

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

THAÍS ALMEIDA FAÍSCA DE SOUZA

VIDA E MORTE NA LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

Niterói, RJ

2020

THAÍS ALMEIDA FAÍSCA DE SOUZA

VIDA E MORTE NA LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, subárea de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense - UFF, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Stefania Chiarelli.

Niterói, RJ

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S719v Souza, Thais Almeida Faisca de
Vida e morte na literatura infantil de Clarice Lispector /
Thais Almeida Faisca de Souza ; Stefania Chiarelli,
orientador. Niterói, 2020.
122 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/POSLIT.2020.m.15143947740>

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Infantil. 3.
Produção intelectual. I. Chiarelli, Stefania, orientador.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III.
Título.

CDD -

THAÍS ALMEIDA FAÍSCA DE SOUZA

VIDA E MORTE NA LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, subárea de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense - UFF, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Stefania Chiarelli – UFF
(Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Muna Omran – UFF

Prof^ª. Dr^ª. Maria Fernanda Gárbero – UFRRJ

Prof^ª. Dr^ª. Claudete Daflon – UFF
(suplente)

Niterói, RJ

2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu maior amigo, Deus, por todo amor que dá sentido à minha vida.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Stefania Chiarelli, pela paciência, pela ajuda e pelo trabalho em conjunto. Tens minha total admiração.

À banca examinadora, pela leitura atenta e pelas proveitosas orientações.

Ao meu amado cúmplice, Rafael, que sempre esteve ao meu lado, demonstrando zelo, amizade e parceria. É um prazer compartilhar a vida contigo.

À minha grande amiga, Darcilene, por todo amor que sempre rodeou nossa relação de mãe e filha.

Ao meu eterno segurança e querido pai, Edevaldo, por sempre permanecer por perto.

À minha amiga-irmã, Laura Isabel, pelo incentivo e pela presença. Sou imensamente grata por sua amizade, que continua firme apesar da distância que nos cerca. Agradeço simplesmente por ser quem és: pessoa intensa e inspiradora.

Ao meu lindo Geovanny, pela humildade de dividir comigo suas leituras sobre a obra clariceana. Agradeço, principalmente, por dar lugar à nossa amizade, enchendo meu coração de alegria com o brilho de sua existência.

À Universidade Federal Fluminense, por manter suas portas abertas apesar de...

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
de S. Francisco Xavier
(e o clarão de teu olhar soterrado
resistindo ainda)
o táxi corria comigo à borda da Lagoa
na direção de Botafogo
E as pedras e as nuvens e as árvores
no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós

(Ferreira Gullar, 1977)

RESUMO

SOUZA, THAÍS A. F. **Vida e morte na literatura infantil de Clarice Lispector.**
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Stefania Chiarelli. Universidade Federal Fluminense, Niterói – RJ. 2020.

A presente pesquisa se pauta na análise da relação “vida e morte” na literatura infantil de Clarice Lispector. Em *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987), reflexões acerca da complexidade em torno da persona do autor, da vida do escritor, das relações familiares e da figura feminina se mostram unidas por um eixo temático que aponta para dois caminhos interligados: existência e finitude. Nas histórias, os animais – tão marcantes em toda obra de Lispector – são também os mensageiros do fim, construindo abordagens que revelam o quão perto pode estar a morte, oferecendo ao leitor a oportunidade de refletir sobre o assunto, muitas vezes julgado impróprio ao universo da criança.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Literatura infantil; Vida; Morte.

ABSTRACT

SOUZA, THAÍS A. F. **Life and death in Clarice Lispector's children's literature.**

Adviser: Stefania Chiarelli. Universidade Federal Fluminense, Niterói – RJ. 2020.

The present research is based on the analysis of the link between life and death in Clarice Lispector's children's literature. In *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *Quase de verdade* (1978), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Como nasceram as estrelas* (1987), reflections about the complexity surrounding the author's persona, the writer's life, family relationships and the female figure are united by a thematic axis that points to two interconnected paths: existence and finitude. In the stories, the animals – so memorable in all of Lispector's work – are also the messengers of the end, building approaches that reveal how close death can be, offering the reader the opportunity to reflect on the theme, often considered inappropriate to the child's universe.

Keywords: Clarice Lispector; Children's literature; Life; Death.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. LITERATURA, LEITURA E CRIANÇA	13
1.1. Um pouco de como tudo começou.....	13
1.2. O outro lado de Lobato.....	18
1.3. “Literatura Infantil”: a problemática envolta do nome.....	20
1.4. O acesso é para todos?.....	23
1.5. Por que ler Clarice Lispector desde cedo?.....	31
2. A CLARICE DAS CRIANÇAS	35
2.1. Entre narrativas e personagens.....	35
2.2. A estrutura da narrativa infantil clariceana.....	45
2.3. As mesmas vítimas.....	53
3. VOU LOGO EXPLICANDO O QUE É A VIDA	58
3.1. Vida e literatura.....	58
3.2. Um olhar de criança.....	61
3.3. A escritora na literatura infantil clariceana.....	72
4. MORTE: TÃO NATURAL QUANTO À INFÂNCIA	82
4.1. Morte e vida: uma falsa oposição.....	82
4.2. As primeiras mortes.....	85
4.3. A morte se faz convidada.....	88
4.4. Os mares de Clarice.....	98
4.5. Morte nas águas.....	106
4.6. A verdadeira culpada.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA	115

APRESENTAÇÃO

O interesse pela literatura infantil de Clarice Lispector surgiu a partir de um seminário realizado na disciplina de Literatura Brasileira V, ministrada pela professora Stefania Chiarelli, em 2014, na graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Até então desconhecidos por mim, *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987) se destacavam por apresentarem narrativas que, segundo meu ainda incipiente conhecimento sobre o gênero, não abordavam “assuntos de criança”. Tal julgamento baseava-se na experiência de nunca ter tido contato com livros infantis que tratassem de vida e morte sem eufemismos, pois nas estórias¹ da autora os personagens realmente morrem: não há nada que reverta ou impeça essa situação. Ela simplesmente acontece.

Em 2017, com a elaboração do pré-projeto de pesquisa, percebi que o interessante não era a reflexão acerca de temáticas distantes das crianças, mas a representação de realidades vivenciadas por elas. Essa percepção resultou do questionamento a respeito de não falar da complexidade da vida e do enigma do fim com os pequenos, já que, assim como os adultos, eles estão sujeitos aos mesmos conflitos provenientes de qualquer tipo de relação social. Além disso, descartar a possibilidade de fazer as crianças refletirem sobre a morte não seria negar a ideia de que elas também morrem?

Depois de muitas perguntas, chego aos quatro capítulos desta dissertação, sem pretensão de respondê-las por inteiro, mas com o intuito de observar como a escrita clariceana rompe com a noção da infância como uma fase isenta dos mistérios da vida. Antes de explorar tal aspecto, apresento breve panorama histórico das produções literárias voltadas ao público não-adulto, por se tratar de uma pesquisa que se pauta na análise de obras infantis. “Literatura, leitura e criança” recupera a influência de Perrault e Lobato e promove discussões acerca do contato com a literatura desde a mais tenra idade.

¹ Nesta pesquisa, adotou-se o termo “estória” para enfatizar o teor ficcional das narrativas infantis de Lispector, ainda que sejam possíveis diálogos com sua biografia.

Após abordagem sobre literatura infantil, “A Clarice das crianças” pontua diferenças e similitudes entre as produções da escritora endereçadas a públicos distintos, também em relação ao tratamento das temáticas vida e morte. Para essa comparação, comparecem diálogos com outros textos de sua autoria, especificamente as crônicas “Perdão, explicação e mansidão”, “Bichos (I)”, “Bichos (conclusão)”, “Fui absolvida!” de *A descoberta do mundo* (1984), os contos “O crime do professor de matemática”, “A imitação da rosa” de *Laços de família* (1960), “A quinta história”, “As águas do mundo”, “Macacos” de *Felicidade clandestina* (1971), e determinados pontos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Um Sopro de Vida* (pulsações) (1978), por compartilharem personagens e enredos semelhantes às narrativas infantis.

Com o terceiro capítulo, *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas* passam a receber maior destaque. “Vou logo explicando o que é a vida” faz alusão à frase “Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’”, que inicia o quarto livro infantil de Lispector, escolhido por evidenciar um dos assuntos principais a serem explorados - a representação da complexidade da vida. Nessa seção, observam-se referências a fatores comuns à realidade humana, em particular sobre a vida da escritora, dividida entre os afazeres da vida doméstica e a demanda do trabalho.

O quarto capítulo, “Morte: tão natural quanto à infância”, considera a noção judaica do fim da vida, com o objetivo de entender a forma como é tratada e representada na literatura infantil de Lispector. A interpretação de *A mulher que matou os peixes* é a base para o desenvolvimento do viés de leitura proposta, por apresentar narrativas que envolvem morte/assassinato de personagens, oferecendo espaço para associações com elementos bíblicos e literários que constroem outras figurações da morte.

Para a análise das estórias, fez-se necessário não só o desenvolvimento de um estudo das características da autora em questão, como das especificidades do gênero infantil. A fim de compreender a discussão teórica em torno das produções literárias para crianças, foram tomados principalmente os trabalhos de Peter Hunt, Ligia Cademartori, Marisa Lajolo e Regina Zilberman. Dentre a fortuna crítica que se pauta nos aspectos da singularidade da obra clariceana, destacam-se os pesquisadores

Benedito Nunes, Nádya Battella Gotlib, Lucia Helena e Vilma Arêas, além de artigos, dissertações e teses que constituem o material bibliográfico utilizado.

Vida e morte na literatura infantil de Clarice Lispector é mais uma prova de que livros infantis oferecem conteúdo suficiente para ocupar no campo da crítica literária a mesma relevância dos romances consagrados da literatura brasileira. Semelhante a qualquer outra, as obras destinadas à criança são fonte para estudos críticos e interpretativos, e não devem ser consideradas como uma vertente da literatura, mas pertencentes a ela, justamente porque “a natureza literária já [as] coloca além dos objetivos pedagógicos, assim como dos ideais, costumes e crenças que os adultos queiram transmitir” (CADEMARTORI, 2010, p.8). Nos livros, a infância ganha autonomia e, com ela, a criança encontra liberdade para criar e reinventar a realidade da vida e da morte – se tratando de literatura, o ponto final é apenas um detalhe.

1. LITERATURA, LEITURA E CRIANÇA

1.1. Um pouco de como tudo começou

Quando o assunto é a história da literatura infantil, o nome de Charles Perrault aparece como o pioneiro no gênero, com os contos de fadas que marcaram (e ainda marcam) a infância de muitos. Oriundas de lendas da Idade Média, essas narrativas se tornaram conhecidas na França, no século XVII, após a *Fronde* – período marcado por embates entre os interesses das camadas populares e o absolutismo de Luís XIV.

Os contos chegam a Perrault por meio da figura de contadores que, na posição de servos, ocupavam espaço na vida doméstica de muitas famílias. No entanto, o escritor francês não valoriza a origem popular de suas adaptações, acrescentando às narrativas características que correspondem ao imaginário burguês. Tal atitude reverbera a divisão social ainda mais evidenciada pelos confrontos entre classes que tensionavam a relação entre o povo e o governo.

