultados

Sobre as obras infantis de Clarice Lispector, em periódicos nacionais-, via arquivos digitalizados e disponíveis pela Biblioteca Nacional, destacam-se alguns dos excertos que sustentaram parte da pesquisa:

#### Entrevista de Clarice Lispector 1941 à Revista Diretrizes. (FBN)

O mistério do coelho pensante (1967)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=83004](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=83004)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=87209](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=87209)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=37342](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=37342)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=105356](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=105356)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=106122](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=106122)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=106379](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=106379)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=106888](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=106888)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=107565](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=107565)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=108232](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=108232)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=109529](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=109529)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=110690](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=110690)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=110744](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=110744)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=111016](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=111016)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=111752](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=111752)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=112434](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=112434)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=112656](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=112656)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=112990](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=112990)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=123075](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=123075)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=129997](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=129997)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&PagFis=132566](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=132566)

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=W00027&PagFis=4849>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&PagFis=128624>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&PagFis=128624>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_05&PagFis=33903](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&PagFis=33903)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=13407](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=13407)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=4329](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=4329)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=25745](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=25745)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=52320](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=52320)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=53340](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=53340)

A mulher que matou os peixes (1968)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961\\_04&PagFis=32203](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_04&PagFis=32203)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961\\_04&PagFis=32455](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_04&PagFis=32455)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961\\_04&PagFis=32542](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_04&PagFis=32542)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=25745](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=25745)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=21071](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=21071)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&PagFis=24106](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&PagFis=24106)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=25462](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=25462)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=6599](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=6599)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=6683](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=6683)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=16565](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=16565)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=17021](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=17021)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=17787](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=17787)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=4329](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=4329)

## A vida íntima de Laura (1974)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=17961](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=17961)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_05&PagFis=35099](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&PagFis=35099)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&PagFis=25745](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&PagFis=25745)

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&PagFis=57506>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&PagFis=80113](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&PagFis=80113)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439\\_11&PagFis=26939](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&PagFis=26939)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439\\_11&PagFis=30875](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&PagFis=30875)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=113980](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=113980)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=115083](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=115083)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=201367](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=201367)

## Quase de verdade (1978)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&PagFis=3508](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=3508)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&PagFis=186796](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=186796)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439\\_12&PagFis=30698](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_12&PagFis=30698)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_11&PagFis=271249](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=271249)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&PagFis=37874](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&PagFis=37874)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=188730](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=188730)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=192059](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=192059)

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=202740](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=202740)

**Parte II**

Periódicos ou arquivos pessoais consultados sobre Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa.

CL CP 114  
CL CP 056  
CL CP 027  
CL PIT I 23

**Parte III**

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=367729&PagFis=18008>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_07&PagFis=20711](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_07&PagFis=20711)

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&PagFis=3896>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095605&PagFis=3912>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=1679>

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_05&PagFis=11562](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&PagFis=11562)

**Parte IV****Acervo da pesquisadora**

1a edição das obras pesquisadas.

CLARICE. (Entrevista) O Pasquim, Junho de 1974. (Cópia de impresso)

Coleção Depoimentos. Clarice Lispector. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1974. (Cópia de impresso)