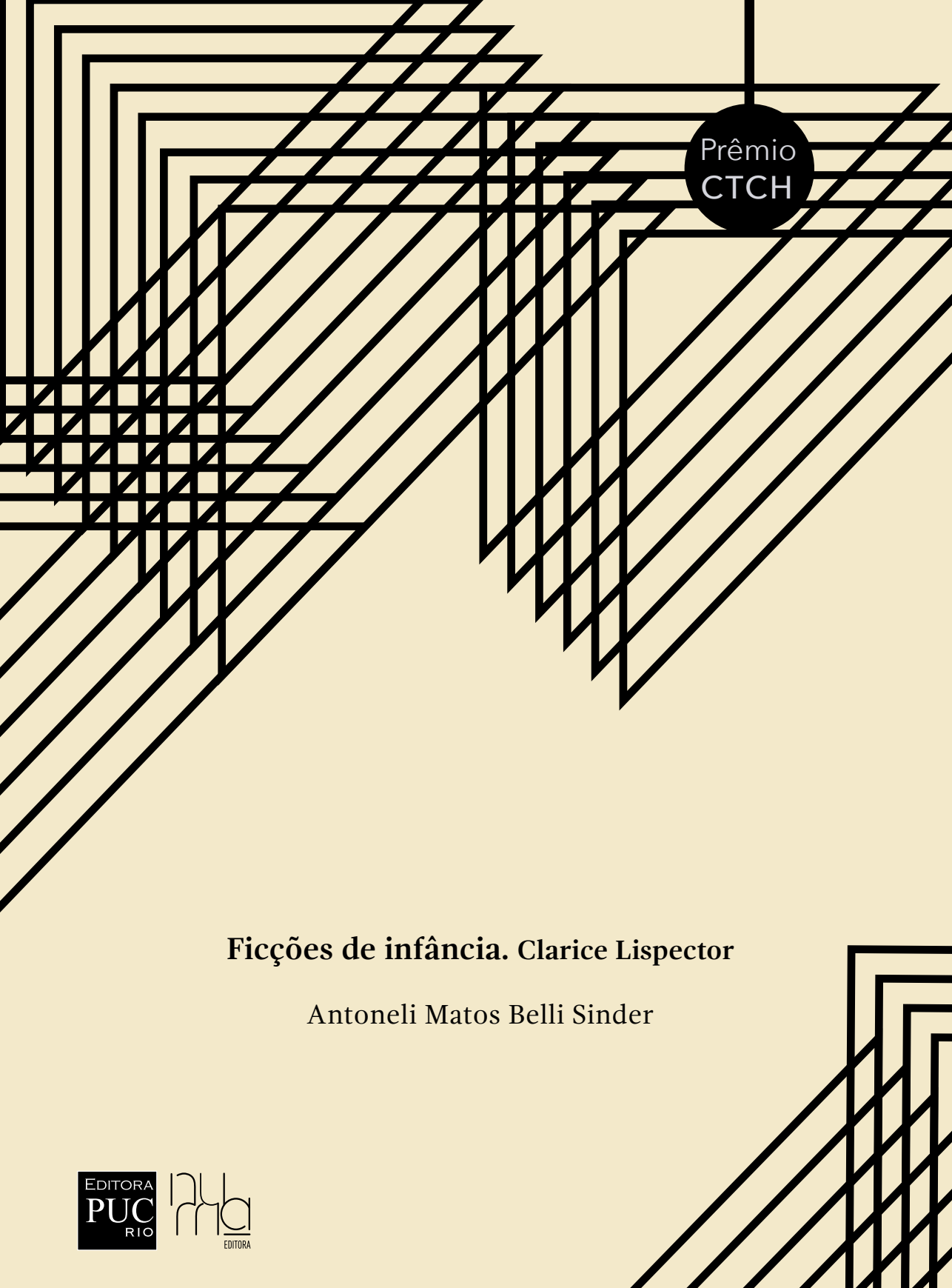




Prêmio
CTCH

Ficções de infância. Clarice Lispector

Antoneli Matos Belli Sinder

EDITORA
PUC
RIO

**nu
ma**
EDITORA

Ficções de infância. Clarice Lispector



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Álvaro Mendonça Pimentel SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

Antoneli Matos Belli Sinder

Ficções de infância. Clarice Lispector



Editora PUC-Rio
Rua Marquês de S. Vicente, 225
22451-900 Rio de Janeiro, RJ
Tel.: (21)3527-1760/1838
edpucio@puc-rio.br
www.puc-rio.br/editorapucio

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio
Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Diniz, Luiz Alencar Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha, Miguel Pereira e Sergio Bruni.

Projeto gráfico: Design de Atelier
Capa: Design de Atelier/Fernanda Soares

Numa Editora e Produções Artísticas Ltda
Av das Américas, 700/ 306 Rio de Janeiro Cep: 22640-100
Fone: 5521 2527-3906 | 55 21 98131-8461
www.numaeditora.com

Foram respeitadas, nesta edição, as regras do novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
Todos os direitos em língua portuguesa reservados à Numa Editora
www.numaeditora.com

Sinder, Antoneli Matos Belli

Ficções de infância : Clarice Lispector / Antoneli Matos Belli Sinder. –
Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Numa Editora, 2018.
1 recurso eletrônico (188 p.) : il.

Originalmente apresentado como tese da autora (doutorado
-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras)
Inclui bibliografia
ISBN Numa Editora (e-book): 978-85-67477-32-9



Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, o Prêmio CTCH de Teses tem como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas em 2015/2016 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, setembro 2018

Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Vice-decana de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH



Decanato do
CTCH

*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.

Sumário

Lista de Figuras	13
Siglas	17
1. Introdução	19
2. ceci n'es pas un enfant	25
Parte I	45
3. Joãozinho	47
4. Lisete	89
Parte II	127
5. Laura	129
6. Ulisses	151
7. Considerações finais	167
8. Referências bibliográficas	171
Anexos	183

Lista de figuras

Figura 1 - Reprodução da capa da 1ª edição de “Narizinho Arrebitado”. (IMS)	30
Figura 2 - Trecho de Entrevista de Clarice ao <i>Pasquim</i> , junho de 1974. (AP)	43
Figura 3 - Outro trecho da entrevista de Clarice ao <i>Pasquim</i> (1974).(AP)	43
Figura 4 - Capa da 1ª edição de “O mistério do coelho pensante” (AP)	47
Figura 5 - Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941.(FBN)	48
Figura 6 - Entrevista de Clarice Lispector à Revista Diretrizes. 31/10/1941.(FBN)	49
Figura 7 - Reprodução da capa de “The mystery of the thinking rabbit” (1975).(FCRB)	51
Figura 8 - Reprodução de trecho de “The mystery of the thinking rabbit”(1975) do acervo Clarice Lispector. Imagem editada. (FCRB)	52
Figura 9 - Recorte sobre prêmio recebido da Campanha da Criança. (FBN)	55
Figura 10 - Recorte de jornal com artigo de Carlos Drummond de Andrade sobre “O mistério do coelho pensante”. (FBN)	56
Figura 11 - Recorte de coluna de Assis Brasil para o <i>Jornal do Brasil</i> .(FBN)	56
Figura 12 - Recorte de jornal sobre lançamento de “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	57
Figura 13 - Recorte com divulgação de autógrafos no lançamento de “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	57
Figura 14 - Recorte e colagem de matéria jornal sobre “O mistério do coelho pensante”.(FBN)	59

Figuras 15 - Contracapa com dedicatória de Rachel de Queiroz à Clarice Lispector. (IMS)	82
Figura 16 - Nota jornalística sobre dificuldades de aquisição de obra. (FBN)	83
Figura 17 - Publicação de “O mistério do coelho pensante” no JB – Parte I. (FBN)	84
Figura 18 - Publicação de “O mistério do coelho pensante” no JB – Parte II. (FBN)	84
Figura 19 - Reprodução de carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (I). (FCRB)	86
Figura 20 - Reprodução de carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (II).(FCRB)	87
Figura 21 - Capa da 1ª edição de “A mulher que matou os peixes” (1968).(AP)	89
Figura 22 - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)	90
Figura 23 - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)	91
Figura 24 - Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)	91
Figura 25 - Matéria acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)	92
Figura 26 - Coluna de Clarice Lispector no JB, 21/10/1970. (FBN)	113
Figura 27 - Recorte para destacar a carta de uma criança que absolve a narradora de “A mulher que matou os peixes.” (FBN)	114
Figura 28 - Capa da 1ª edição de “A vida íntima de Laura”. (AP)	129
Figura 29 - Nota jornalística sobre o lançamento da obra. (FBN)	130
Figura 30 - Nota jornalística acerca de várias obras. (FBN)	130
Figura 31 - Nota jornalística de divulgação da obra. (FBN)	131

Figura 32 - Nota jornalística de divulgação. (FBN)	131
Figura 33 - Matéria sobre as obras “A mulher que matou os peixes” e “A vida íntima de Laura”. (FBN)	132
Figura 34 - Matéria sobre “A vida íntima de Laura”. (FBN)	132
Figura 35 - Capa da 1ª edição de “Quase de verdade(1978)”. (AP)	151
Figura 36 - Nota jornalística. (FBN)	152
Figura 37 - Nota jornalística sobre premiação da obra “Quase de verdade”. (FBN)	152
Figura 38 - Nota jornalística sobre movimento da literatura infanto-juvenil. (FBN)	153
Figura 39 - Matéria jornalística sobre a obra “Quase de verdade”. (FBN)	154
Figura 40 - Recortes de imagens de Ulisses durante entrevista com Clarice. (AP)	154
Figura 41 - Trecho de entrevista com Clarice Lispector. (AP)	155

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

1A epígrafe é imagem de Clarice de luto pela morte de sua mãe. Foi reproduzida do livro de GOTLIB, Nádia 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:² 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 poética de Clarice Lispector com crianças – e as ficções engendradas através de infância,³ de criança, de animal, de humano.

2 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.

3 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

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 também 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 rememorações 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 que se detiveram no infantil que atravessa sua obra. Espera-se que esta pesquisa possa ser uma contribuição diferente ao campo literário e aos estudos da escritora, já que a relação de Clarice Lispector com o infantil foi explorada em outras investigações doutorais, mas não com exclusividade para as obras infantis.