Além dos propósitos moralizantes, que não têm a ver com a camada popular que gerou os contos, mas com os interesses pedagógicos burgueses, observem-se os seguintes aspectos que não poderiam provir do povo: referências à vida na corte, como em *A bela adormecida*; à moda feminina, em *Cinderela*; ao mobiliário, em *O Barba Azul*. (CADEMARTORI, 2010, p.41)

Antes de serem adaptadas, as histórias eram destinadas aos adultos sem efeitos pedagógicos, o que a pesquisadora em literatura infantil Lígia Cademartori chama de “momento do conto folclórico” (Ibidem, p.44). Ao serem levadas para as crianças, receberam um formato educativo, propagando os conceitos morais defendidos pela Contrarreforma. Vale lembrar que nos séculos XVI e XVII a França vivencia uma série de conflitos religiosos, motivados pela intenção dos protestantes de conquistarem a confiança da população, em prol de seus objetivos políticos e econômicos.

Nesse contexto, a educação aparece como ferramenta de manipulação tanto para os defensores da Reforma, quanto os da Contrarreforma. Todavia, o uso de um mesmo recurso para controlar crianças e adultos revela a ideia por trás das adaptações de Perrault, “de que a ingenuidade da mentalidade popular identifica-se com a ingenuidade da mentalidade infantil” (Ibidem, p.43). Sendo assim, o povo e a criança são colocados

ao mesmo nível, porque, para as classes dominantes, os dois precisam ser ensinados a cumprir ordens.

Diferentemente da literatura infantil europeia, a brasileira veio a se consolidar, realmente, quase no século XX, “muito embora ao longo do século XIX reponte, registrada aqui e ali, a notícia do aparecimento de uma ou outra obra destinada a crianças” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.23). No Brasil, o nome de Monteiro Lobato se associa ao surgimento da literatura infantil. De fato, o criador do Sítio do Picapau Amarelo teve grande contribuição no fortalecimento do mercado editorial de livros voltados para o público não-adulto. Porém, essa solidificação só acontece por conta das mudanças pelas quais o país estava passando às portas da proclamação da República, que chegava implantando a imagem de um Brasil modernizado.

A mão-de-obra escrava passa a ser assalariada. O capital acumulado com a produção cafeeira viabiliza o investimento de grandes fazendeiros na indústria. Um grande fluxo migratório se manifesta à medida que a cidade cresce, também movimentando o mercado interno. Isso configura parte da realidade do período entre 1889 e 1930, conhecido como República Velha. O momento mostra-se favorável ao aparecimento da literatura infantil, pois com o desenvolvimento do meio urbano, surge um público consumidor diversificado, “para os quais se destinam os diversos tipos de publicações [...]: as sofisticadas revistas femininas, os romances ligeiros, o material escolar, os livros para crianças” (Ibidem, p.25).

Esta, por assim, dizer prontidão e maturidade da sociedade brasileira para absorção de produtos culturais mais modernos e especificamente dirigidos para uma outra faixa de consumidores expressa-se exemplarmente no surgimento, em 1905, da revista infantil *O Tico-Tico*. O sucesso do lançamento, a longa permanência da revista no cenário editorial, a importância de suas personagens na construção do imaginário infantil nacional, a colaboração recebida de grandes artistas – tudo isso referenda que o Brasil do começo do século [XX], nos centros maiores, já se habilitava ao consumo de produtos da [...] chamada indústria cultural. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.25)

Os organizadores do livro *O Tico-Tico - centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil* (2005), Waldomiro Vergueiro e Roberto Elísio dos Santos, consideram a revista pioneira no trabalho com a linguagem gráfica sequencial, no Brasil. Seu conteúdo também apresentava produções de autores como Júlio Verne, Cervantes e Shakespeare, traduzidas e algumas adaptadas em capítulos, além dos contos

de fadas e de muitas lendas brasileiras. Juntos a esses nomes, estão os dos escritores brasileiros José Lins do Rego, Olavo Bilac e Coelho Neto, entre outros que também colaboraram na seção literária. Sobre o público alvo, Vergueiro e Elísio dos Santos fazem a interessante ressalva:

A revista *O Tico-Tico* elegeu como seu público preferencial a criança de classe média, oriunda de uma família solidamente constituída, temente a Deus, respeitadora dos valores pátrios [...] e submissa aos preceitos morais predominantes na sociedade brasileira; [...] dessa forma reforçando em suas páginas os modelos aceitáveis de comportamento que podiam colaborar para a permanência do padrão social vigente. Refletia, assim, uma concepção de infância caracterizada pela ingenuidade, [...] evidenciando a tradição cultural brasileira do paternalismo em relação aos mais fracos, encontrada inclusive na relação do Estado com o povo humilde, que precisava ser protegido, doutrinado, conduzido pelas elites políticas e intelectuais. (VERGUEIRO e SANTOS, 2008, p.31)

Portanto, encontra-se na revista repetição de um discurso colonial, à medida que propaga a imposição de valores e crenças ocidentais, imputando à criança a mesma imagem atribuída aos povos colonizados, a de ser ingênuo, sem sabedoria. A preferência por um público de classe média evidencia a ideia de uma infância letrada, desconsiderando outras formas de conhecimento que se distancie da palavra escrita. Tal escolha revela a exclusão de qualquer contribuição das sociedades de cultura oral na consolidação da literatura infantil. Há então o apagamento da infância marcada por narrativas contadas de geração em geração, como no caso dos indígenas e dos africanos escravizados, em proveito da valorização da infância do colonizador.

Comparada a *O Tico-Tico* pelo sucesso com as crianças e seu longo tempo de circulação, está a revista *Recreio*. Criada em 1969, a cerca de nove anos após o fim da primeira, “trazia em suas páginas histórias de autores² hoje conhecidos, curiosidades folclóricas e regionais, temas científicos e didáticos tratados de forma lúdica com muitas ilustrações” (FURTADO, 2013, p.39). Sua estrutura marca um rompimento com o modelo de produção infantil que defendia um comportamento conformista (Ibidem, p.40), no qual “a criança tinha que aceitar passivamente as regras, as ideias e os valores moralistas presentes na sociedade” (Ibidem).

² Dentre esses autores, estão as escritoras Ana Maria Machado, Marina Colasanti e Ruth Rocha.

A publicação de *Recreio* acontece durante o período histórico brasileiro de maior censura: a ditadura militar. Com o alto controle da liberdade artística, a revista infantil “passou a ser uma opção de livre expressão – talvez de maneira mais discreta – de escritores que desejavam resistir a esse período de repressão” (Ibidem). Por esse motivo, encontram-se nela características diferentes daquelas apontadas em relação a *O Tico-Tico*.

[*Recreio*] Não só lançou autores que respeitavam as crianças com suas diversidades, como exerceu grande influência sobre novas gerações de leitores. A revista introduziu em suas páginas uma linguagem narrativa mais próxima à oral. Aproximou as ilustrações dos textos, hoje praticamente indissociáveis em livros e outras publicações direcionadas às crianças. Além disso, incentivou novos comportamentos, como feminismo e o antipatriarcalismo, considerados tabus na época. (FURTADO, 2013, p.39)

Apesar da importância das revistas para a consolidação de uma produção literária voltada tão somente para o público não-adulto, é a publicação de livros que faz a existência de uma literatura infantil ser reconhecida. No Brasil, as obras infantis aparecem fortemente atreladas ao processo educacional, tendo em vista o cenário em que se deu o início da busca pela modernização, influenciando o pensamento social, político e econômico da época.

[...] para a transformação de uma sociedade rural em urbana, a escola exerce um papel fundamental. Como é à instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quando nas habilidades, técnicas e conhecimentos necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.25)

Em um contexto marcado pelo crescimento das cidades e, conseqüentemente, da população urbana, pela presença de uma classe média, o saber passa a ganhar um novo significado. O contato com os chamados bens culturais dá a seus consumidores certo prestígio, diante dos diferentes grupos que surgem devido às mudanças pelas quais o Brasil passa durante o processo de urbanização e modernização. Nesse sentido, “o consumo desses bens espelha o padrão de escolarização e cultura com que esses novos segmentos sociais desejam apresentar-se frente a outros [...], com os quais buscam ou a identificação [...] ou a diferença” (Ibidem, p.27).

Iniciam-se então projetos educacionais e, com eles, surge um fator a ser pensado: a falta de material de leitura que correspondesse à realidade das crianças brasileiras. Era necessária uma produção infantil que abarcasse a conjuntura e o objetivo socioeconômicos de um Brasil República. Para suprir essa carência, intelectuais, jornalistas e professores começaram a trabalhar na produção de livros para fins pedagógicos, destinados ao ambiente escolar. Assim começa o primeiro período da literatura infantil brasileira.³

O elo entre a literatura e instituições de ensino decerto contribuiu para a propagação da imagem da escola como espaço da leitura por excelência, principalmente ao considerar que, muitas vezes, o primeiro contato com os livros se dá através dela. Em casa, com a família, também é possível conhecê-los e adquirir o gosto por eles, porém, devido à rotina agitada na qual vive a maioria das famílias brasileiras nos dias de hoje, às dificuldades econômicas de muitos lares, em consequência da péssima distribuição de renda no Brasil e à desigualdade social que impede muitas crianças de terem uma casa e uma família, parece improvável a garantia desse ambiente de leitura domiciliar.

O acesso a uma educação de qualidade está diretamente atrelado à prática da leitura, principalmente a literária. Em 2015, segundo pesquisa feita pelo Instituto Pró-Livro (IPL)⁴, as pessoas com ensino superior são aquelas que mais gostam de ler. Ao lado de tal constatação está outra relacionada, direta ou indiretamente, a ela: quanto mais alta a renda, maior a quantidade de leitores assíduos. Esses aspectos mostram que a formação de uma criança leitora⁵ depende de uma série de circunstância, muito além da existência de uma produção literária infantil pautada no desenvolvimento crítico de seu público.

³ Algumas das obras que marcaram esse primeiro momento da literatura infantil brasileira são *Contos infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira; *Contos pátrios* (1904), editados por Olavo Bilac e Coelho Neto; *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917), de Júlia Lopes de Almeida; *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim; *Saudade* (1919), de Tales de Andrade. “Quanto à poesia, Zalina Rolim, [...], publica, em 1897, o *Livro das crianças* [...]. Em 1904, Olavo Bilac edita suas *Poesias infantis* e, em 1912, Francisca Júlia e Júlio da Silva lançam *Alma infantil*. [...]. Entre as antologias folclóricas, destaca-se o trabalho de Alexina de Magalhães Pinto, que publicou, em 1909, *Os nossos brinquedos*, em 1916, *Cantigas das crianças e do povo e Danças populares* e, em 1917, os *Provérbios populares, máximas e observações usuais*”. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.30)

⁴ INSTITUTO PRÓ-LIVRO: *Retratos da Leitura no Brasil*, 2016. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil - 2015.pdf>

⁵ A ideia de leitor está sendo utilizada no sentido de pessoa que tem por hábito a leitura de livros. Esse esclarecimento é válido porque, evidentemente, uma criança não precisa ser alfabetizada para ler o mundo à sua volta. No entanto, quando se trata de material escrito, torna-se necessária a presença de alguém como enunciador do texto.

Para a criança consumir os chamados bens culturais é necessário que esteja inserida em um ambiente no qual hábitos, como o da leitura, sejam incentivados. Entretanto, essa realidade depende de inúmeros fatores, principalmente em relação ao grau de escolaridade e à posição econômica das pessoas responsáveis por sua educação. Isso mostra que, apesar de todo processo para a construção de um país modernizado, instruído e escolarizado, o contato com material intelectual continua se mantendo como um divisor social, denunciando uma desigualdade de classes sempre existente, até mesmo enquanto se tentava de todo modo apagar o passado de exploração, através de um projeto de República que defendia o Brasil como o país do futuro.

1.2. O outro lado de Lobato

O nome do escritor brasileiro Monteiro Lobato apresenta-se associado diretamente à literatura infantil, devido às obras que remontam ao espaço mais conhecido entre gerações: o Sítio do Picapau Amarelo. Dona Benta, sua neta Lúcia, mais conhecida por Narizinho, tia Nastácia e a boneca falante Emília são algumas das personagens que ainda hoje continuam na memória de muitos brasileiros. Segundo Ligia Cademartori, “o segredo do progresso do Sítio [é] a liberdade e a criatividade de seus habitantes” (2010, p.55). Nele, “O mal reside na ignorância, no subdesenvolvimento, no pensamento encarcerado em valores absolutos” (Ibidem). Logo, encontrar o sítio de Lobato é experimentar as vantagens de ser livre.

Apesar de todos os aspectos que fizeram do autor o maior representante da literatura infantil brasileira, sua escrita motivou grande discussão acerca do teor racista presente nas narrativas do Sítio. Em 2010, o Conselho Nacional de Educação determinou que o livro *Caçadas de Pedrinho* (1933) não fosse mais distribuído nas instituições de ensino da rede pública. Após um pedido de revisão do MEC, o CNE decidiu sugerir que as novas edições apresentassem uma nota de esclarecimento sobre o contexto histórico em que a obra foi produzida.

Ao analisar criticamente a produção de Lobato, serão encontrados fatores que naturalizam concepções racistas, e se tratando de uma escrita para criança, isso deve ser levado em consideração, principalmente no Brasil, onde a população negra é vítima da herança deixada por décadas de escravidão. Desde o início de sua vida escolar, os

alunos aprendem a reconhecer os principais personagens do sítio, provando a grande influência do escritor no ensino básico. Banir Lobato das escolas é também esconder um problema atual, na justificativa de que “racismo” não é assunto para criança. Há como fazer uma abordagem interdisciplinar das narrativas, aludindo à história e incentivando um novo olhar sobre questões sociais já na infância, sem impressionar seus leitores, mas possibilitando a formação desde cedo de uma consciência crítica, que se ampliará futuramente.

Por outro lado, a contribuição do autor para o cenário infantil não se restringe às aventuras que se passam na propriedade de Dona Benta. A produção de material voltado para a educação das crianças, no final do século XIX e início do XX, de acordo com Lajolo e Zilberman, era sim “uma tarefa patriótica” (1987, p.29). No entanto, não se podem negar os benefícios financeiros para os escritores que mantinham estreitas relações com o governo, assegurando dessa forma a aceitação de suas produções. O mesmo acontecia com os editores, os quais não “ficaram insensíveis ao novo filão que se abria para seus negócios, inevitavelmente magros num país de tantos analfabetos” (Ibidem). Tanto no grupo de autores, quanto no de editores que viram na literatura infantil um mercado lucrativo, encontra-se Monteiro Lobato.

No princípio, *Narizinho Arrebitado* repetiu o sucesso de vendas de *Saudade*, de Tales de Andrade, sendo, ao mesmo tempo, adotado nas escolas públicas do Estado de São Paulo. A partir de então, Lobato, já escritor famoso, passa a correr numa outra faixa: investe progressivamente na literatura para crianças, de um lado como autor, de outro como empresário, fundando editoras, como a Monteiro Lobato e Cia., depois a Companhia Editora Nacional e a Brasiliense, e publicando os próprios livros. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.46)

Em 1920, Lobato publica *A menina do narizinho arrebitado*, narrativa que deu início a todas as outras aventuras vividas no Sítio do Picapau Amarelo. Contudo, o autor conquistou grande sucesso no comércio editorial com uma edição escolar. “Em 1921, foram vendidos cinquenta mil exemplares do livro para as escolas do estado de São Paulo, então presidido por Washington Luís” (BIGNOTTO, 2007, p.240).

[...] ele [Monteiro Lobato] inaugurou uma concepção de literatura que incluía a noção de livro como objeto sem aura: como linguagem, como texto, como mercadoria. Nessa linha, sua atividade como editor perde seu sentido maior ao ser vista como simples acréscimo à criatividade do escritor Lobato. O editor Lobato não se soma ao escritor Lobato. Ambos são um só, e esse um pôs em prática uma

concepção moderna do escrever, que incluía o leitor não só como virtualidade presente no texto, mas como território a ser conquistado, a partir da criação de mecanismo de circulação entre obra e público. (LAJOLO, 1983, p.16)

Lajolo retoma a ideia de aura presente no pensamento de Walter Benjamin, definida por ele como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1987, p.170). Em palavras mais simples, a aura seria aquilo que faz da arte um objeto de contemplação, elevando-a ao nível do sagrado. Nesse caso, a reprodutibilidade da escrita destrói essa essência artística, à medida que facilita a aproximação entre o homem e a arte, ou seja, entre o profano e o sacro, deixando de ser algo meramente contemplado, para ser, além de tudo, consumido.

Do comentário da pesquisadora, pode-se entender que a atitude de Lobato em unir sua aptidão artística ao mercado não é uma ação sem interesse econômico. O autor, assim como muitos, encontrou na literatura infantil espaço para o exercício profissional da escrita. “Hoje, ao responder adequadamente ao desafio de modernização da produção cultural, a literatura infantil brasileira assume um dos traços mais fortes da herança lobatiana” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.125), que corresponde à “regularidade de lançamento no mercado e agenciamento de todos os recursos disponíveis para criação e manutenção de um público fiel” (Ibidem).

1.3. “Literatura Infantil”: a problemática envolta do nome

Em *História social da criança e da família* (1960), Philippe Ariès analisa a representação da criança na arte medieval, apontando que não havia diferença entre os traços dos pequenos e dos adultos – a única distinção era o tamanho de suas imagens. Nesse momento “A idade do homem era uma categoria científica da mesma ordem que o peso ou a velocidade o são para nossos contemporâneos. Pertencia a um sistema de descrição e de explicação física” (ARIÈS, 1986, p.34). Só ao final da Idade Média, com discussões propostas pelo estudo da astrologia, os números passam a significar mais do que características biológicas. A idade passa a ser um fator social.

Apesar desse período já apresentar uma separação entre infância e fase adulta, a definição da palavra *enfant* era muito abrangente, pois se aplicava tanto à moça/rapaz,

quanto à menina/menino, ou seja, a adolescência e a juventude eram imprecisas. A falta de um vocabulário próprio para distinguir a criança em comparação aos outros revela a concepção de uma infância prolongada, não só por desconsiderarem as questões biológicas, como a presença da puberdade, por exemplo, mas também porque tal ideia remontava à noção de dependência.

As expressões usadas para designar jovens e crianças “eram também palavras do vocabulário das relações feudais ou senhoriais de dependência. Só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência” (ARIÈS, 1986, p.42). No entanto, entre a burguesia, ser dependente era uma condição imposta por uma limitação física, sendo assim, o vocabulário que remetia à infância aplicava-se somente à primeira idade. O conceito de “criança”, em oposição ao de “adulto”, começa então a existir.

Antes era considerada apenas como uma “pessoa pequena” e não recebia nenhum tratamento peculiar à idade. Hoje, a criança conta com uma vasta e diversificada produção literária, que valoriza suas características particulares, dialogando com a realidade da infância. Entretanto, por muito tempo, essa produção foi tomada para fins pedagógicos, a favor da dependência e subalternidade aos adultos. Determinada função atribuiu um sentido inferior à literatura infantil, que passou a ser vista como, segundo as palavras de Subero, pesquisador e membro da Academia Venezuelana da Língua, “*algo desgajado del árbol troncal de la literatura*” [“algo arrancado do tronco da literatura”] (2009, p.31, tradução nossa). O que não quer dizer que para pertencer à literatura, ela precise destituir-se de suas propriedades elementares. Todavia,

Se a dependência infantil e a ausência de um padrão inato de comportamento são questões que se interpenetram, configurando a posição da criança na relação com o adulto, a literatura surge como um meio possível de superação da dependência e da carência, por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento. (CADEMARTORI, 2010, p.24)

A noção de que as crianças estão sempre à espera de uma instrução descarta a ideia de serem capazes de manifestar-se intelectual e individualmente, sem precisar, diretamente, de uma interferência adulta, assim como também é um equívoco pensar que só estão aptas à leitura quando alfabetizadas. Essa capacidade de ler além das

palavras comprova-se ao observar atitudes simples e próprias da infância. Por exemplo, ao lembrarem acontecimentos, as crianças se esforçam para descrevê-los com a mesma percepção e sentimento com que os tais momentos foram vividos. Logo, desde a fase mais tenra, são feitas (re)leituras, a começar da realidade na qual se está inserido. Paulo Freire desenvolve essa ideia, afirmando:

Há muita gente que está profundamente iludida quando pensa que uma criança, que vai se alfabetizar, não lê. Ela não lê a palavra, mas ela lê o mundo. O processo da sua alfabetização se dará na medida que a leitura da palavra se insira na leitura do mundo e continue a estimular a continuidade da leitura do mundo. (FREIRE, 1995, p.29)

Subordinação, ingenuidade e superficialidade estão associadas a uma visão da infância como lugar de controle. Essa percepção não considera a existência de uma “criança atuante [...] que tem um papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto passiva na incorporação de papéis e comportamentos sociais” (COHN, 2005, p.27 e 28). Desprezar determinada presença motiva a internalização da superioridade adulta, atribuindo a tudo que vem acompanhado da palavra “infantil” a qualidade daquilo que é menor, raso, imaturo.

Daí o problema do nome “literatura infantil”, discutido por muitos estudiosos que tentam subtrair da expressão qualquer significado que inferiorize as obras literárias destinadas às crianças. Tal cuidado se intensifica pela consciência de não poder ignorar o fato de esse material ter sido “escrito para a criança e para ser lido por ela. Porém, é escrito, empresariado, divulgado e comprado pelo adulto” (CADEMARTORI, 2010, p.22).

Da mesma forma, “É preciso admitir que a perspectiva do adulto ao olhar a infância guardará sempre diferença e distância da perspectiva da própria criança e sempre surgirá carregada de idealizações” (SIMÕES, 2013, p.221). Isso explica a inserção direta, ou indireta, de conteúdo de formação nos livros para os pequenos. Todavia, a questão vai muito além da permanência ou não de um teor pedagógico, mas sim de seu objetivo. Se “essa literatura se configura, não só como instrumento de formação conceitual, mas oferece, na mesma medida, elementos que podem neutralizar a manipulação do sujeito pela sociedade” (CADEMARTORI, 2010, p.24), não há nada a se perder com ela.