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 alimentou por décadas o imaginário de milhares de leitores brasileiros, 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, (...)”⁴

O mesmo não se dá com Clarice. Não pensava em escrever para crianças. Quando um editor lhe solicita 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 infância, da arte e da literatura. Escrever *para* é uma contenção e todo artista precisa mover-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 edu-

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

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

cação, 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. 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.”⁵

Há em seus textos uma escrita de outra ordem, que precisava ser tomada como literatura infanto-juvenil *a posteriori*, como propõe Cecília Meireles,⁶ sobre literatura infantil. 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.

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 procurou lidar de forma inova-

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

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

dora com tabus que ainda resistem na literatura infantil e 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", investigo 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, "Considerações finais", 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 uma noção sobre *quiet books*.⁷ 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-

⁷São livros de atividades geralmente feitos em tecido ou com materiais agradáveis ao manuseio das crianças. 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.

se, prioritariamente, *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*, porque são obras que apresentam certas afinidades que podem aproximar seu estudo, com destaque para o acentuado tom agudo feminino e maternal. Isto se dá de tal forma que os dois filhos da narradora falam – única passagens nas 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 e o maternal esmaece. 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 se realizou uma apresentação dos 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, diversos recortes de 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 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.

Cumprir 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 disponível.

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 Crusoé, comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que apren-
deu 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 Crusoé.

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. Eles comem, devoram e passam a ficar “com olhos abertos”. Essa narrativa do início do mundo e da vida também é uma história de devoração. Então, eles 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. Um querubim armado com uma espada de fogo passa a cuidar das portas do éden, para garantir que eles não pudes-

sem mais voltar. A figura⁸ 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 povoavam a terra. Depois, a narrativa sofre uma mudança e há uma transição entre a ideia de adultos que nascem nessa condição para, então, uma criança que nasce bebê e é criança, tem infância e depois se torna adulto.

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 sonho e à fantasia, aos seus papéis nas famílias.

É preciso destacar que não existem personagens crianças nessas obras, apenas (supostos) narratários a quem a narradora se dirige. Não existem contornos definidos para os poucos rastros de crianças em suas narrativas infantis. 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.

⁸*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.”

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 de infância que se esforça para traduzir uma perspectiva infantil aos aspectos formais do texto e para investigar o universo infantil e seu potencial criativo na transformação da própria linguagem literária.

Infância não emerge como tema, mas é a fundamentação 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 e afetos que ora se alojam no enredo; ora em emoções sensoriais; no uso de algumas expressões; na forma de nomear; na forma de endereçamento; num tempo verbal, na escolha de certos substantivos ou de certos campos semânticos que se afastam ou se aproximam do que comumente está associado a crianças. São aglomerados, coleções, mapas literários? 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 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, de um devir criança.⁹ Como devir criança em um texto literário?

Narrativas infantis podem (re)produzir experiências¹⁰ de infância ou criar novas. Esse estudo vai à procura dos efeitos estéticos que a potência daquela imagem pode produzir na literatura. Produzir arte para infância é lidar com essa

⁹Deleuze 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 o são [estamos criando este neologismo para evitar o, “infantilizar”, de sentido usualmente pejorativo. Sandra Corazza é mestre desta criação. Dela são meninar; devir criancieiro; criancieirar; devir-infantil e tantas outras.”

¹⁰ 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)

inquietação da imagem de um querubim; e diante do que não se apreende, pode-se gerar algo fresco, renovado, como ficções da própria infância.

Não há uma poética de infância, mas poéticas, noções que procurei investigar tomando como ponto de partida algumas leituras como “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. Essas leituras fundamentaram o que se construiu ao longo dos capítulos e que, grosso modo, quis constituir essas poéticas como algo em oposição direta a toda tradição que se endereça à criança com fins utilitários, pedagógicos, educacionais, morais ou religiosos. Pretende-se pensar essas poéticas através dos elementos artísticos, literários, recursos que aproximam infância, criança e a experiência artística no texto literário.

Essas poéticas aliam infância, experiência, expressividade e acontecimento, através de elementos muito diversos: animais,¹¹ 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 veloci-

11Essa 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 devenir - Clarice e o animal - escrita na literatura infantil*. Maria Eliane Souza da Silva. Dissertação (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.

dade 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 devir, se isso se estabelece e como.

Esta pesquisa fareja 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 cuja 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) estava¹² permeada de traços normativos, 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 se lançou ao campo de LIJ no duplo desafio de contribuir para a constituição/ampliação desse campo bem como a criação de um público leitor. O que significaria, na segunda metade

¹² 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.

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”¹³

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 compreender que as obras de Clarice procuram engendrar vivências, percepções, influências, atravessadas por elementos com-

¹³Essa imagem foi reproduzida de <<http://capasdelivrosbrasil.blogspot.com.br/2015/10/primeiros-livros-infantis-monteiro-lobato.html>>.

plexos¹⁴ e transitórios, mas que não se reduzem ao *indivíduo*¹⁵ ou a uma identidade. Sua escrita aponta para o coletivo, para a síntese de uma ordem mais sociável,¹⁶ 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. O que se estabelece é a impossibilidade de uma narrativa em primeira pessoa, que só é possível enquanto fabulação: “era uma vez... era uma vez eu!”-¹⁷ 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 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,¹⁸ 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, visto que apresenta um narrador que abando-

14 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)

15 No sentido daquele que não pode se dividir. Ao contrário, na escrita clariciana, as identidades são plurais, multiplicam-se.

16 SIMMEL, Georg. Questões fundamentais de Sociologia. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 12.

17 Trecho inicial da obra *Quase de verdade* (1978).

18 *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.

nou quase completamente a onisciência e um *status quo* de poder e de saber e oferece um narrador que hesita, se deixa afetar pelo narrado e suaviza a distância entre o adulto e a criança. Outros procedimentos modernos utilizados, além da participação do leitor-ouvinte,¹⁹ são a fragmentação e a diluição da narrativa, o que também contribui como efeito de suavização da ideia de saber-poder do adulto.

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 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 de escrita e leitura, 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

19 “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.

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. (...) ²⁰

Essa estratégia de envolver outras participações na própria construção da narrativa procura ainda 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”.

Ainda que a possibilidade de estabelecer uma relação constitua uma tensão entre a visão do adulto e a compreensão da criança, Clarice parte de um paradigma que rege a atuação do adulto, particularmente na família, na incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança, não apenas da leitura, mas da possibilidade de dar voz a quem não a possui.²¹ 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.

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 daquele *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 mesmo privilegiando-se afetos animais, uma *pethood*.²²

²⁰ Do prefácio de *O mistério do coelho pensante*.

²¹ Infância (infantia): sem fala.

²² 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

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 que afeta e que é gerada de múltiplas formas 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, mas uma profusão de outros e novos sentidos.

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*²³ como estratégia potente, no *entre*, no ensaio daquilo que pode um *fazer*, um *ser*; 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

resolve e fala. Os bichos falam sem palavras." Assim, ao longo do texto, *pethood*, *childhood*, *motherhood* são figurações que convergem.

23 "(...) para Hannah Arendt, a infância entendida como o que nasce é a salvaguarda da renovação do mundo e da descontinuidade do tempo." (LARRÓSA, 2010:189).

que é a literatura a arte predileta de famílias e processos pedagógicos para as tentativas 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 estética e como se manifesta na literatura? Que voz infantil fala ou não fala nas obras para crianças, se há em obras infantis decisiva radicalização do adulto e da criança? Fico ainda com as perguntas em suas curvas.

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 bem pequenas não falem nem os animais, há tão intensa energia empregada em se performatizar diálogo constante com o leitor, nessa interlocução entre narrador e leitor que 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 infantis²⁴ 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 ensaio de certa natureza orgânica da arte literária mais corporal, mais física, mais performática, inclusive numa nítida performance de presença, com aqueles que podem parti-

24 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*.

cipar ativamente (adultos e crianças) 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 no 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 caroco?” (*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 literatura infantil. Eis que surge 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. 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 do cotidiano com a brincadeira narrativa quase mágica, sinalizando para um amplo 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. A *Infância* que Clarice arrisca é algo que desequilibra, que põe em risco; que propõe adultos²⁵ e crianças narratárias em torno de descobertas ficcionais. De fato, uma infância não surge nas narrativas através de imagens de crianças. A infância aparece na escrita de Clarice desvinculada de personagens-crianças. 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,²⁶ de se ouvir sua voz, ainda que baixi-

25 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 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?

26 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, 2001: 79-80.)

nho: "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 é o 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 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 em narradora que oscila, se dirige a crianças e chega até mesmo a se dirigir a crianças específicas, 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 conversa 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 concorre 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. Can-

ta 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 querem conversar. 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.²⁷ Se Clarice escreve impressões,²⁸ 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, e de algum modo, gerar uma ficção da escrita e da infância. 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 sugere 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: adiando ou deixando em suspenso a narratividade, restaria escrita? Retirado o enredo, resta a conversa? O som da voz da narradora-adulta? Dos adultos e crianças, durante a leitura-contação com os livros nas mãos?

Nesses exercícios, experiência e linguagem na literatura infantil e juvenil vão caminhar para f(r)icções de escrita e de infância no corpus em análise.²⁹ 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."³⁰ A presença dessa narradora é ao mesmo tempo lúdica e impositiva. É uma narradora que busca credibilidade como em *A mulher que matou*

27 Introdução de *O mistério do coelho pensante*. Clarice Lispector, 1967.

28 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.

29 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

30 *Quase de verdade*. Clarice Lispector. (1978)

os peixes; e em outras nem tanto 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”?³¹

Seus trabalhos criam uma ficção de infância: uma fabulação engenhosa do caráter infantil como tentativa de *materializar*, não necessariamente em forma de criança (muitas vezes em formas animais), todavia geralmente em torno de seus mundos, de suas culturas uma *diegese*³² porosa, capaz de se deixar permeiar pelo entorno, e estabelecer imagens que não correspondem necessariamente ao narrado, mas às imagens que se produzem a partir dele.

Um recurso de que se vale a escritora em dois³³ de seus livros infantis é o de citar outras obras escritas por ela, reforçando algo a que pretendo chamar provisoriamente *autobiofiguração*,³⁴ 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 de efeitos de realidade como a citação do nome da escritora, de seu filho e o assunto de outro livro³⁵ seu para crianças, transgride limites tradicionais, escreve um texto impossível, para uma criança impossível.³⁶ Segundo Foucault,

31Escreve Clarice, 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.”

32Os 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.

33Em *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*.

34*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.

35*O mistério do coelho pensante*. Clarice Lispector (1967).

36FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*.