O que define e distingue a literatura infantil é, justamente, seu leitor implícito, ou melhor, o que marca sua especificidade é o público a que se destina, pois é a única manifestação literária que *a priori*, do ponto de vista da criação literária, tem um público bem determinado. (SIMÕES, 2013, p.219)

Se o fator que determina a literatura infantil é o seu leitor, desmerecer o processo criativo de um livro destinado à criança é o mesmo que menosprezar a própria criança como indivíduo, minimizando sua sensibilidade e sua forma de lidar com o mundo. De certo modo, essa noção de incapacidade está impregnada na origem da palavra “infância”, formada pela junção de “um prefixo privativo *in* e [o verbo em latim] *fari*, ‘falar’, daí o sentido de ‘que não fala’, ‘incapaz de falar’” (CASTELLO apud VEIT, 2007, p.7). No entanto, estudos sobre a antropologia infantil provam que as crianças “não ‘ganham’ ou ‘herdam’ simplesmente uma posição no sistema de relações sociais [...], mas atuam na criação dessas relações” (COHN, 2005, p.30), revelando seu papel ativo na construção de concepções próprias.

Apesar da problemática em torno do nome, a produção literária endereçada ao leitor não-adulto continua sendo conhecida e chamada de “literatura infantil”. Certamente, tal classificação poderia ser substituída pela expressão “literatura para crianças”, na tentativa de fugir de qualquer sentido depreciativo que possa surgir com o uso do adjetivo “infantil”. Todavia, nesta pesquisa, adota-se o termo “literatura infantil”, considerando a especificidade dos leitores em questão sem colocá-los em um patamar inferior, mas valorizando suas diferenças quando comparados aos leitores adultos, justamente porque são elas que os tornam únicos.

1.4. O acesso é para todos?

Existem fatores que comprometem a divulgação e o contato na infância com a literatura, não aquela elaborada visando o interesse de venda, mas a que recebe notoriedade por seus aspectos artísticos capazes de incitar a construção de um senso crítico acerca das diversas realidades existentes. A escritora Ana Maria Machado reflete sobre pelo menos três obstáculos para a experimentação da leitura literária e que permanecem interligados na atual sociedade: o capitalismo, o consumo e o controle.

Tradicionalmente, a leitura devia ser para poucos porque ela é sempre um elemento de poder e podia ameaçar as minorias que controlavam os livros (e o conhecimento, o saber, a informação). Esses ideais de alfabetização para todos e acesso amplo aos livros são muito recentes na História. Mas como estão aí, e não há mais jeito para conseguir manter a massa na ignorância total, até parece que surgiu outra tática de propósito: distrair a maioria da população com outras coisas, para que ela nem perceba que tem uma arca cheia de um rico tesouro bem à sua disposição [...]. Muito melhor fazer todo mundo correr atrás de coisas para comprar, mais, mais, sempre mais, num consumo incessante e sempre estimulado a continuar – em vez de nos dar tempo para ler, refletir e pensar em possibilidades diferentes de vida, por meio da experiência de viver simbolicamente uma infinidade de vidas alternativas junto com os personagens de ficção e, dessa forma, ter elementos de comparação variados. (MACHADO, 2002, p.18 e 19)

Subtendida no comentário de Machado está a ideia de consumo capaz de sustentar um status, dando às pessoas a noção de controle, quando na verdade é um artifício de distração enquanto todos participam de um regime de vigilância. O conceito de “corpos dóceis” de Michel Foucault talvez seja a melhor definição para os subordinados a essa estrutura. Eles não são apenas dominados “para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (FOUCAULT, 1975). Dessa forma, o corpo se aproxima ao objeto, modelado, controlado e transformado para suprir as demandas do mercado na posição de operários e consumidores. Consequentemente, estaria o contato com a literatura também contaminado pela lógica do consumo? E qual a interferência disso na literatura infantil, especificamente?

Para tentar responder a essas questões, reportemo-nos à realidade das grandes cidades, observando que, apesar de apresentarem em sua base um público consumidor, nem todos consomem conteúdo artístico. Aí está um dos pontos levantados por Machado. Ao afirmar que a população é incentivada a “correr atrás de coisas para comprar, mais, mais, sempre mais” (2002, p.18), a pesquisadora não está se referindo à aquisição de livros de literatura. Pelo contrário, as tais “coisas” fazem alusão aos muitos produtos que aparecem como novidades no mercado, logo sendo substituídos por outros de mesmo perfil, mas que continuarão mantendo uma enorme procura, por serem utilizados para preencher o vácuo deixado pelas pendências emocionais cotidianas.

Não se pode deixar de fora dessa discussão a existência de toda uma estrutura editorial que visa também à venda, mais do que a qualidade dos livros. Devido a isso, encontramos nas livrarias uma considerável quantidade de romances apresentando um

mesmo padrão de narrativa. Com a literatura infantil não é muito diferente. “Um livro infantil, uma vez comprovada sua aceitação pelo público de um país fluente, é logo distribuído para crianças dos demais países e rapidamente se torna um sucesso global” (CADEMARTORI, 2010, p.15).

Algumas obras ainda recebem ajuda da indústria cinematográfica, culminando muitas vezes em recordes de bilheteria. O cinema promove uma divulgação em potencial da obra que originou o filme, fazendo o livro circular entre um número maior de pessoas. No entanto, não é a leitura desse tipo de produção que o sistema socioeconômico vigente parece dificultar. Afinal, Machado está levando em consideração a importância das obras que têm peso na tradição literária.

No Brasil, a literatura infantil conta com títulos de autoria de alguns de seus mais brilhantes escritores, como Henriqueta Lisboa, Raquel de Queiroz, Mario Quintana, Érico Veríssimo, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Clarice Lispector [...]. São exemplos, entre muitos outros, da expressão que pode alcançar o gênero, que não é fácil nem menor, não aceita improvisação nem descuido, mas requer talento especial para ser composto de acordo com suas peculiaridades. (CADEMARTORI, 2010, p.14 e 15)

A iniciação ao universo dos livros, na maioria das vezes, parte de alguém mais experiente que oferece à criança a oportunidade de experimentá-lo. Com algumas exceções, são os adultos os responsáveis por comprar o material literário consumido pelos pequenos. O problema é: refletindo sobre a realidade da grande população, observa-se que a maioria das pessoas adultas vive imersa nas consequências de ser peça chave para o andamento da ótica capitalista.

Nesse contexto, a ideia de “indivíduo” está diretamente associada à de “operário”, e equilibrar essas duas identidades pode não ser uma tarefa fácil. Levando em consideração tal dificuldade, pode-se concluir que a população adulta ativa no mercado de trabalho acaba ficando mais preocupada em conseguir dar conta de tudo, desde assuntos profissionais até as demandas das relações afetivas, como família e amigos, do que introduzir suas crianças em um ambiente favorável à leitura.

Segundo a pesquisa do Instituto Pró-livro, o acesso maior a materiais de leitura continua sendo pela compra de livros. No entanto, esse hábito cresce conforme o nível de escolaridade do comprador, constatação que salienta aquilo colocado por Machado como uma característica do passado: “Tradicionalmente, a leitura devia ser para poucos

porque ela é sempre um elemento de poder e podia ameaçar as minorias que controlavam os livros” (2002, p.18). Todavia, outro dado mostra que, mesmo havendo uma população consumidora de livros, a leitura ainda não é tão incentivada.

Entre os leitores e não leitores entrevistados, mais da metade assumiu não estar habituada a ganhar livros de presente. Se isso é uma realidade vigente entre o público adulto, provavelmente algo não muito distante acontece com os pequenos. Certamente há todo um investimento em publicidade infantil, que induz à criança a desejar o produto divulgado. No Brasil, as grandes empresas comerciais lucram com a venda de brinquedos, principalmente perto de datas comemorativas tradicionais, como o Natal e o Dia das Crianças, mas partindo das informações fornecidas pelo Instituto Pró-Livro, parece que a literatura não é vista como material lúdico. Contudo,

[...] a simples ideia de uma boa brincadeira proporcionada pela leitura também tem seu fundamento e pode ir além do mero entretenimento ou da diversão superficial e descartável. Quando brinca, a criança faz-de-conta. Quando cresce, sonha. Isto é: fantasia, imagina, finge – cria uma ficção. E isso desempenha um outro papel importantíssimo para qualquer ser humano estar em paz consigo mesmo – além do prazer que traz. (MACHADO, 2002, p.20)

Decerto nem todos os brasileiros possuem poder aquisitivo para disfrutar da compra de brinquedos, muito menos de livros de literatura. Mesmo com alguns projetos financiados por órgãos governamentais⁶, oferecendo material de leitura por um valor acessível, no geral o livro continua sendo um produto caro. Mas se tratando daqueles que têm condições de no lugar do brinquedo colocar o livro, até onde são motivados a tal mudança? Infelizmente, os adultos conscientes dos benefícios dessa troca ou pertencem às classes economicamente favorecidas, ou fazem parte do pequeno grupo que conseguiu romper, pela educação, as barreiras da desigualdade social.

Tudo isso demonstra o quão atuais são as palavras de Machado, pois ainda hoje se procura “distrair a maioria da população com outras coisas, para que ela nem perceba que tem uma arca cheia de um rico tesouro bem à sua disposição” (MACHADO, 2002,

⁶ No Rio de Janeiro, por exemplo, há o “Programa Mais Leitura”, criado em 2011 como iniciativa da Imprensa Oficial, juntamente com o Governo do Estado. O projeto oferece livros a valores populares e se localiza nas agências da Imprensa Oficial instaladas na cidade de Valença, de Niterói, no centro do Rio de Janeiro, nos estandes desmontáveis em feiras e eventos, além da versão itinerante, que percorre os municípios do estado. Além de projetos como esse serem pouco divulgados, a presença de discursos políticos que procuram validar e justificar a falta de investimento no âmbito das ciências humanas revela quão desvalorizadas estão as áreas de conhecimento que têm como ferramenta principal o exercício da leitura crítica.

p.18 e 19). A leitura é temida sim, porque uma sociedade leitora consegue ampliar sua visão de mundo, evitando dessa forma a manipulação por trás dos inúmeros discursos dissimuladores de uma igualdade ilusória, enquanto se preserva um sistema político e econômico elitista.

Recai então sobre as instituições de ensino a responsabilidade de aproximar a criança dos livros, porém vale questionar se a leitura na escola é realmente suficiente para um contato relevante com a literatura. Em “Leitura e escrita como experiência – seu papel na formação de sujeitos sociais” (2000), Sonia Kramer traz a seguinte reflexão: “A leitura **na** escola se fecha em leitura **da** escola, onde notas, ‘provas de livros’, fichas e apostilas com resumos das histórias ocupam o tempo e o espaço que poderiam ser destinados a simplesmente ler e desfrutar o livro” (p.18).

A cobrança do ensino de conteúdos curriculares, a falta de incentivo por parte da sociedade, a pressão imposta pelas “provas de livro” e exames vestibulares são fatores que contribuem para a perpetuação da resposta afirmativa à questão. Essas circunstâncias fazem com que a escola não proporcione aos alunos condições viáveis para o aproveitamento da leitura, oferecendo mais obstáculos do que caminhos para o simples desfrute da experiência do ato de ler. Nesse caso,

[...] as exigências múltiplas e complexas da esfera do ensino – que incluem ainda expectativas sobre o desempenho do aluno na produção de enunciados compreensíveis intersubjetivamente, para o professor e para os colegas – tornam essa situação certamente edificante e gratificante, do ponto de vista dos objetivos pedagógicos articulados, mas constrangedora para os alunos, esvaziando, assim essa experiência não só de atitudes espontâneas como, possivelmente, de afetos e emoções. Em síntese, de efeitos prazerosos. (OLINTO, 2015, p.8)

Kramer defende a leitura como uma forma de interação com a história coletiva e individual, que leva a refletir sobre o papel do homem como ser social, e afirma não ser “o acúmulo de informação sobre clássicos, sobre gêneros ou sobre estilos, escolas ou correntes literárias” (Ibidem, p.21) a proporcionar tal raciocínio. A pesquisadora de forma alguma condena o contato com esse tipo de conhecimento, mas, segundo sua concepção sobre o que é de fato uma leitura proveitosa, reduzir essas informações a matérias de estudo empobrece a experiência com os textos.

A pesquisadora põe em discussão a existência de uma “leitura que provoca a ação de pensar e sentir criticamente as coisas da vida e da morte, os afetos e suas dificuldades, os medos, sabores e dissabores; que permite conhecer questões relativas ao mundo social e às tantas e tão diversas lutas por justiça” (Ibidem). Isso demarca ser possível trabalhar a literatura na escola pelo viés da interdisciplinaridade, interpretando e associando a realidade fictícia a contextos históricos políticos, econômicos e sociais.

Não se pode esquecer que quando se trata do ensino de língua portuguesa, ao lado da leitura está a escrita. Sobre esta última, Kramer declara que “significa [...] sempre (re)escrever, interferir no processo, deixar-se marcar pelos traços do vivido e da escrita”(2000, p.22). Esméria de Lourdes Saveli oferece uma perspectiva em relação às dinâmicas do ler e do escrever, salientando ainda mais a aproximação entre elas. A partir da definição de escrita de Vygotsky, Saveli atesta que “a escrita é instrumento do pensamento reflexivo por possibilitar um pensamento sobre o pensamento” (*et al.* 2007, p. 110) e que a escola tende a impor a decifração dos textos escritos, invalidando a característica mais interessante da escrita: a de possibilitar atribuir sentidos que extrapolam o pensamento de origem.

[...] a escrita é um meio de construir um ponto de vista, uma visão do mundo, de encaixar cada fato num conjunto, de estabelecer um sistema, de dar um sentido às coisas. Em decorrência dessa concepção de escrita, a leitura precisa ser concebida como aquilo que vai em busca do ponto de vista, que leva ao questionamento, à investigação dos meios que permitiram elaborá-lo, ao confronto com seus próprios pontos de vista, a sua relação com o instrumento que permite elaborá-los. (SAVELI *et al.* 2007, p. 112)

Considera-se o contato com o texto diretamente influenciado pela experiência e pelo saber elocucional de cada leitor, o que o torna uma atividade essencialmente individual, apesar da possibilidade de se realizar em conjunto. Um mesmo texto pode exprimir sentidos completamente distintos para pessoas diferentes, pois, mesmo que possuam vivências em comum, cada uma delas tem uma forma única de abstração. Em “A Verdade das Mentiras” (1989), Mario Vargas Llosa afirma: “a literatura é, por excelência, o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com frequência constituem inexactidões flagrantes ou mentiras históricas” (2004, p.19).

A leitura e a escrita se complementam, pois o leitor aplica seus próprios conhecimentos de mundo e conceitos intelectuais ao que lê, na tentativa de abstrair a ideia que deu origem ao texto, tornando-se dessa forma autor de um novo conteúdo. No entanto, a escola tende a condicionar o aluno a leituras pré-determinadas. Professores passam a lidar com a pergunta – “qual é a interpretação certa?” – evidenciando a formação de leitores que, ao dialogarem com alguém da área de Letras, acreditam que as suas próprias ideias acerca do texto literário são incompletas ou insuficientes. Isso porque desde sempre são levados a acreditar na existência de uma “resposta certa” para o segredo por trás da literatura.

Ao observar o ensino francês, Tzvetan Todorov chega à conclusão de que a experiência na escola é reflexo do modo como o estudo do texto literário se desenvolve nas universidades, geralmente marcado por análises históricas, aplicação de teorias filosóficas e apresentação de leituras sobre as obras reconhecidas pela crítica. Todorov deixa claro que na graduação “é legítimo (também) as abordagens, os conceitos postos em prática e as técnicas” (2009, p.41). A problemática surge quando isso é levado a alunos da escola básica, pois nesse caso não estamos lidando com especialistas em literatura.

O professor do ensino médio fica encarregado de uma das mais árduas tarefas: interiorizar o que aprendeu na universidade, mas, em vez de ensiná-lo, fazer com que esses conceitos e técnicas de transformem numa ferramenta invisível. Isso não seria pedir a esse professor um esforço excessivo, do qual apenas os mestres serão capazes? Não nos espantemos depois se ele não conseguir realizá-lo a contento. (TODOROV, 2009, p.41)

A dificuldade apontada não seria a consequência de um ensino superior voltado para a formação de pesquisadores, e não de professores de literatura, como se uma imagem anulasse a outra? Na licenciatura, as reflexões sobre o exercício do magistério parecem ser deixadas tão somente para as disciplinas de educação, essas que ocupam a menor parte da grade curricular do curso de Letras. A faculdade tende a separar o conteúdo de seu lugar de aplicação, ou seja, a literatura da sala de aula.

Essa divisão repercute no ambiente escolar, à medida que “não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos” (Ibidem, p.27). Segundo Italo Calvino, “A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem

de tudo para que se acredite no contrário” (1993, p.12). Além disso, muitas vezes o texto literário aparece como objeto de análises sintáticas e morfológicas, longe de qualquer trabalho interpretativo, que pudesse dar ao aluno espaço para um diálogo, prejudicando ainda mais a possibilidade de uma relação proveitosa com a literatura.

Ao entrar no ensino médio, devo em primeiro lugar conseguir “dominar o essencial das noções de gênero e registro”, assim como as “situações de enunciação”; dito de outro modo, devo me iniciar no estudo da semiótica e da pragmática, da retórica e da poética. Sem pretender denegrir essas disciplinas, podemos nos perguntar: será necessário fazer dessa abordagem a principal matéria estudada na escola? Todos esses objetos de conhecimento são construções abstratas, conceitos forjados pela análise literária, a fim de abordar as obras; nenhuma diz respeito ao que falam as obras em si, seu sentido, o mundo que elas evocam. (TODOROV, 2009, p. 28)

Conteúdos como gêneros textuais e escolas literárias fazem parte do contexto das aulas e são importantes porque também ampliam o repertório intelectual do aluno, além de imprescindíveis para a realização de exames vestibulares – infelizmente única porta de entrada no Brasil para quem almeja ingressar no ensino superior. No entanto, a literatura reduzida a uma matéria curricular e as diversas avaliações escolares fazem os alunos estarem sempre em busca da “resposta correta”, ignorando que “o texto só pode dizer uma única verdade, a saber: que a verdade não existe ou que ela se mantém para sempre inacessível” (Ibidem, p.40).

Mario Vargas Llosa afirma que a literatura também permite “sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente” (2004, p.19). Ela tem o poder de criar universos que proporcionam ao leitor a oportunidade de expandir sua imaginação, e, ao se afastar da sua realidade, ele é capaz de observá-la melhor e fazer reflexões acerca das circunstâncias em que vive. Esses aspectos deveriam ser mais explorados na escola, pois ainda “que o sentido da obra não se [resuma] ao juízo puramente subjetivo do aluno, [...] diz respeito a um trabalho de conhecimento” (TODOROV, 2009, p. 31).

O Brasil é um país precário no incentivo à leitura, mas com enorme potencial criador e riquíssimo acervo de autores, como Clarice Lispector, que convidam ao crescimento do ser humano e, por conseguinte, a um novo olhar sobre a sociedade. Portanto, o delineamento de alternativas capazes de intervir nesse cenário é tão somente alcançado diagnosticando o problema e considerando as necessidades do público alvo. A partir de então, será possível desenvolver projetos que ofereçam melhorias na relação

não só com as disciplinas referentes à leitura e escrita, mas principalmente com a literatura.

1.5. Por que ler Clarice Lispector desde cedo?

Em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002), a escritora Ana Maria Machado parte de experiências suas com os livros, ainda na infância, para expor os benefícios do contato com a literatura desde a mais tenra idade. No entanto, a reflexão de Machado não é sobre qualquer leitura literária, mas a leitura de clássicos. Antes de aprofundar sua análise, a também autora de livros infantis esclarece o que considera como clássico, afirmando que “não é livro antigo e fora de moda. É livro eterno que não sai de moda” (2002, p.15).

Provavelmente, a reflexão colocada por Machado recebeu influência da abordagem do italiano Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* (1991). O escritor aponta algumas características que fazem um livro se tornar clássico, criando assim possíveis definições. Uma delas dialoga com a de Machado: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11). Nas duas descrições está a ideia de uma obra atemporal, ou seja, aquela capaz de promover sempre novas leituras.

De acordo com os conceitos apresentados, muitas obras poderiam ser consideradas clássicas. Entretanto, no contexto brasileiro, quando se trata de um clássico do gênero infantil, Monteiro Lobato continua sendo o nome mais citado. O que não é um erro, porque de fato o escritor teve grande importância para a consolidação de uma literatura altamente voltada para a criança. Todavia, além de Lobato, outros escritores brasileiros consagrados por suas obras “adultas” escreveram para os pequenos leitores, entre eles Clarice Lispector.

A obra infantil de Lispector não é, de longe, tão lida e divulgada quanto seus outros livros. Essa proposição se comprova ao compararmos a quantidade de dissertações e teses que abarcam a literatura voltada para o público adulto e para a criança. A carência de divulgação de estudos referentes a essa parte da obra da escritora talvez denuncie que a literatura infantil continua restrita ao âmbito educacional, mais

precisamente à sala de aula do ensino básico, o que explica a maior abordagem, no meio acadêmico, pelos cursos de educação e não pelos de literatura.

Na maioria das vezes, disciplinas sobre literatura infantil aparecem no curso de Letras como optativas, demonstrando não serem essenciais à formação de profissionais da área de estudos literários, visto que sua escolha não é um pré-requisito para a conclusão do ensino superior. Esse tratamento faz parecer que as obras destinadas à criança são como a parte secundária da literatura, podendo ser dispensadas durante a graduação que trabalha justamente com a análise literária.

Ainda que na escola haja contato com os livros infantis clariceanos, o nome de Lispector torna-se mais conhecido entre os alunos ao atingirem o nível médio, no qual a leitura de suas obras é mais frequente por ser obrigatória e cobrada nos vestibulares⁷. Provavelmente isso explica o porquê da ênfase do estudo das produções da autora só nas três últimas séries da educação regular. O problema não está apenas na abordagem da obra clariceana como conteúdo pragmático de ensino, mas na obrigatoriedade de sua leitura. Monteiro Lobato já dizia: “obrigar alguém a ler um livro, mesmo que seja pelas melhores razões do mundo, só serve para vacinar o sujeito para sempre contra a leitura” (apud MACHADO, 2002, p.14).

Essa repulsão acontece, na maioria das vezes, a partir do momento em que a responsabilidade da introdução à prática da leitura é colocada tão unicamente sobre a escola. Calvino afirma: “É só nas leituras desinteressadas que pode acontecer deparar-se com aquele que se torna o ‘seu’ livro” (1993, p.13), destacando a vantagem de uma abordagem pelo viés da liberdade, sem finalidade determinada. Evidentemente, nem toda criança está incluída em um ambiente favorável à leitura, por diversos motivos socioeconômicos. No entanto, estão sendo levadas em consideração as oportunidades desperdiçadas de se trabalhar com textos literários de modo a despertar no outro o interesse pela literatura.