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.

Esse procedimento de *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.³⁷

Existem perguntas, tentativas, possibilidades: quem são seus heróis?

Um herói é algo – pessoas, animais ou coisas – a que atribuímos qualidades extraordinárias; ente de que se eliminam defeitos e se destacam qualidades geral-mente 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, 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, 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 narrativos, pausas, digressões nos enredos, o não compromisso exclusivo em narrar ou em ser linear, mantém diversificados fluxos em

Trad. Inês Autran Dourado. RJ: Forense Universitária, 2001, página 225.

37 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).

movimento, atravessando ela mesma, a escritora, por questões de infância. Isso reforça modos próprios de infância em que 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 coelhos no céu.” (*O mistério do coelho pensante*), há essa 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, seu 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 numa 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)

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

CLARICE — 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, que destoavam de um modelo narrativo tradicionalmente destinado às crianças: "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 magia, talvez. Das 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 frases esparsas, com a visão dos meninos sobre o mundo e a vida. Neste caderno, *Conversas com P.*,³⁸ 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 intensamente sugestiva.

38O 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.³⁹ Diante do pedido de um livro para crianças, Clarice traduz o que originalmente havia “produzido” em inglês e publica o texto no Brasil.



40

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,⁴¹ nos quais predominam a ordem do mistério, aquilo que se dá

³⁹Recentemente, 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”.

⁴⁰Imagem tipo reprodução da capa da 1ª edição de *O mistério do coelho pensante*(1967). Acervo pessoal da pesquisadora.

⁴¹Clarice faz menção aos títulos de Agatha Christie em carta à irmã Elisa.

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*,⁴² 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:

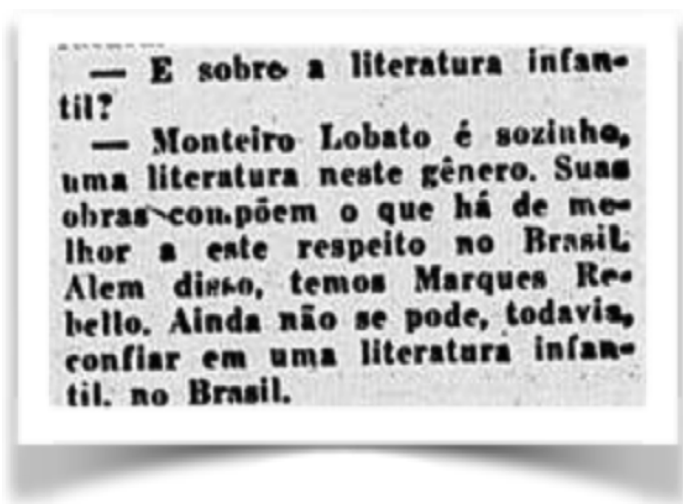


Figura 5 – Entrevista de Clarice Lispector à revista *Diretrizes*. 31/10/1941, p. 20. (FBN)

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.

⁴² Revista *Diretrizes*. 31/10/1941. Página 20. (<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&PagFis=3167>)

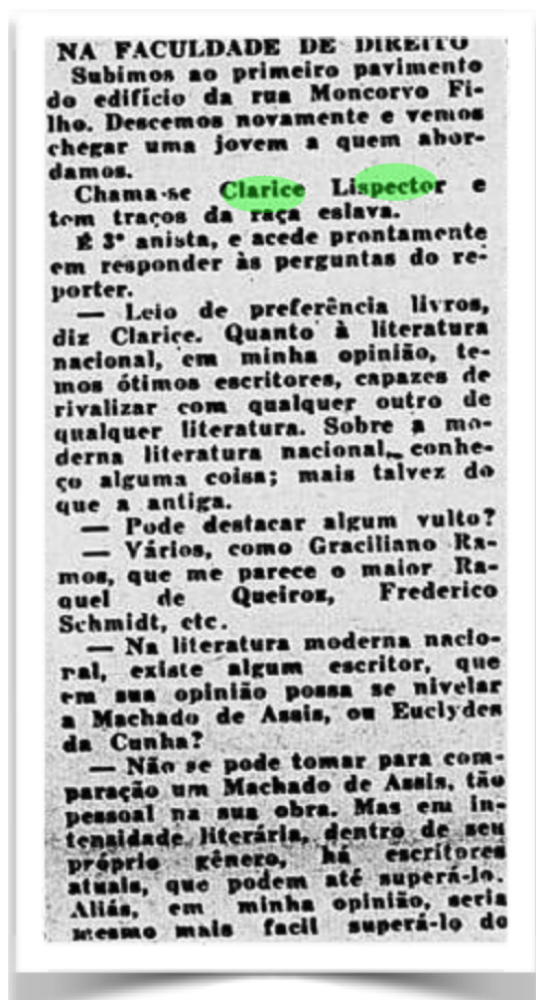


Figura 6 – Entrevista de Clarice Lispector à revista *Diretrizes*. 31/10/1941, p. 20. (FBN)

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 1980,⁴³ inicia-se o chamado *boom* da literatura infantil brasileira,⁴⁴ 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 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

43Lajolo; 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>>.

44Do 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.

pretendia entrar no universo da literatura infanto-juvenil. Ao menos, não tinha entrado até 1967 e, em entrevistas posteriores, comentando sobre essa obra, primeira infantil, afirma: “Era tão pouca literatura pra mim”.⁴⁵

Clarice tinha escrito seu mistério dez 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.

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.”⁴⁶

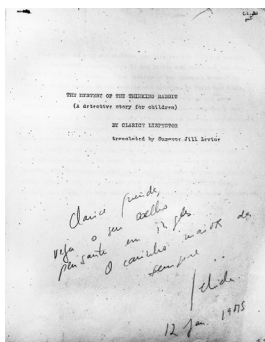


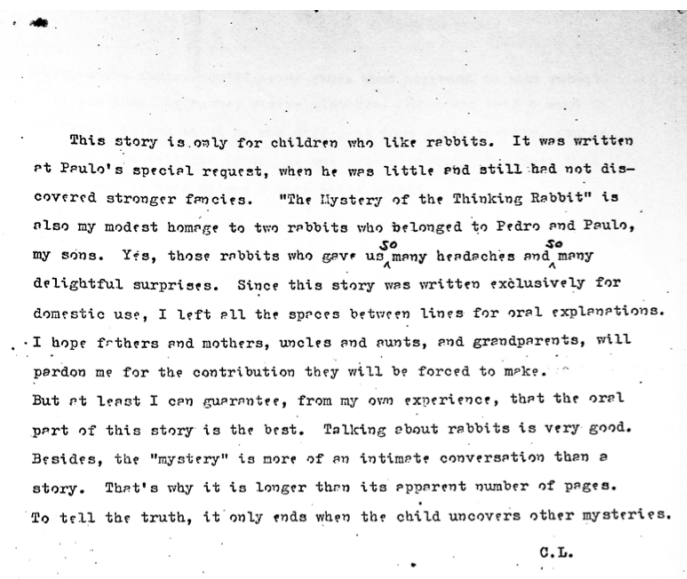
Figura 7 – Reprodução da capa de “The mystery of the thinking rabbit” (1975) constante do acervo Clarice Lispector.⁴⁷ (FCRB)

⁴⁵ Em entrevista a Lerner, em 1977, para a TV Cultura.

⁴⁶ Ao buscar Suzane Jill Levine, encontramos referência em seu site: uma tradutora líder da literatura latino-americana, e professora 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>

⁴⁷ 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; assim, conta-se 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 ^{so} many headaches and ^a 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 traduzido⁴⁸ 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.

48 O texto original em inglês de Clarice Lispector não foi encontrado em pesquisa arquivística.

Tão acostumada a traduzir⁴⁹ 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."⁵⁰

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 também na língua portuguesa. Ainda como esposa de diplomata viria a aprender outras línguas como o italiano. Falava, lia e escrevia também 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 ⁵¹por 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.⁵² Ela queria pertencer a essa língua e a esse lugar. Traduziu muitos

49 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 Cêzar (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/nº 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.

50 LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: *Movimientos literarios de vanguardia*.

51 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.

52 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.

livros como uma atividade que, por vezes, compartilhava com outras pessoas, embora seu nome predominasse na publicação. Clarice traduziu⁵³ desde a juventude. Esse ofício lhe acompanharia por muitos anos e colaboraria de modo significativo em sua vida financeira.

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

53 Clarice traduziu: ABRAHAM, 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* [Epitaph 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. *Fragments 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. *Ouví 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 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.

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 Iannelli. 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 Plávia 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)

Já aclamada e reconhecida escritora, Clarice ganha prêmios com o livro, um deles concedido pela Campanha Nacional da Criança.⁵⁴

⁵⁴ Campanha Nacional da Criança era uma instituição sem fins lucrativos. Essa notícia foi extraída do *Jornal do Brasil*, 1960/69.



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

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 Drummond⁵⁵ e em outros recortes de jornais da época que aqui seguem reproduzidos.

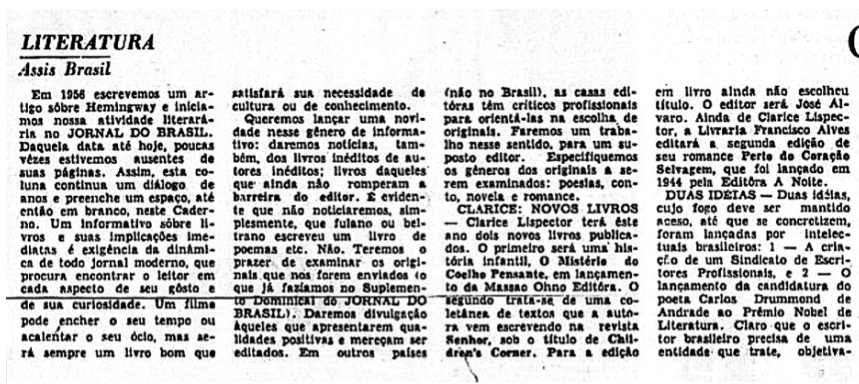


Figura 11 – Recorte de jornal de artigo de Assis Brasil para o *Jornal do Brasil*. (FBN)

⁵⁵ Artigo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Correio da Manhã*, 1960/69.

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)

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 Joãosinho 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 mais uma contribuição que Clarice trazia ao campo de literatura infantil e juvenil, colocando a criança em protagonismo.