Se o leitor travar conhecimento com um bom número de narrativas clássicas desde pequeno, esses eventuais encontros com nossos mestres da língua portuguesa terão boas probabilidades de vir a acontecer quase naturalmente depois, no final da adolescência. E

⁷ Em 2017, o vestibular da Universidade Estadual do Rio de Janeiro cobrou a leitura de *A hora da estrela* (1970) como pré-requisito para a realização de seu segundo exame de qualificação. O mesmo texto já havia aparecido em 2013 no Exame Nacional de Ensino Médio, que também traz em 2016 o conto de Lispector “A partida de trem”, presente em *Onde Estivestes de Noite* (1997).

podem ser grandemente ajudados na escola, por um bom professor que traga para sua classe trechos escolhidos de algumas de suas leituras clássicas preferidas, das quais seja capaz de falar com entusiasmo e paixão. (MACHADO, 2002, p.15 e 14)

Machado esclarece não estar se “referindo a um contato forçado com Machado de Assis, Raul Pompéia ou José de Alencar” (Ibidem, p.13), pelo contrário, defende que “não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais” (Ibidem, p.12), abrindo espaço para as diversas adaptações infantis de livros consagrados. Contudo, a presença de uma produção para a criança como parte da obra de grandes autores facilita sua apresentação ao público infantil, evitando que ela ocorra apenas na fase adulta. A leitura de *O mistério do coelho pensante* (1967) de Lispector talvez prepare a criança para encarar, posteriormente, uma obra como *Felicidade clandestina* (1971), por exemplo.

Calvino alude a um fator afetivo dos clássicos, o de estabelecer “uma relação pessoal com quem o lê” (1993, p.12). Isso se aplica também à aproximação criada com o autor após o conhecimento de sua obra. Nessa perspectiva, se o primeiro contato com Lispector acontece quando criança, ainda que a experiência caia no esquecimento, ver novamente o nome da escritora na fase adulta, é reencontrar não só a escritora, mas também reativar as emoções que marcaram a infância.

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida. Podem ser [...] formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores cuja origem havíamos esquecido. Existe uma força particular da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente. (CALVINO, 1993, p.10)

Ao se tratar da obra clariceana, essa releitura não necessariamente precisa ser dos livros infantis, porque Lispector já oferece diálogos entre as narrativas para criança e aquelas voltadas para um público mais adulto. Ler “Macacos” de *Laços de família* (1960) é quase que reler a estória da miquinha Lisete de *A mulher que matou os peixes* (1968), agora sob outra concepção. Tal dinâmica retoma a primeira definição de

clássico apresentada por Calvino: “Os clássicos são aqueles livros dos quais em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca “Estou lendo...” (Ibidem, p.9).

A experiência com a literatura na infância vai além de uma preparação para a cobrança futura de determinadas leituras. A afinidade com a linguagem literária desde cedo oferece a oportunidade de, no futuro, a leitura não ser vista somente como uma atividade curricular, mas como instrumento de reflexão crítica, além de apreciação e entretenimento. Todavia, não apenas nas fases vindouras: a literatura apresenta vantagens para a criança no momento do contato inicial, ajudando a desenvolver a criatividade, a construir inferências com situações cotidianas, ampliando seu vocabulário cognitivo e social. Por conta disso, conhecer a obra de Lispector apenas quando adulto é perder a chance de experimentar uma de suas facetas mais prazerosas.

2. A CLARICE DAS CRIANÇAS

2.1. Entre narrativas e personagens

Propor-se a escrever livros voltados para um público que não seja adulto, muitas vezes, corresponde a um desafio, tendo em vista as particularidades da infância. No grupo de autores renomados que se aventuraram em produções para a criança, está Clarice Lispector. Todavia, a ideia de “uma escrita errante, autodilacerada, à procura de sua destinação, impelida pelo vago objeto de desejo, que desce ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de improviso” (NUNES *et al.* 1998, p. 45) não parece se adequar ao cenário da literatura infantil. Contudo, a escritora mostra saber exatamente como falar com os pequenos leitores, sendo clara e direta, levando sua escrita a um nível nem superior, nem inferior, mas diferente daquele de seus contos e romances.

Ao mesmo tempo em que abordam temas como hierarquias sociais, consequências da afetividade e a morte, os livros infantis clariceanos promovem reflexões sobre família e amizade, por exemplo. No entanto, quando se trata de um leitor criança, para fazer fluir uma escrita que seja fiel às características que fizeram de Lispector uma grande escritora, torna-se necessária uma preparação outra. Essa concepção pode ser comprovada ao considerar a voz da autora em uma de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, em que afirma:

E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita calma quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que até já estou mais mansa? (LISPECTOR, 1999, p.502)

De acordo com a crônica, o repouso e a mansidão fazem parte da pré-criação do livro infantil. Isso leva à suposição de que, para Lispector, escrever para crianças fosse uma espécie de “respiro”, no meio de tantas produções de narrativas densas e de “uma escrita errante, autodilacerada” (NUNES *et al.* 1998, p. 45). A calma insinuada ao final do texto remonta à ideia da renomada bibliotecária britânica, Peggy Heeks, de que “O

envolvimento com as palavras está no coração da experiência literária” (apud HUNT, 2010, p. 47), sendo “essencial que nós adultos que selecionam [e que escrevem] os livros para crianças, nos exercitemos quanto à sensibilidade em relação às palavras que transmitem a história” (Ibidem). Por parecer entender a necessidade desse exercício, a autora procura encontrar a mansidão e o repouso dentro de si para então se aproximar de seu público infantil, sem propagar a superioridade adulta, mas chegando quase que ao mesmo nível das emoções de uma criança.

Reportar-se a outros textos também de sua autoria é uma atitude recorrente na obra de Lispector, o que faz reforçar a presença da voz da escritora em suas narrativas. A informação sobre a produção daquele que viria ser seu terceiro livro infantil, em “Perdão, explicação e mansidão”, de 1971, se tornaria verídica com a publicação, em 1974, de *A vida íntima de Laura*. A relação entre as datas e a referência a suas produções não são os únicos fatores a influenciar a ação, quase involuntária do leitor, de unir ficção à realidade.

Em todos os seus quatro livros para crianças, os bichos se apresentam como os principais agentes das histórias, o que talvez evidencie certo apreço pelos animais. Essa hipótese é aguçada ao considerar alguns dados biográficos presentes no estudo feito por Nádia Battella Gotlib, *Clarice uma vida que se conta* (1995). Ao que diz respeito à Clarice criança, “A menina e os bichos” confirma uma infância rodeada de muitos gatos, galinhas e um macaco. No entanto, se o leitor escolher esse viés de leitura, em que é permitida a relação entre vida e obra, provavelmente encontrará algumas contradições como esta: “Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis.” (LISPECTOR, 1999, p.445).

Quando eu era pequena tinha uma gata de espécie vulgar, rajada de vários tons de cinza sabida com aquele senso felino, desconfiado e agressivo que os gatos têm. Minha gata vivia parindo, e cada vez era a mesma tragédia: eu queria ficar com todos os gatinhos e ter uma verdadeira gataria em casa. Ocultando de mim, distribuíam os filhotes não sei para quem. Até que o problema se tornou mais agudo pois eu reclamava demais a ausência dos gatinhos. E então, um dia, enquanto eu estava na escola, deram minha gata. Meu choque foi tamanho que adoeci de cama com febre. Para me consolarem presentearam-me com um gato de pano, o que era para mim irrisório: como é que aquele objeto morto e mole e “coisa” poderia jamais substituir a elasticidade de uma gata viva? (LISPECTOR, 1999, p.445)

O episódio da doação da gata está tanto em *A mulher que matou os peixes* (1968), quanto na crônica “Bichos (I)”. Esse tipo de “autocitação”, por vezes, se apresenta através do compartilhamento de uma mesma narrativa e/ou de um personagem. Tal mecanismo faz das produções clariceanas o que Vilma Arêas define como “vasos comunicantes” (2005, p.39). Dentro desse conceito, a ideia de gênero textual tem pouca relevância, já que as narrativas transitam entre o jornal, o romance, a crônica, o conto, a correspondência e o livro infantil. Essa livre circulação permite que os textos da escritora, ao retomarem outros, sirvam como verdadeiros canais (daí a ideia de “vasos”) que se ligam, ampliando, reformulando a comunicação entre eles, fazendo de toda a obra uma grande teia interpretativa.

“Lispector sempre pareceu estar escrevendo mais de um livro a um só tempo. Seus textos, lidos em conjunto, sugerem ao leitor caminhos que se multiplicam, ora se bifurcam [...], ora se complementando” (HELENA, 1991, p.27). Entretanto, há o risco de se deparar com outra face do processo de criação de uma obra literária: o autoplágio. Esse mecanismo é mais do que o reaproveitamento de personagens e temáticas, é a repetição de fragmentos que migram de uma produção para a outra, podendo muitas vezes passar despercebidos.

[...]. A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora da manhã, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem. (LISPECTOR, 1998, p.91)

A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem. (LISPECTOR, 1998, p.79)

O primeiro trecho encontra-se em “As águas do mundo”, de *Felicidade Clandestina* (1971), já o segundo, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). A descrição do encontro com o mar da personagem Lóri é na verdade o próprio conto, todavia, não há como afirmar qual o texto de origem, visto que a data de publicação não corresponde, exatamente, à da escrita. Consequentemente, essa espécie

de reaproveitamento textual promove a comunicação entre as obras, sem fragmentar seu teor de originalidade, já que, apesar de repetidos, os fragmentos podem receber novas interpretações, dependendo não só da leitura, mas também do enredo no qual estão inseridos.

Cansaço, má vontade (tendo em vista que determinado romance não conquistara sua autora: “Eu acho ele detestável e malfeito, mas as pessoas que o leram acham-no bom” (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.386)), busca por um texto para publicar. Inúmeras hipóteses podem ser levantadas a fim de explicar o porquê do autoplágio. Isso prova que, nem sempre, a relação entre uma obra e outra significa uma tentativa proposital do autor de tornar seus escritos uma unidade significativa. Às vezes, esse recurso é a expressão do esforço exigido para se manter ativa no mercado editorial.

“As águas do mundo” e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* são voltados para um público leitor adulto, facilitando a transcrição, praticamente total, dos fragmentos. O mesmo não poderia ser feito, por exemplo, se um deles fosse destinado à criança, tendo em vista as especificidades do gênero infantil, principalmente em relação à linguagem. Nesse caso, seria necessária uma nova leitura do próprio escritor sobre a realidade apresentada pela narrativa, considerando agora o olhar da criança, o que vai muito além da simples troca de algumas palavras por outras tidas como mais apropriadas para o meio infantil. O conto “Macacos” e a estória da miquinha Lisete, de *A mulher que matou os peixes*, ilustram tal ideia por se tratarem da mesma narrativa, só que presente em duas produções voltadas para leitores diferentes.

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisete morreria. O menor me perguntou: “Você acha que ela morreu de brincos?” Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: “Você parece tanto com Lisete!” “Eu também gosto de você”, respondi. (LISPECTOR, 1998, p.62.)

– Você acha que ela morreu de brincos e colar?