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, 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 publicação⁵⁶ a respeito de *O mistério do coelho pensante*, com ilustrações, no *Jornal do Brasil*. Esse texto chama atenção por dois aspectos indiciais: 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 nas páginas seguintes.

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 infâncias 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 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.

⁵⁶ Texto publicado no *Jornal do Brasil* 1960/69.



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 proximamente.

É que Paulo possuía um coelhinho branco. E até hoje ninguém sabe como o coelho conseguiu 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 desvendava 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 sala. 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 complicitade, 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 esse faro de detetive. O gosto de Clarice por narrativas policiais na literatura e no cinema é abordado em duas biografias⁵⁷ e são evidentes 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

57 Nas biografias de Gotlib (2010) e de Moser (2009).

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.⁵⁸

⁵⁸ 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.

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, história, culinária, 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*,⁵⁹ 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*⁶⁰ 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 *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

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Foi uma série de álbuns de áudio em se que procurava fazer *medley* ou *mix* das chamadas *pop oldies*.

diversas cenas em primeiro plano ou secundários, acompanhando crianças e mulheres geralmente; nas artes plásticas de modo variado, em esculturas contemporâneas 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 à proliferação, fertilidade e ao 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 e imigrantes, por exemplo.

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 deveria 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. Borges e Guerreiro (2008:203), em *O Livro dos seres imaginários*, 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 e 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, algo ao mesmo tempo singular e 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 ordinário 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.(...)

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. Tudo erra e, 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.

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 e, no fim, é *isso*: proliferação – imagem que também atravessa essa pesquisa na multiplicação de galinhas, de ovos, em torno de fertilidade, de abundância e de 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 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 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 imatância 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, 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 Guerreiro, (2008) em seu “Livro dos seres imaginários”. É o jogo entre presença/ausência, existência/inexistência do coelho que constrói a atmosfera de 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. 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 de menino à natureza de coelho (infância, como a que melhor pode compreender o acontecimento. 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 inumano. 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, a que Clarice recorre. Em extratos desse coelho do enredo, percebe-se que o animal do texto lida também com outros coelhos, não somente

os do mundo ficcional ou da realidades, como os dois coelhos da casa de Clarice em Washington:⁶¹

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,⁶² percebe-se que aqui se trata de símile, que implementa imagem intensa, já que, em Clarice, personagens humanos também 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.

61 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, recorremos 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* Klingner.).

62 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 entrepõem 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.

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 as impressões, as sensações. No caso de Joãozinho, o olfato se apresenta de modo decisivo. Destaco a seguir variados 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. Ele não falava, não contava como conseguia 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.

Fuga

A fuga na obra de Clarice foi amplamente investigada. Entretanto, a disrupção dessa fuga no enredo é mais do que um tema ou motivo, é o pensar um elemento que, além de ser o ponto conectado à ação de *Joãozinho*, 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 en-

tre 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, enquanto os homens adultos estariam mais afastados dela.

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,⁶³ 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.”

63 Com toda a reserva com que esse termo é aqui empregado.

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 com seu nariz: "(...) João fugia só para ficar olhando as coisas, (...). Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante."

"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 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, um elefante ou um cachorro. Seriam outras histórias. Embora todos esses animais figurem na ficção infantil vastamente, não impõem uma atmosfera da mesma ordem artística e afetiva criada pelo coelho.

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 grifadas:

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**

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, famílias, a sentarem com as crianças 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 cena de leitura que faz e refaz essa narrativa.

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, desenhos, 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 é 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 de transformação, de passagens:

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.

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 narrado-

ra 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 também um dispositivo em 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 narratário⁶⁴ (categorias intradiegti-

64 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 intradiegtico e o extradiegtico, 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 (2.ed., 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 &*

cas), 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 (auto)antropotransfiguração 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, em que a animais são atribuídas, de forma estanque, seca 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 vermelhinhos 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, (a)figuram-se ora narradora que quer pensar e agir como coelho, ora cachorro que pode ser narrador e latir uma história bem latida.

Criticism <http://www.press.jhu.edu/books/groden/entries/reader_response_theory_and_criticism.html>

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 que operam essas transfigurações o fazem a partir deles mesmos, não que isso derivasse de outro sobre ele ou ela. 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.

Herói

Clarice fez *Joãozinho* existir mais tarde em outras histórias que escreveu para crianças, para qualquer criança. O primeiro pedido⁶⁵ 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 em períodos semelhantes aos de Clarice, 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, em alguns casos, como com Guimarães, eram articulados de certo modo com 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.

⁶⁵De 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 – 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 editoras⁶⁷ e certa busca de editoras por obras que poderiam ser editadas com

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

67 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 que Clarice guardou quase intacto, muito bem preservado, da professora Arlete Sendra e Silva, de 18/09/1973, que segue: “Clarice: Sou professora de

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.

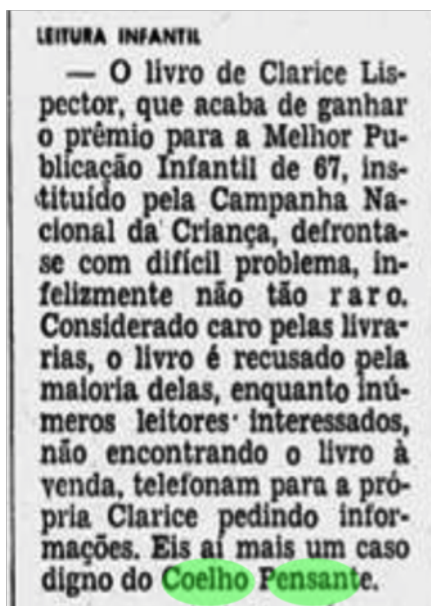


Figura 16 – Nota jornalística mencionando dificuldades de aquisição da obra. (FBN)

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.

O mistério do coelho pensante foi o único livro cuja história foi integralmente publicada em jornal, fato que alude a múltiplas possibilidades, das quais

Iniciação Literária do 4^o 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.

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 reproduzido⁶⁸ a seguir.

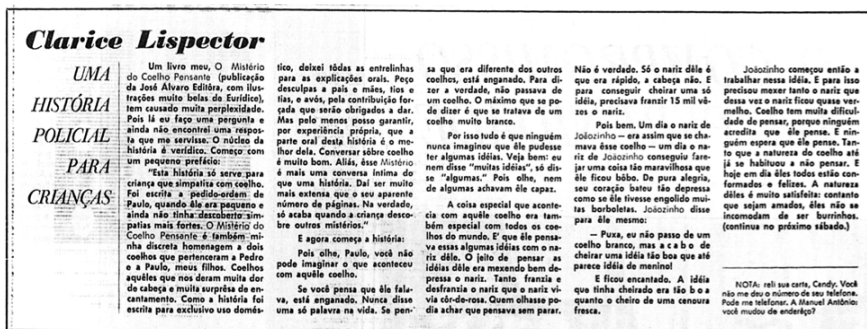


Figura 17 – Publicação de “O mistério do coelho pensante” no JB – Parte I (FBN)



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

68 Reprodução em forma de recorte de *Jornal do Brasil*, 11/03/1972, p.2. e *Jornal do Brasil*, 25/03/1972, p.2.

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.⁶⁹ 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.

Ainda sobre a circulação da obra, 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 escritora e alimenta a ideia de que Clarice valorizava muito conhecer a recepção de seu público infantil.

⁶⁹ 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 resposta 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.

CL 56
CP

Clarice

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

Minha tia freira leu para mim
as histórias: 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.

Depois franzia o meu nariz,
para descobrir como o coelho roía a
sua casimboia.

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
você.

S. 106

Figura 19 – 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.”

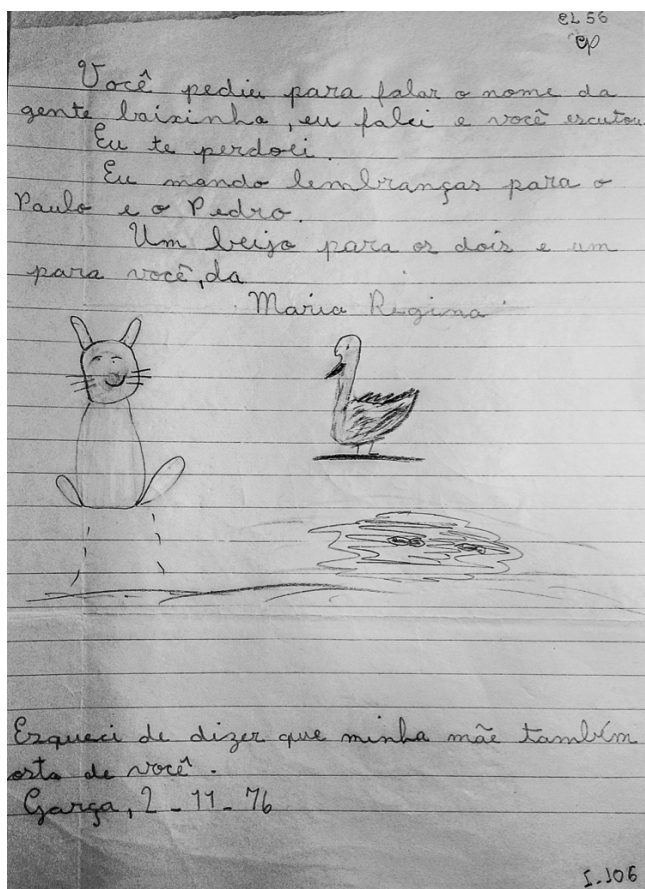


Figura 20 – Fac-símile da carta de Maria Regina Guimarães Ginde – (II) (FCRB)

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 *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.

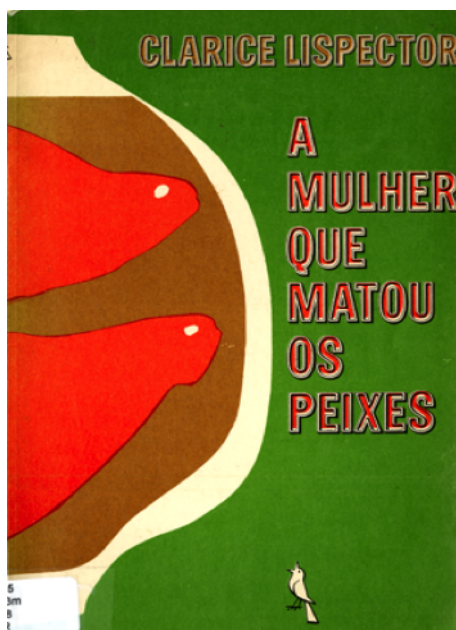


Figura 21 – Capa da 1ª edição de “A mulher que matou os peixes” (1968). (AP)

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 a princípio; 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 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 de salvação: “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 valorizavam e enalteciam:

*
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 lite-
ratura infantil.
*

Figura 22 – 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 Schlar 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 23 — Nota jornalística acerca de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)

“Boítepo” 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 Schlar. Planejado a capricho, mas com mau gosto. Parece almanaque provinciano, dos antigos. Que pena!