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

Um dia desses vou comprar um miquinho com saúde. Mas esquecer de Lisete? Nunca (LISPECTOR, 1999, p.21)

Os dois textos terminam com o anúncio da morte do mico e a reação dos filhos da narradora. Contudo, observa-se que em “Macacos” as frases são organizadas de forma mais sucinta, ligadas por uma espécie de elipse textual, que não é vazia de significado, mas pelo contrário, configura as emoções dos personagens. Já em *A mulher que matou os peixes*, essas elipses são preenchidas pela voz da narradora, que descreve o diálogo, acrescentando informações cercadas por um tom afetoso, talvez utilizado por ser algo organicamente comum ao cenário infantil, auxiliando no reconhecimento e envolvimento da criança com a trama. De todo modo, a partir dos trechos sobre a morte de Lisete, é possível notar o trabalho de Lispector de não reter a intensidade que permeia o enredo, independentemente do público alvo.

Além de narrativas inteiras, existe uma repetição de personagens na obra de Lispector. *Quase de verdade* (1978) e *Um Sopro de Vida* (1978), dois livros póstumos da autora, são marcados supostamente por um personagem específico. O livro infantil é escrito com base nos latidos do cachorro Ulisses, que, quando traduzidos por sua dona Clarice, se transformam em uma história mágica e repleta de aventuras. Ele também aparece em *Um sopro de vida*, com características muito semelhantes daquelas expressas em *Quase de verdade*.

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 lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida [...]. (LISPECTOR, 1999, p.5)

[...]. Procuo entender meu cão. Ele é o único inocente. Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacleba, tutiban, siticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. (LISPECTOR, 1978, p.58)

Nos livros, Ulisses e suas donas – Ângela e Clarice – dominam uma mesma linguagem, demonstrando uma relação de total empatia. Assim como o cachorro de Ângela “parece ter uma pessoa dentro dele” (Ibidem, p.57), o narrador de *Quase de verdade* “tem olhar de gente” (Idem, 1999, p.6). Ulisses é especial não só por marcar presença nos livros, mas também porque recebeu o mesmo nome do último cachorro de Lispector. O personagem provavelmente foi inspirado no cão de estimação da escritora,

suposição que é ainda mais aguçada pelo encontro de semelhanças entre as atitudes do companheiro de Ângela e do da autora.

Nádia Battella Gotlib relata que, “Dentre tantos bichos que a acompanharam pela vida afora, a escritora mantém-se fiel ao seu amigo [...], o cão Ulisses, [...] o que bebe uísque e fuma [...]” (1995, p.445). Em *Um sopro de vida*, Ângela menciona uma ação parecida com a do cão de Lispector: “Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho” (LISPECTOR, 1978, p.58). Além disso, assim como a personagem é mordida pelo cachorro (“Ele deu um pulo que veio de suas profundezas selvagens de lobo e mordeu-me a boca” (Ibidem)), sua autora também passa pelo mesmo incidente: “Embora esse cão de estimação agrida sua dona por duas vezes, numa delas mordendo-lhe o lábio superior, ela constata, entre os dois, um entendimento mútuo, mágico [...]” (GOTLIB, 1995, p.446). Essas indicações podem ser consideradas como vestígios biográficos, por preservarem de certo modo a voz de Lispector, daquela que extrai de figuras do seu cotidiano substância significativa para o exercício da arte literária.

A presença da escritora é também salientada quando seus personagens se intitulam autores de outras obras suas. Esta fala: “No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. [...]. No ‘Ovo e a Galinha’ falo no guindaste.” (LISPECTOR, 1978, p.102), poderia ser atribuída à própria Clarice Lispector, já que os dois textos citados foram escritos por ela, contudo essa declaração é de Ângela Pralini, personagem de *Um Sopro de Vida*. O mesmo acontece em *A mulher que matou os peixes*, quando a narradora Clarice diz: “Eu até contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: ‘O mistério do coelho pensante’” (Idem, 1999, p.12). Nesse caso, a associação com a autora torna-se provável, pois seu nome está atrelado a uma personagem também escritora.

Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas ‘fixas’ como ‘autobiografia’ e ‘ficção’ – e assim opor [...] um ‘eu lírico’ a um ‘eu ficcional’ ou ‘autobiográfico’, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um ‘jogo’. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’ – e, reciprocamente, um sujeito ‘fictício’ reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica [...]. (COMBE, 2009, p.124)

O pesquisador Dominique Combe elabora um estudo sobre a problemática que envolve o conceito de “eu-lírico”, partindo da poesia romântica alemã. Apesar de sua reflexão ser voltada para a análise de poemas, há em seu pensamento fatores que podem se aplicar à narrativa, principalmente ao que diz respeito à separação entre “ficção” e “autobiografia”. Entende-se que Combe defende a presença de um “eu” literário capaz de transitar entre o ficcional e o (auto)biográfico, sem necessariamente pertencer a alguma dessas categorias, levando à existência do que ele chama de um sujeito fictício.

Ao considerar tal concepção, conclui-se que é um equívoco tentar medir o grau de ficcionalidade das narrativas de Lispector. Mesmo com as referências que apontam para expressão de uma personalidade, a partir do momento em que são colocadas ao nível da escrita literária, as experiências pessoais do autor (ou da pessoa por trás dele) deixam a realidade concreta, para pertencerem à ficção, essa que não tem compromisso com a verdade, mas também não é sua inimiga. Logo, da mesma forma que as produções circulam de um gênero a outro, na obra clariceana, a voz do texto pode transitar entre um eu-Clarice, um eu-autor, um eu-narrador, sem que haja uma definição exata, culminando na origem de um eu-fictício capaz de carregar as três vozes em uma só.

Além do cão, existe um Ulisses humano, que está em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). No romance, ele é um professor de filosofia por quem a protagonista Lóri nutre uma paixão angustiante; “alguns levantaram a hipótese de que haveria alusão ao romance *Ulisses*, de Joyce. Clarice nega, como já negara antes [...] receber influência de tal escritor” (GOTLIB, 1995, p.387). De acordo com Olga Borelli, grande amiga da escritora, o Ulisses em questão refere-se a “um rapaz que ela conheceu na Suíça e que se apaixonou por ela. Ele era estudante, não sei se de pintura. E esse Ulisses tinha uma paixão tão violenta, que ele precisou mudar de cidade [...]” (BORELLI apud GOTLIB, 1995, p.388).

Essa repetição de nomes acontece igualmente entre as protagonistas de *A vida íntima de Laura* e “A imitação da rosa”. As duas se chamam Laura e apresentam características parecidas, levantando a suspeita de que são, na verdade, versões diferentes de uma mesma personagem. A do livro infantil é “uma galinha muito da simples” (LISPECTOR, 1999, p.9), a do conto de *Laços de família* (1960) é uma mulher que tinha no rosto “uma graça doméstica” (Ibidem, 2009, p.35).

Tanto em *A vida íntima de Laura* como em ‘A imitação da rosa’, as duas Lauras são meio marrons, a galinha ‘meio marrom, meio ruiva’, a mulher ao espelho percebendo-se ‘de olhos marrons, cabelos marrons [...], castanha, como obscuramente achava que uma esposa devia ser’ [...] e pensando em usar um vestido marrom para o jantar a que ia com o marido, ‘alto e magro’. (ARÊAS, 2005, p.128)

A proximidade entre as Lauras se dá pela cor que as envolve e, sobretudo, pela descrição de suas personalidades. No infantil, a narradora afirma que a personagem “é bastante burra. Tem gente que acha ela burríssima, mas [...] quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos” (LISPECTOR, 1999, p.11). A mesma qualidade é atribuída à inteligência da outra Laura, como pode ser observado na descrição da experiência da personagem com a leitura de *A Imitação de Cristo*: “com um ardor de burra ela lera sem entender” (Idem, 2009, p.36). Além disso, da mesma forma que acontece com a galinha, “ninguém imaginaria que Laura [de “A imitação da rosa”] tivesse também suas ideiazinhas” (Ibidem, p.44), ela “que não era inteligente nem boa mas que tinha também seus sentimentos secretos” (Ibidem, p.45).

Os diminutivos muitas vezes apontam para a imagem de um leitor ingênuo. Contudo, no Brasil, em determinadas situações, sua utilização indica mais do que certa infantilização do interlocutor. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), parte da análise do discurso para observar que, “no desejo de estabelecer intimidade” (1995, p.148), os diminutivos servem “para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (Ibidem). Porém, esse recurso textual usado como expressão de afinidade aparece na escrita de Lispector imputando outro sentido, que difere daquele descrito nas palavras de Holanda.

O uso de “pensamentozinhos” e “sentimentozinhos” demonstra uma tentativa do narrador de trazer a criança para mais perto dele e, conseqüentemente, da estória, criando uma leitura repleta de cumplicidade com o texto. Entretanto, o significado dessas expressões não se resume somente a isso. Assim como no termo “ideiazinhas”, o grau das palavras não suaviza o sentido delas, pelo contrário, remete à ideia daquilo que é simplório, sem relevância, de inteligência pobre, auxiliando na descrição do intelecto da personagem. Em “A imitação da rosa”, o diminutivo desqualifica Laura, em comparação aos outros que se veem superiores a ela. Nesse sentido, o mesmo registro

algumas vezes indicador de uma escrita meramente afetiva, apresenta-se com outro peso, requerendo do leitor uma interpretação mais profunda.

Em *A vida íntima de Laura*, a ave recebe a visita de um “habitante de Júpiter [que] baixou de noite no quintal de Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam dormindo” (Idem, 1999, p.29). O mesmo não acontece com a personagem do conto, no entanto, ela que fica imaginando como seria “Se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam” (Idem, 2009, p.37), supondo que “teria pena e espanto” (Ibidem).

Xext, o invasor extraterrestre, não demonstra pena da galinha, mas promete protegê-la de seu maior medo: “você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo.” (Idem, 1999, p.30). Talvez, isso não aconteceria se ela fosse uma mulher, pois “os humanos são muito complicados por dentro. Eles se sentem obrigados a mentir, imagine só” (Ibidem). Essa sim seria uma realidade capaz de surpreender “uma pessoa perfeita do planeta Marte” (Idem, 2009, p.37), e por ter consciência disso, por viver em um contexto no qual todos pareciam estar “fingindo” (Ibidem, p.35) que “agora [ela] estava ‘bem’” (Ibidem), a Laura de “A imitação da rosa” acredita que os humanos possam ser dignos de pena.

As duas produções descrevem a vida íntima de suas personagens, essa que muitos acreditariam nem existir, principalmente no caso da galinha. No conto, tal ideia se apresenta no momento em que Laura afirma que sua (quase) amiga “ficaria espantada se soubesse que eles [a protagonista e seu marido] também tinham vida íntima” (Ibidem, p.41). Aqui, a expressão “vida íntima” é mais do que aquilo “que se passa na casa da gente” (Idem, 1999, p.7) e “que a gente não deve contar a todo mundo” (Ibidem); significa tudo o que envolve a sexualidade do casal.