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

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

Seleção 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 Seleção 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 omo podem: uma das moças decide converter a casa em pensão. Outra, seduzida pelos sonhos e promessas de um caseiro-viajante, parte para Chicago, onde se tranca 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 J.O. da 4.ª edição deste saboroso livro de Carlos 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 Scliar, 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 manuseio.

Figura 25 – 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 dessa 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.

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 his-

tórias. 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 história de 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 intradieético e o extradieético caracterizam o que chamo de figuração da escrita,⁷⁰ 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

⁷⁰Como 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)

possível. Não havia bruxos, poções mágicas, princesas, nenhum elemento da cultura medieval de contos de fadas ou monstros 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 partes 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 faz da própria natureza, através dessa narrativa, 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 perdôá-la ao final da narrativa; além disso, um leitor-adulto, que pode participar da narrativa, propor alterações, intervenções na narrativa.

Do ponto de vista narrativo,⁷¹ Clarice incorpora procedimentos de um narrador rasurado, com traços de um narrador clássico, no dizer de Benjamin⁷² e também outros contornos não tão definidos.

Como Clarice exalta a parte oral das histórias,⁷³ confere, portanto, à experiência de quem lê ou conta e ouve a história o espaço de maior relevância em uma narrativa para crianças. De certo modo, pretende-se que a narrativa

71 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.

72 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.

73 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. (...)”

seja uma fusão entre a parte oral, contribuição extratextual, familiar; e a parte escrita, literária, seja um misto imprevisível entre aquilo que é narrado, dado na escrita, o que não está lá e pode variar de leitura à leitura.

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 à afirmação de 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.

A associação entre animal e infância nos livros infanto-juvenis é tão recorrente que, de fato, se pode esquecer a potência da 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.

Procuro 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. É possível considerar que as narrativas infantis de Clarice não clamam por afinidades entre humano e inumano; ao contrário, 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, 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.

Após a primeira história, a narradora retorna ao crime e à culpa, numa imbricação entre criança, 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.

⁷⁴From 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 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 encenação 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; é a partir da casa que trata dos 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 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 muitos 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.

E entre ratos e baratas a narradora afirma, pela primeira vez, que os animais de estimação são aqueles do domínio do afeto: Eu não 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 destaco para retomar adiante:

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 ocidental meu lugar de fala, cabe, 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 muito 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 movimentos 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 utilizo o termo *pethood*. Não encontramos termos que, em língua portuguesa, conseguissem definir e colocar esses aspectos em convergência afetiva: *pethood*, *childhood*, *familyhood*, *motherhood*. Longe de querer criar distâncias entre esses afetos, desejo pensá-los de maneira realmente próxima, me acercando do que Clarice realizou em suas narrativas.

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.

Mesmo que a obra infantil de Clarice não lide com animais antropomorfizados como os da tradição da literatura infanto-juvenil, quero recuperar essa associação, não a perdendo de vista, por ser habitualmente associada às crianças. Fábulas como as de Esopo, por exemplo, são usualmente destinadas ao gosto das crianças. Os românticos, por sua vez, marcadamente associaram crianças à natureza, fora da linguagem e da cultura, em uma espécie de espaço

edênico, rodeadas 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 ocidental. Assim, a criança estaria mais próxima do animal e, portanto, da natureza. No livro VIII, de seu *Historia animalium*,⁷⁵ 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 número de animais gentileza ou ferocidade, brandura ou agressividade, coragem ou timidez, medo ou confiança, espírito 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 mencionar que sua influência sobre o pensamento ocidental é indiscutível. Recorro a esse excerto somente para destacar dois aspectos: um, o fato indiscutível de Aristóteles articular 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

⁷⁵ 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.”

longo de toda historiografia literária, animais são amplamente relacionados a mulheres, camponeses, alguns representantes de classes trabalhadoras, certos grupos étnicos, imigrantes, além de outros grupos sociais.

É impossível ignorar linhas de aproximação entre fábulas, narrativas folclóricas, bestiários e as narrativas modernas com animais antropomorfizados. Recorre-se 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. Os animais nomeados na Bíblia existem para servir ao homem, superior a todas as espécies. E última análise, a animalidade humana também precisa ser domada em seus impulsos e transformada em algo diferente. Humano?

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, vivem e comem juntos.

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 superpoderes, mas precisamente porque são comuns. Essa é nossa chave de leitura do heroísmo naquelas obras de Clarice: o comum, o familiar, o ordinário. 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 superpoder, é apenas olfato.

Quase de verdade será o único livro narrado sob a perspectiva do animal, os demais são narrados por uma narradora humana; nenhum livro sob a perspectiva direta de uma criança. A criança é testemunha, interlocutor, leitor e ouvinte; em *A mulher que matou os peixes*, capaz também de absolvê-la ou condená-la. Caberia talvez indagar se, ao colocar a criança em diferentes posições não seria, 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 mas também da narradora entre e através daqueles animais.

O destaque conferido aos cachorros nessa narrativa é notório: Dilermando, Jack e Bruno estão em grande extensão da obra, explorando principalmente 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 facultada voz ou espaço de fala, também aos animais não é conferido o poder de falar ou escrever, apesar de poderem pensar e agir. O status de *pets* é o de todos os animais afetivos 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 e participar da dinâmica familiar. 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 atribuídas certas características humanas, ao que se costuma designar antropomorfizar. Ao dar formas ou características humanas, também se define 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: uma 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 de outra ordem de afetos: o que une amigos e o que os separa; o que une e o que separa animais da mesma espécie:

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. Ela 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 nutria ampla admiração. Como essa história funciona nesse enredo? Tratar do selvagem, das mordidas, de um Bruno que devora para matar outro cachorro; que o devora até a morte.

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*, a 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 tem o perdão, não conhece a salvação, 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?⁷⁶ Se todas as histórias são verossímeis, a narradora não seria capaz de fazer mal aos peixes, mas mesmo tendo sido responsável por sua morte, o fez, merece perdão pela 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:

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 é a (auto)zootransfiguração. A semelhança, produzida pelo olhar infantil no trecho 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, desolador, violento, triste, lúgubre até, sombria e essa que evolve a micronarrativa de Lisete reforça esses traços.

⁷⁶Na tradição judaica, o *golem* 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 “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”.

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, composta por uma emoção ímpar, provocada no enredo dessa obra de modo singular:

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 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, mitológica nem bestial; 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, com afinidades com o humano e com os quais o humano estabelece inúmeros pontos de contato – fome, por exemplo.

Em *A mulher que matou os peixes*, uma das obras em que isso é marcante, pethood e motherhood 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 olham e se (re)conhecem no espaço familiar.

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 está aqui marcadamente atravessado pela cena do feminino. Mesmo quando a voz que conta o livro *Quase de verdade* é a do cão Ulisses, 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 e de um afeto femininos 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 da narradora falam sobre Lisete através do sentimento da saudade. Em uma fala, se enaltece a síntese da relação humana-animal (brincos e colar), com evidentes afetos gerados dos gestos congruentes criança-macaca-mulher:

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.

A presença de Lisete⁷⁷ no enredo foi tão decisiva que crianças falaram, e participaram diretamente do que ocorria – única passagem em que isso se dá nas obras infantis de Clarice.

É possível afirmar que essa é uma obra que consagra essa relação motherhood, familyhood, pethood, childhood, porque é a única em que há duas crianças, dois filhos que falam com a mãe. 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 estão fora da narrativa. Há essa força muito clara entre esses entes que se encontram nas 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 dessas relações. 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.”⁷⁸

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 prefácio de seu próximo livro infantil, 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 pensan-

⁷⁷A subordinação da narrativa à personagem 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.” (SOUZA, 2012:17)

⁷⁸Outros escritos, p. 73.

te". 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 na sequência desse 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.⁷⁹

Ao longo desta pesquisa, enfatizaram-se animais em cada capítulo: heróis ou não. Embora Dilermando, Jack e Bruno destaquem-se e ocupem na historiografia literária da escritora variada amplitude, pretende-se destacar em Lisete uma síntese diferente: aquela que abrange a relação humano-inumano-mãe-mulher.

⁷⁹ 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?

Salvação

A história da salvação, do salvamento poderia ter começado no mar, onde poderiam estar os vermelhinhos. Esse livro de Clarice lida com temas recorrentes na obra da escritora: morte e salvação.⁸⁰ 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. A narradora 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:

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.

⁸⁰ 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.

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;⁸² uma criança que seja capaz de compreender a fome e a morte e que 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" (...)



Anos após a publicação de *A mulher que matou os peixes*, Clarice recebe e publica uma carta de seis páginas no Jornal do Brasil⁸³ 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.”

83 *Jornal do Brasil*, 12/08/71. Carta de Inês K. Praxedes, de Niterói.

Fui absolvida!

Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil *A Mulher que Matou os Peixes*. E a misalvista 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 27 – Recorte para destacar a carta de uma criança que absolve a narradora de “A mulher que matou os peixes”. (FBN)

O livro encerra com a justificativa da ausência da fala, da linguagem dos peixes, diante do 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,⁸⁴ 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.

⁸⁴ *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.

devoração⁸⁵

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. Tudo o que é vivo tem fome e come. 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 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

85 Este subcapítulo discute brevemente inter-relações entre fome e literatura – pois, 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.

conto, mas em segredo, só vocês e eu 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 violenta devoração 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 (rato 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 encontraram na narrativa. A associação mais direta da fome é, sem dúvida, a 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 gera a narrativa. A fome é um motivo poético nos dois livros (1967 e 1968), embora abordada sob perspectivas diferenciadas. 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 de devoração do próprio elemento fome para dar lugar a algo que pode permanecer. A fome é a própria narrativa? 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 inumano.

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,⁸⁶ 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 também se relacionavam ao universo humano do desejo. 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 nuas: a galinha é morta e é servida ao molho pardo no jantar. E é uma delícia.

86 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 "drague"), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. (...) "

O adulto e a criança não conseguem escapar disso: lamentar a morte e pensar “que delícia de jantar quentinho!”.

É no surpreendente, no indefinível que Clarice nos apanha, colocando seu leitor em uma situação inusitada: gostar de comer galinha e não querer que Zeferina ou Laura morram, de se compadecer da morte. Laura nos envolve nesse oximoro. É também isso que a morte nessas obra causa: captura-nos no inapreensível, na mudez 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 crueza 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 carta⁸⁷ que Clarice escreve para Andréa Azulay⁸⁸ 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:

87 Reproduzido de “Correspondências”.

88 Filha de Jacob David Azulay. Tinha nove anos quando se correspondia com Clarice.

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: es quente uma colher de sobremesa de vinho tinto, es quente 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.

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 é decisivo em sua ficção: a galinha morta sobre a mesa, ovos, muitos ovos e fome. 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 nas cartas como algo relevante.⁸⁹

É complexa a associação entre fome e morte. Mesmo sendo temas tabus, aparecem vastamente em literatura infantil em todo mundo. Clarice abre diferentes espaços, para que fome e morte estabeleçam movimentos diversificados 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 há 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 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 emergem em diversas passagens associadas às imagens do que é destruição e (im)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, 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, sempre multifacetada. 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 fi-

⁸⁹O 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.

lhinhos. São várias as fomes de vida; entepõem-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 (im)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 inumano, *(auto)antropotransfiguração*. *Autoantropotransfiguração* aborda os flertes do animal inumano com o animal humano: cheirar uma ideia ou pensar pensamentozinhos.

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 *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 com uma poética infantil, já que, em Clarice, escrever em torno de animais⁹⁰ e ambientes familiares 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.

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 das 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 pensamentos em animais. As cenas se constituem compreendidas entre escrita e oralidade, silêncio e sonoridades,

90A questão animal remonta milênios e possivelmente a história recente do animal de estimação oscila 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 puppies* (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.

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-ouvinte.

Clarice envolve-o em narrativas nas quais é possível passar a ver/pensar com o nariz, a boca, os ouvidos e não 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, um 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 uma galinha 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”,⁹¹ “meu flor de abacate”,⁹² “meu pernilongo de ouro”,⁹³ “Gafanhoto”,⁹⁴ “meu gafanhoto querido”,⁹⁵ “meu querido pernilongo”,⁹⁶ “meu adorável pernilongo”.⁹⁷

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 mesmo um exame de sua natureza:⁹⁸ “Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho. Natureza de

91 Carta a Paulo. Rio, 26 de janeiro de 1969. Carta a Paulo. Rio, 10 de março de 1969.

92 Carta a Paulo. Rio, 07 de maio de 1969.

93 Carta a Paulo. Rio, 26 de fev. domingo.

94 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.”

95 Carta a Paulo. Rio, 26 de janeiro de 1969.

96 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 (...)”

97 Carta a Paulo. Rio, 12 de junho de 1969.

98 Entendendo-se natureza por aquilo que não feito pelo homem.

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 em tratar de nossa animalidade, embora pareça estar todo o tempo em busca de nossa humanidade (“E o que o ser 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, mas isso não indica uma artimanha da domesticação, ao contrário a tentativa de um mergulho nesse animal.⁹⁹ Não é simples abordar a ideia de domesticação, porque ainda há muito a compreender sobre esse processo, principalmente com o cão.¹⁰⁰

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 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.

⁹⁹Clarice fora mordida duas vezes no rosto por Ulisses. BORELLI, Olga. Clarice Lispector: esboço para um possível retrato. (1981:55)

¹⁰⁰“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>>.

Apesar da riquíssima fauna brasileira, são geralmente os mesmos animais que a perseguem. Laura¹⁰¹ 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.”¹⁰² São várias as formas de tentar unir-se ao animal, mas talvez a maior delas seja a da devoração, como ocorre com Zeferina e com o leitor de *A vida íntima de Laura*.

101 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.”

102 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.

"It's too bad she won't live! But then again, who does?"

(Blade Runner, Ridley Scott)¹⁰⁴

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*.



105

Figura 28 – Capa da 1ª edição de “A vida íntima de Laura”. (AP)

103 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.

104 *Blade Runner* (1982).

105 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 29 – Nota jornalística sobre o lançamento da obra. (FBN)

Clarice 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 goza 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, lembranos uma réstia, um feixe de luz, um resíduo de felicidade, uma aleluia, "Aleluia que se funde com o mais escuro uito humano da dor da se-

multo. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, 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 Sílrio 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 arranjou editor para "Perto do Coração Selvagem". Em 1946 saiu "Luzitru". 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 HBI, licenciado em letras pela Faculdade Nacional de Filosofia.

Figura 30– 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 teve acesso na pesquisa.



Figura 31 – Nota jornalística de divulgação da obra. (FBN)

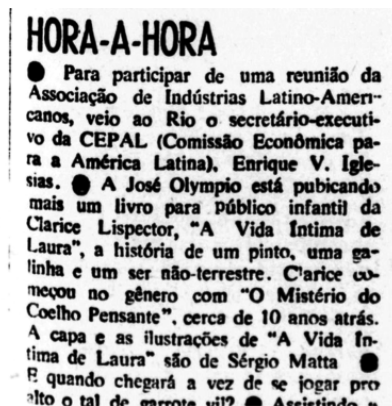


Figura 32 – Nota jornalística de divulgação. (FBN)

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.



Figura 33 – Matéria sobre as obras “A mulher que matou os peixes” e “A vida íntima de Laura”. (FBN)



Figura 34 – 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,¹⁰⁶ que ocorreu no antigo estado da Guanabara. Ressalta 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”.

O relevo 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 a produção infantil de Clarice em um circuito de notoriedade no campo de LIJ e confere extensa circulação e influência nacional e internacional ao lançamento de Clarice e sua incursão na arte infantil. Em 1974, a FNLIJ¹⁰⁷ organizou o 14th IBBY International Congress no Rio de Janeiro, que foi o primeiro congresso da IBBY produzido fora da Europa.¹⁰⁸

Como nas obras anteriores, Clarice escreve uma obra infantil que envolve elementos recorrentes: 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 brinca nas mãos de quem lê, de quem interage com o livro; uma narrativa-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?

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.

106 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.”

107 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.”

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

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 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 fluxos de impressões do narrador sobre aspectos 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 breves fluxos de digressões, impressões ou 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. Percebe-se como fundamental a interlocução entre narrador e narratário, não só como um endereçamento reforçado, mas como impulso de uma conversa, quase íntima, para afetar o leitor muito além daquilo que é narrado: Peço a você; Mas você não se importa; e extrapolando o 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 atmosfera de verossimilhança e envolvendo-se cada vez mais o leitor-ouvinte.

O narrador também se coloca como alguém que não sabe de algumas coisas e que quer saber. Sugere 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:

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 elevado afeto, de uma partilha sem restrição entre narrativa e quem a lê. Há essa intensidade de que Laura existe (e sempre vai existir) e de que, portanto, a obra existe, porque sempre vai existir uma criança. Nesse ponto, há essas simetrias, essas partilhas das existências de Laura e da 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.

Talvez o viés do humor, do riso áspero, seco por vezes; por outras, do galhofeiro; da aventura farta, das possibilidades extraordinárias de se brincar e divertir com personagens tão ordinários quanto Joãozinho ou a cozinheira de D. Luísa, que fazia mágicas ao fogão em *Quase de verdade*, ou o comportamento de Laura impregne o texto literário de uma poética infantil.

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?

O riso traz ao texto um tom lúdico, de troça, de zombaria e, ao mesmo tempo, traz espaços de respiração, em que se alternam trechos de Laura sentir medo de morrer ou estar lá no quintal simplesmente vivendo com suas precariedades divertidas de ser galinha ("Come cada porcaria!"). O riso que

Laura provoca em sua vida ordinária é libertador, ameniza o medo, traz alegria e certa 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. Laura vive.

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 estão presentes na obra. Não se enfatiza, por exemplo, que se mata a galinha com uma faca no pescoço; ao contrário, apenas que Laura tem um pescoço muito feio e isso ressoa, engraçado e leve no enredo. No texto de Clarice, o humor pode enfrentar conflitos, os medos, ou mesmo se tornar uma forma de lidar com esses elementos 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, que ameniza o tom grave, para baixar 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 banaliza 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 que brincam, que divertem, alegram e que 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 quase muda e parada, quase sem movimento mesmo. Há vários risos. Não compreendia o meu e preferi ignorá-lo. Revisitei muitas 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 – e 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 lugares e sensações desconhecidos.

quintal

Os (re)fluxos narrativos de *A vida íntima de Laura* envolvem 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 brinquedo.

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* essa busca continua: porque, embora seja uma obra narrada pelo cachorro Ulisses e escrita por uma mulher, é obra que vai continuar no quintal, entre ovos e galinhas.

Ovos e galinhas parecem abordar sempre essa tensão entre exterioridade e interioridade, ou ainda suas coexistências; o que está dentro e o que está fora da galinha, o que está dentro e fora do ovo; um vir-a-ser. A palavra ovo em português também está contida em 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 ressaltado 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; contar a aventura a alguém; fazer o percurso fora do quintal*. Talvez por se preferir manter um trânsito quase fluido e cíclico: interior (vida íntima, casa) – exterior (outro quintal). É nesses espaços que se reforçam aspectos ligados à família, ao casamento de Laura e Luís e 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 no quintal, 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. 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, da vida íntima, 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.

Rainha

Há na figuração de Laura e em seu entorno um intenso 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 das figurações 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 normativo 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 em cores fortes o feminino na obra inteira. São inúmeros os traços de um feminino que recorta trechos narrativos, que transborda em algumas caracterizações e 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 diferenciados 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 marcante. 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. O 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 escreve com criança.

O universo da criança, nesse contexto, é constituído sempre sob perspectivas desse feminino, ainda que nessa obra a ênfase não recaia sobre a figura de quem narra, 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. Como se contasse com a cumplicidade de quem lê a história ou como se isso fizesse parte de um jogo do narrar. Há vários jogos narrativos que realçam esses enlaces entre Laura e sua vida íntima e quem a lê: tentar descobrir como seria uma galinha; como seria sentir um ovo nascendo?

Ao me referir ao termo jogo,¹⁰⁹ evoco seus determinantes culturais – livre participação; identidade; desejo; ludicidade; encerramento dentro

109 "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 Cieslikowski was the most distinguished Polish scholar in the field of children's literature and the author of *The Great Play: Children's Folklore* (1985).

de um espaço e de um tempo definidos, incerteza, risco; improdutividade; 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 marcou¹¹⁰ 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 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 aos mais sublimes sentimento-zinhos, pensamentozinhos de Laura.

110Em entrevista, Clarice destaca sua admiração por esse escritor e por esse livro.

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 extramundo, extraterrestre, extra-humano. Essa produção cinematográfica 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? Aqui perguntamos: 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 bem viva. O centro da sua vida íntima é a interpelação vida-morte. A morte, nesse livro, assim 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. Afirmo que a morte, em *A vida íntima de Laura*, pode afetar o leitor duplamente: 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 ligar esse desejo a aspectos gustativos, aos sabores, na boca e na fala. Chama-se aqui atenção para a 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 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 coelhos, porcos e galinhas e algumas caças, mas destes, talvez sejam as galinhas, devido aos ovos, as que mais se aproximariam da vida na casa, da vida íntima, na 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 peixinhos e 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 em suas narrativas com pelo menos três animais: um animal que poderia se antropomorfizar, imitando situações humanas como o casamento, os sentimentozinhos, os pensamentozinhos humanos, o medo, o ciúme, a luxúria; um animal da ficção, extraordinário, do tecido da fantasia e, finalmente, outro animal, que cisca o dia inteiro, come minhocas, come milho, põe ovos e pode virar o jantar. Não um selvagem, mas um animal. Nesse caso, o corpo 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 paradoxal 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 sentidos muito semelhantes aos que humanos atravessam: um trecho em que um ladrão tentou roubar Laura e outro que trata do 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; de experiências humanas narradas através da vida desse animal; situações que também ocorreriam com animais e que desencadeariam certas reações em seus comportamentos. Mais uma vez, pretende-se destacar certa porosidade entre humano e animal, e não assimetrias 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.

Na sequência final do livro, há um aspecto mais místico e religioso em que 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.

Importante notar que este se apresenta como último recurso para enfrentamento da morte de Zeferina. Quanto à Laura, a saída narrativa gira em torno de Xext.

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 esse 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 Equezeute. 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.

- Tchau, 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 boa-zinha 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 inumano, atravessado pelo extra-humano 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 por um extra-humano, uma criança que traz o texto, a escrita no nome, assim como sua mãe.*

6 Ulisses

"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."

Quase de verdade é uma publicação póstuma de Clarice. Em entrevista,¹¹¹ ela relata que estava trabalhando também em um livro para crianças e que acabava de escrever outro para adultos.

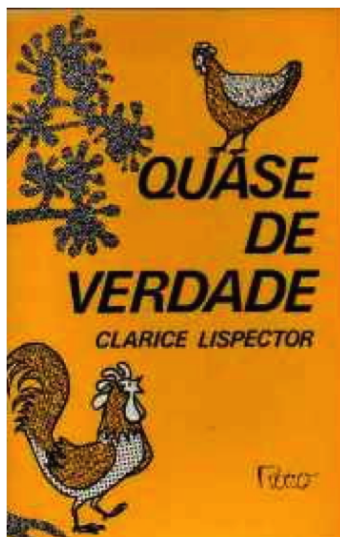


Figura 35 – Capa da 1ª edição de "Quase de verdade" (1978).(AP)

A recepção do livro foi ampla e, além de considerado altamente recomendável, foi premiado. As críticas da época eram bem elaboradas e valorizavam a obra em profundidade e variedade de aspectos.

¹¹¹Entrevista 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 36 – 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



EVGIA BOJUNGA NUNES

MARY França e Lygia Boujunga Nunes foram consideradas as duas autoras brasileiras que melhor escreveram para a criança e o jovem, respectivamente, em 1978. A escolha é feita anualmente pelo Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com sede no 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: Lucía da Via Lado, de Maria Heloisa Penteado, ilustrado pela própria autora e publicado pela Ática; A Ceiosidade Premiada, de Fernanda Lopes de Almeida, ilustrado por Alcy Linhares e publicado pela mesma editora; O Batistão Madoado, de Ruth Rocha, ilustrado de Walter Otto, publicação da Pioneira, São Paulo; Quase de Verdade, de Clarice Lispector, ilustrado por Cecília Juci e publicado pela Itapoca, Rio; e Veludado, de Martha Farnum, ilustrado por Elanço França e publicado pela José Olympio, do Rio.

Na segunda categoria, merecem o selo de altamente recomendáveis: Uma Estrelinha Aventurosa em Talalaí, de Joel Rufino dos Santos, ilustrado por Massao Hoshida, publicado pela Pioneira; O Leão do Baco, de Paulo Cunha, lançado pela Ciaedra, do Rio; e a série Para Gostar de Ler, da Ática, com textos de Rubens Bross, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos.

O jurê foi composto por Celina Ronfen, Fanny Abramovich, Paula Rosenberg, Clotilde Maria P.

Figura 37 – Nota jornalística sobre premiação da obra "Quase de verdade". (FBN)

Quase de verdade flerta com algo entre um *memoir* e uma *confissão*, como *formas de entrega*, como Clarice parece apontar em 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 verdade¹¹² 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 íntima. Ele poderia ser apenas Ulisses, mas Lispector é o signo de outra forma de aproximação, é o nome de família, 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.

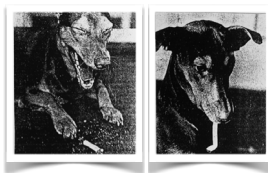


Figura 38 – Recortes de imagens de Ulisses com cigarro na boca, durante entrevista de Clarice ao Pasquim. (AP)

112Essa 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.”

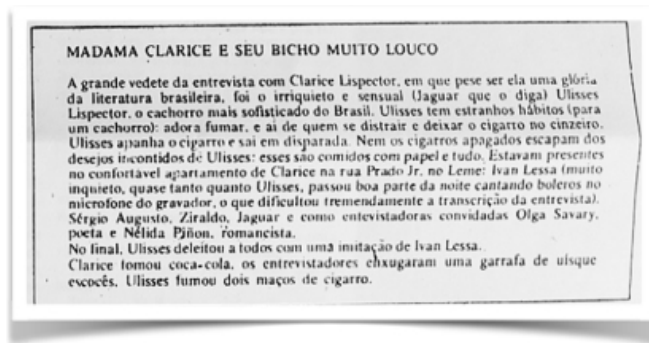


Figura 39 – Trecho introdutório de entrevista de Clarice Lispector ao *Pasquim*, que aborda “Ulisses Lispector”. (AP)

Ao farejar, ao utilizar o olfato vorazmente, o cão vê muito amplamente. Ao farejar um visitante que se aproxima da casa, o cão o vê ainda muito longe; a relação com os espaços é de outra ordem. A velocidade e a intensidade do farejar variam e importam. Ao lambar um humano, ao lambar sua cria, um cão sente, se afeta e é afetado no movimento da língua, às vezes suavemente, às vezes em alta velocidade. Ao lambar-se, ao lambar o outro, mas não antes de cheirá-lo profundamente. Farejar o quintal e latir a história para Clarice se fundem.

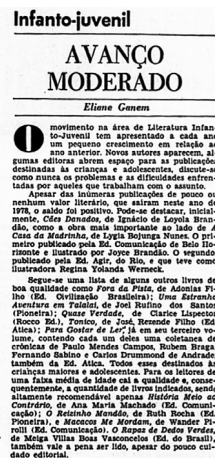


Figura 40 – Nota jornalística sobre movimento da literatura infanto-juvenil. (FBN)

"NOS tempos que correm" — dizia uma editora, há coisa de sete anos — "jo 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 militante no plano da crítica social, os melhores 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 ensinamento usual, porém, de evidenciar na ave os traços psicológicos e sociológicos da mulher, os personagens de Clarice Lispector são animais mas com uma ressonância de tragédia grega. Para frustrar os planos de uma fêmeira diladora, que se apropriava dos ovos das galinhas para vender fora e ficar rica, as aves preferem pôr de cima da árvore, quebrando-se todas. É uma pena sacrificar tanto ovo? — pergunta Clarice. "E, mas lá vezes a gente precisa fazer um sacrifício".

A narrativa vai goteiramente fluindo num estilo nem quase que inglês, com jogos de palavras, realidades sim, fragmentos 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.
Rio de Janeiro, 1976, Rio de Janeiro, 1976.



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 Orelha (a fada) mas acharam que tinham de se arrastar sonolentos. 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 citações tem com o que se divertir. O cão chama-se Ulisses, nome denado de bom para cachorro de escritora e presidente de Partido. A galinha, claro, chama-se Odisseia, o galo, Ovídio. As jabuticabas (remember Rabiscos) fazem piquiti-piquiti quando pisadas no chão. A fábula se passa no quintal de uma senhora chamada Omira (Lewis Carroll, "Like, what is it, but a dream?"). E, dado o devido desconto para o tempo em que o livro foi escrito, a avó-vó-vó é uma figura.

A apresentação gráfica, discreta como o livro, é completa. Nada de muito luxo, letreiro, mas o suficiente para sublinhar a narrativa. O desenho da fábula, 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 contos, adequado para alimentar a fantasia infantil num ponto que, no fim das contas, não é nem um, nem outro.

Danusia Barbara, tradutora de JORDÃO DO BRASIL, e autora de um livro sobre a literatura infantil de Clarice Lispector.

Figura 41 – Matéria jornalística sobre a obra "Quase de verdade". (FBN)

Conviver com um animal de estimação (*pethood*) pode ser viver com um ente que se inscreve no espaço e não no tempo. Os humanos se inscrevem no tempo e 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 lemos que se ir ao quintal de outra casa é uma odisséia, 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 animal, a de marcar aquele espaço, de pertencer a esse 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 odisséia¹¹³ 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,

113 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 Odisséia 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, 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.

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 sentido filial (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 ou 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 e escrever. Há afetos, eles se afetam.

Quase de verdade só é possível porque Clarice a escreve. Essa poética da mistura entre humano e inumano é sugerida em todas as obras. Em *O mistério do coelho pensante*, isso se lança enquanto 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. Em Clarice, essa é uma questão em 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 compreender uma história farejada e latida e escrevê-la?

A literatura de Clarice Lispector com crianças é permeada pelo desafio não só de desconsiderar a primazia da visão, mas por exaltar o olfato (e outros sentidos do corpo) que vê, 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 e do conhecimento gerado a partir dele não está relacionada ao humano, mas ao inumano.

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, valorizando menos a visão e destacan-

do o olfato e a audição, criando assim uma atmosfera mais sinestésica e 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 tem relação direta 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 calmaria estava para acabar no quintal de dona Oniria;¹¹⁴ ou quando a figueira juntava muitos ovos para ficar milionária; ao voltarem de viagem Oniria e Onofre e, finalmente, ao surgir a dúvida de se engolir ou não o carço. O pássaro estabelece um caráter simbólico mais anunciativo, que marca, proclama algo.

Essas sonoplastias e sonografias 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-au), mesmo quando não está narrando e a esse pássaro dourado seu canto (“pirilim-pim-pim, pirilimpim-pim-pim, pirilim-pim-pim.”) correspondem à criação de imagens sonoras potentes desses animais escritos.

114Esse é o único livro infantil em que Clarice aborda certa diversidade de elementos místicos¹¹⁶; 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 “Ovídio 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.”

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 esse recurso sonoro é tão explorado. Haveria aqui uma preocupação com a composição cênica – cenários, figurino, trilha sonora.

E as asas? O voo ocupa o imaginário de qualquer criança. Uma galinha é um pássaro que não pode mais voar. Fosse um gavião audaz ou um mesmo um pavão muito colorido e esnobe, mas não: Laura é uma galinha comum, de pescoço muito feio. Entretanto, a presença desse pássaro dourado de bico vermelho empresta outras asas ao enredo. Nessa obra, há muitas asas e alguns voos: os voos das bruxas¹¹⁵ e o voo desse pássaro que paira na narrativa e canta (“pirilim-pim-pim, pirilimpim-pim, pirilim-pim-pim.”). Há asas, mas podem ou não voar. Nada nas narrativas de Clarice é categóico, definitivo. Em *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, Clarice se debruça sobre suas galinhas em diferentes perspectivas, articulando questões envolvendo o animal humano e o animal inumano, em possibilidades de desdobras do que está contido no ovo.

¹¹⁵O 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.

O

Em *Quase de verdade*, atinge-se um ápice ao estar com as galinhas que Clarice observara desde a infância:¹¹⁶ 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.”, para relacioná-la a 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 também que vai articular em conjunto todos os viventes na narrativa. Talvez essa a razão porque nem o autor Ulisses nem a escritora Clarice tenham ovo no nome seja a pista para um jogo entre literatura e realidade, numa ficção que quer ser ficção da escrita e da infância.

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 gente¹¹⁷ 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:

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

116Em 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)

117De 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)

Odissea. O 'O' era por causa do ovo e o 'dissea' vinha por conta dela. Aliás, o mesmo acontecia com Oníria: 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 ficcionais: a semeadura de ovos nos nomes das personagens humanas e inumanas produzem um efeito estético que gera aderências e se estabelecem como processos a chamei *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, como abertura mútua, não como uma apropriação. 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 humano e inumano. Ulisses late, Clarice escreve. A antropomorfização clássica do textos infantis não se dá. Não se atribuem atitudes, ações e qualidades características de seres humanos aos animais; 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 fale. Entretanto, não é o que ocorre: aqui 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 engendrar. Os animais domésticos irrompem como dispositivos que promovem experiências, que afetam e que também lhes afetam. Por ser um cão, o imenso repertório que cerca a presença desse que parece ter sido 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.¹¹⁸

118 Há muitas investigações acerca da domesticação do cão. Alguns em perspectiva científica, outras mais em perspectiva histórico-cultural.

É preciso destacar que afetam e são afetados, em processos de contaminação, nas 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 em-prestando-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.¹¹⁹

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 entendeu da história latida e escreva.

A rasura dos limites do animal inumano e do animal humano talvez reforce essa referência a um *it*, que não precisa ser nem humano, nem animal, nem árvore, nem bruxa, algo que pode escapar à nomeação. Um *isso* que pode ser estabelecido através de algo que mais parece brincadeira do que mágica: nesse vasto mundo de ovos.

119 Em *Água viva*, p.50.

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 impressos dos manuscritos 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. Interessante que ela não abriria mão de um era uma vez em 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:¹²⁰

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 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 -

120 Reproduzido de “Correspondências”.

escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?

Um beijo nas suas mãos de princesa.

Clarice

O móbile mencionado na carta 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 pela própria narrativa que explora capacidades sensorio-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.

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 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.

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.

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 confluír ao mesmo tempo para um narrador, para o autor e para um animal inumano. As conexões entre literatura e vida são intensificadas em seu "Era uma vez... Era uma vez: eu! "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. Naquele, Clarice experimentou explorar outras formas e outras dobras da ficção:

Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenizavam, 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 Oníria. 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.¹²¹ Está principalmente partilhada nisto que salta da his-

121as inferências à Odisseia de Homero são prolíferas enquanto intertexto e ainda enquanto história de aventura no desconhecido: "Bem, ela se inicia no enorme

tória: a própria ideia de criar, inventar histórias que 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. Aqui produz efeito diferente: desde o início da narrativa, é a própria escrita que se instala enquanto aventura, enquanto magia, enquanto figura, ficção:

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. Surge, além da escritora, a tradutora; e a escrita, com sua poética implícita no ato de traduzir e escrever o que Ulisses late suas impressões quando de sua aventura em um quintal vizinho, qual o poeta canta feitos de heróis em aventuras inesquecíveis. Essa figuração da escrita pode ser entendida enquanto formas moventes de imagens poéticas do próprio ato de criação artística 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 que se concretiza. A escrita surge figurada nessa possibilidade de tradução do que o cachorro late e do que a mulher é capaz de compreender, traduzir e escrever, quase de verdade.

quintal de uma senhora chamada Oniria.”, “Nesse quintal que visitei e cheirei, o que havia?”

7

Considerações finais

Animais, adultos, escrita e crianças se t(r)ocam. A poética construída nas obras infantis de Clarice se instala nessa potência do contato. É uma poética constituída na sua alquimia, nos processos; 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, suas incertezas, suas perdas; em 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 que mostram que a escritora não está no tom da infância inumana, mas sim 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 tender a uma simetria, como o sugerem tantas passagens de seus textos.

As dinâmicas dessas relações, afetos que se operam nos textos, construídos no espaço familiar, em torno de algo que precisa ser íntimo, conhecido, interpessoal, em jogo no fluxo narrativo.

A cena predominante é sempre a familiar, da casa, do 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 em suas obras. A casa, o quintal, a mesa do jantar. Clarice se direciona à infância sempre indiretamente. De modo geral, as crianças são leitoras-ouvintes e narratárias. Assim, o que pretendo afirmar é que, ao escrever para a infância, Clarice se instala em um reino 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, do inumano e do humano.

Bachelard (2008:25-26) 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”. É a casa de contexto familiar o cenário constituído das histórias; 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 de leitura, esse é o espaço onde a escrita de Clarice ecoa, late, brinca e sente fome. 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 íntimo específico.

Posso inferir que cada convocação da criança que lê ou ouve, do “você”, estaria associado 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 de algo que pode tentar sobreviver na pele de Laura, fugir com Joãozinho, aventurar-se num quintal vizinho, percorrer vidas e mortes de animais – marcas que as personagens deixam no escritor e no leitor, mostrando que são feitos de matéria de fome, de vida e de morte.

A fome evoca mudanças afetivas e sensoriais que exercem influência sobre os modos de narrar; ela aparece na narrativa como efeito e também como ficção da própria escrita. Os modos de comer, de sentir fome e de devorar apontam para forças, ao mesmo tempo, destrutivas, intimamente ligadas à morte e construtivas, voltadas 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 e de suas digressões. 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?".¹²² 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 numa costura invisível – da ficção, de coisas entrelaçadas num conjunto único – fórmula ontológica criada pela autora. Quase como um *imitatio* de que se serve a infância, que consegue brincar de imitar qualquer coisa, animal, para criar, como quando a Clarice menina olhava as galinhas e as imitava.

Se a escrita marca uma ausência, ler a história para a criança estabelece presença. Existe uma vitalidade nessa forma de abordar a escrita com crianças. Ao afirmar que a parte oral é o melhor delas, a partir da contribuição e, portanto, da criação dos adultos, Clarice abre espaço para algo sempre novo.

122 Trecho da carta da 5ª C. do Colégio Nossa Senhora das Mercês.

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 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!").¹²³

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 Praxedes¹²⁴ responder,¹²⁵ 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.

123 Arte como experiência. John Dewey 2012 Martins Fontes, 2010, São Paulo.

124 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.

125 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: 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: 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: Edel, 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: 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: Senac, 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 dever - 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*. Belo Horizonte: 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, Maria 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 contemporánea*. 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. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: 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, 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*. Rio de Janeiro: 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: 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. 3.ed. 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. *Zoológico*. 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: 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*. São Paulo: 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; 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*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GELY, Véronique. (org.) *Enfance et littérature*. Paris: SFLG, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas - o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 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: 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*. São Paulo: Summus, 1980.
- HESSE, Hermann. *O lobo da espreita*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1995.
- HOMERO. Trajano Vieira (trad.). *Odisseia*. Edição Bilíngue. 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*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: 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: MOMA, 2012.
- KOHAN, W. O. *Infância: entre educação e filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. (org.) *Devir-criança da filosofia. Infância da educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Filosofia para crianças*. Rio de Janeiro: 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*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LONDON, Jack. *Chamado selvagem*. Clarice Lispector (Trad.) Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOPEZ, M. V. *Acontecimento e experiência no trabalho filosófico com crianças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LAING, R. D., PHILLIPSON, H. e LEE, A. R. *Percepção interpessoal*. Rio de Janeiro: 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*. Belo Horizonte: 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.); Silviano 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: Vozes, 1998.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

_____. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 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*. São Paulo: Summus, 1979.

MUSSARA, Ulla. *Narrative discourse in postmodernist texts*. In: CALINESCU, M; 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*. São Paulo: 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: 34, 1995.
- _____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RATELLE, Amy. *Animality and children's literature and film*. Londres: 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*. Belo Horizonte: 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: 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.

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: Ática, 2009.

YUNES, Eliana; 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=87209

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=106122

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=107565

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=110690

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=111752

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=112990

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=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=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=25745

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=52320

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=32455

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=030015_09&PagFis=21071

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=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=16565

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=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=093718_05&PagFis=35099

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=100439_11&PagFis=26939

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=115083

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=186796

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=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=192059

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=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

Parte IV

Acervo da pesquisadora

Primeira 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)