[...] ele, que se sentia lisonjeado com as coxas de sua mulher, respondia com muita audácia: ‘De que me adiantava casar com uma bailarina?’, era isso o que ele respondia. Ninguém diria, mas Armando podia ser às vezes muito malicioso [...] Às vezes ele era muito sem-vergonha, ninguém diria. Carlota ficaria espantada se soubesse que eles também tinham vida íntima e coisas a não contar [...] Carlota na certa pensava que ela era ordeira e comum e um pouco chata [...]. (LISPECTOR, 2009, p.41)

“Laura é a imagem em espelho de uma sociedade patriarcal” (HELENA, 1991, p.30). A declaração é feita levando em consideração a leitura de “A imitação da rosa”,

mas poderia também ser aplicada à estória infantil, já que as duas Lauras “são incapazes de gerar sua própria autonomia” (Ibidem) e vivem em prol do outro. Enquanto uma “nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem” (LISPECTOR, 2009, p.37), a outra só não foi morta porque “ela é a galinha que bota mais ovos em todo galinheiro e mesmo nos da vizinhança” (Idem, 1999, p.13). As duas figuras preservam o estereótipo do feminino criado pela visão conservadora, da mulher esposa, mãe e, além de tudo, serva.

As consequências dessa redução da existência feminina estão ainda mais acentuadas no conto do que na narrativa infantil. Em “A imitação da rosa”, Laura vive uma espécie de reabilitação, porque parece ter passado por um período em que estivera doente. No entanto, ao final fica subentendido que a “doença” da personagem tinha a ver com uma necessidade repentina de usufruir de uma liberdade desconhecida. A liberdade de ser somente sua e não de alguém, já que “as coisas nunca eram dela” (Idem, 2009, p. 46). Isso faz com que repense a atitude de dar as flores à Carlota, mas o costume de sempre se doar ao outro estava tão enraizado, que acaba abrindo mão de suas rosas, ativando aquilo que, ao olhar de todos, incluindo de Armando, a desequilibrava.

[...] o presente de Laura é uma espécie de ponto neutro e silencioso, adentrado pela violência dos laços familiares. Uma violência tão silenciosa quanto o é a personagem protagonista, que não fala a não ser uma vez, quando diz para Armando, no final do conto, que ‘aquilo’ voltou, atestando o retorno de um poderoso componente imaginário que ela não podia mais controlar nem reprimir. (HELENA, 1991, p.31)

A partir do momento em que se depara com algo que a faz romper com a monotonia da rotina doméstica, o caráter submisso de Laura se fragmenta, fazendo Armando desviar “os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher que, desabrochada e serena, ali estava” (LISPECTOR, 2009, p.53). A ação do marido condena a experiência da esposa, pois aquela situação causa-lhe desconforto. Incômodo possivelmente criado pela constatação de que, naquele contexto, ele não tinha o controle.

Laura agora era submissa a uma vontade só dela: a de ser a única dona de suas rosas. A tensão por trás da forma com que é tratada denuncia a realidade do pensamento firmado no patriarcado, que reduz a necessidade da mulher de usufruir de sua liberdade

a um desvio, um desequilíbrio. Desconhecendo sua individualidade, a personagem torna-se mais fácil de ser dominada pela força masculina. Do mesmo modo, a ave precisa ser burra para deixar sua maternidade ser explorada. Afinal, se tivesse consciência da prisão à qual estava submetida, certamente faria o mesmo que aquela do conto “Uma galinha”: fugiria.

Lisete, Laura e Ulisses são algumas das figuras que transitam entre as produções voltadas para a criança e aquelas destinadas a um público adulto. A presença deles não é o único fator que comprova a originalidade de Lispector em relação ao reaproveitamento e compartilhamento de personagens e estórias, atribuindo sempre um novo significado a elas. A escritora não deixa de fora da literatura infantil a sua forma singular de organizar a narrativa, na qual “o narrador conta em voz baixa, para um interlocutor próximo, a história, que não se esgota em si mesma e que se liga a outras, possíveis e aqui não contadas, numa corrente de narrativas sucessivas” (GOTLIB, 1995, p. 288).

2.2. A estrutura da narrativa infantil clariceana

Todos os livros de Lispector para crianças apresentam características comuns ao gênero, como por exemplo, onomatopeias, interlocução direta com o leitor, animais e plantas falantes, entre outros elementos que marcam uma série de produções infantis. Em contrapartida, seus textos possuem finais abertos e carregam em si uma multiplicidade de outras narrativas. “Essa espécie de construção oscilante e não edulcorada, que pode desiludir, não deixa de contrariar os procedimentos consensuais de livros supostamente infantis” (ARÊAS, 2005, p.118). Todavia, romper com a escrita tradicional não é uma novidade quando se trata de Clarice Lispector.

Um dos fatores que chama a atenção para sua literatura infantil é justamente a presença de narrativas nas quais o leitor, a todo o momento, é incentivado a criar. Isso pode ser observado ao analisar como terminam *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, respectivamente: “Quando você descobrir, você me conta.” (LISPECTOR, 1999, p.31), “Vocês me perdoam?” (Idem, 1999, p.31), “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.” (Idem, 1999, p.31),

“Até logo, criança! Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão” (Idem, 1999, p30).

Por mais que a situação problema responsável por movimentar o enredo tenha, minimamente, um desfecho, sempre há uma possibilidade de continuação da estória. Essa abertura dá oportunidade ao leitor de ser ativo na própria construção literária, à medida que pode elaborar um desfecho ou estender o enredo de acordo com sua capacidade criativa. Sendo assim, a criança desempenha a função de leitor e (co)autor, por ser motivada não só a continuar a narrativa já existente, mas também a fabular outras.

A ausência de um fim preciso é também vista em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Um sopro de vida*. O primeiro tem o final marcado por dois-pontos (“eu penso o seguinte:” (Idem, 1998, p.159)) e o segundo, por reticências (“Eu acho que...” (Idem, 1978, p.162)). O término em aberto de *Um sopro de vida* pode até ser justificado, já que a autora morreria antes de sua publicação, não participando da organização do escrito. Portanto, não há como saber se, de fato, a escritora o havia terminado a tempo, considerando o contexto de sua morte. Todavia, tal realidade não se aplica à escrita de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, romance no qual o leitor é levado a cair em uma espécie de abismo sem resposta.

Claro, podemos também pensar que Clarice enjoou da história ou dos personagens – como chegou a confessar algumas vezes – e que terminou ‘de qualquer jeito’, procedimento aliás recorrente nos autores dramáticos e cômicos [...] que se desinteressam do desfecho uma vez resolvido o conflito final. (ARÉAS, 2005, p.120)

Nos livros infantis, os “finais” propiciam um ambiente no qual a criança, absorvida pelas estórias, encontra espaço para ser dono de sua própria narrativa, deixando de ser apenas leitor, para assumir a posição de autor. Nesse cenário, o trabalho com a imaginação acontece pelo viés da diversão, considerando que a arte de contar estórias pode se transformar em uma grande brincadeira. Diferentemente, nos romances o vácuo deixado pelos dois-pontos e pelas reticências provoca uma sensação de angústia em quem sobreviveu à leitura instigante, às vezes incômoda, da escrita clariceana, para chegar ao final e se deparar com o silêncio, que de tão forte, grita.

Nos textos de Lispector, “os dilemas existenciais, sempre presentes, não são enfrentados de forma categórica; há a mesma dificuldade em fornecer respostas (‘não

sei' é a entrega maior [...].)” (ARÊAS, 2005, p.114). O desconhecimento costuma ser o ponto de partida dos contos, crônicas e romances da escritora. Dificilmente os personagens que buscam o esclarecimento de suas questões o encontram com exatidão. Eles parecem sempre estar em um processo para se compreender, dentro de uma situação que os tira do lugar comum.

A mulher que matou os peixes, por exemplo, se realiza por conta de um conflito da narradora, que o expõe na tentativa de resolvê-lo ou apaziguá-lo. Participar da morte dos vermelhinhos, mesmo que involuntariamente, faz a personagem ganhar uma nova identidade. Depois da fatalidade, ela deixa de ser apenas Clarice, a escritora de livros “para gente grande” (LISPECTOR, 1999, p.30) e gente pequena, que tem boas experiências com animais, para ser a mulher que matou os peixes.

No entanto, a narradora não parece se reconhecer nessa nova identidade, e, por conta disso, inicia uma sequência de narrativas com o intuito de se desvincular do título de assassina. Seus argumentos são baseados em sua trajetória com os animais, mostrando que ela nunca fizera mal a um bichinho, a não ser aos peixes, mas por acidente. Apesar do empenho para provar sua inocência, ela não recebe uma resposta direta. Cabe a cada leitor julgar, individualmente, a ré, fazendo com que essa sentença nunca chegue a um consenso. Enquanto isso, a personagem continuará imersa no dilema: “culpada ou inocente?”.

A “dificuldade em fornecer respostas” (2005, p.114), apontada por Arêas, aparece nas produções infantis de Lispector mais como um descompromisso. Nota-se que os narradores não se veem obrigados a solucionar a questão que rege a estória. Eles se mostram mais interessados em explicar como chegaram a ela, do que em resolvê-la, propriamente. Isso pode ser considerado uma característica particular da escrita clariceana para o público não-adulto, identificada desde sua primeira publicação.

O precursor da literatura infantil da escritora, já pelo título, anuncia um dilema a ser resolvido. Ao se deparar com *O mistério do coelho pensante*, o leitor supostamente é levado a pensar que o enigma por trás do coelho será revelado mediante a leitura do livro. Contudo, não é o que acontece. A narrativa se pauta em apresentar o mistério em si, não em desvendá-lo. A estória parte da dúvida sobre como o coelho Joãozinho conseguia fugir de sua casinhola, mas a narradora aparenta estar mais curiosa em saber o porquê das escapadas.

Para descobrir o mistério, a personagem apenas fica franzindo o “nariz bem depressa” (LISPECTOR, 1999, p.30), na tentativa de conseguir “pensar o que um coelho pensa quando franze o nariz” (Ibidem). Enquanto que para compreender o motivo das fugas, são elaboradas várias hipóteses, as quais ocupam a maior parte do enredo. Contudo, a explicação parece estar exposta em outro texto também de Lispector:

A mudez do coelho, seu modo de comer depressinha-depressinha as cenouras, sua desinibida relação sexual tão frequente quanto veloz – não sei por que acho as tais relações mútuas dos coelhos de uma grande futilidade, nem parecem ter raízes profundas. O coelho faz-me ficar de um meditativo vazio: é que simplesmente nada tenho a ver com ele, somos estranhos, minha raça não vai com a dele. O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado, mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é um livre, o que não combina com sua superficialidade. (LISPECTOR, 1999, p.449)

Na crônica “Bichos (conclusão)”, os coelhos não são vistos como animais extremamente interessantes. Todavia, há um fator que causa surpresa: os saltitantes demonstram a capacidade de simular certa domesticidade. Isso surpreende, pois, tendo em vista todas as características associadas a eles, que apontam para a imagem de um animal não muito atraente aos olhos humanos, os coelhos se mostram afins à liberdade, essa que é tanto almejada por um considerável grupo de personagens clariceanos. Dessa forma, desvenda-se o mistério: Joãozinho foge porque “ele é [...] livre” (Ibidem).

Ao contrário do que acontece em *O mistério do coelho pensante*, *Quase de verdade* guarda a apresentação do dilema para o final. De início, o livro se desenvolve a partir da briga entre as galinhas e a figueira, que resulta na derrota da árvore. Porém, o desfecho do conflito não corresponde ao fim da narrativa. Ovidio e Odissea, “presidente e presidenta” (Idem, 1999, p.22) do galinheiro, decidem organizar uma festa para comemorar a vitória. Para isso, “compraram mil pirulitos” (Ibidem, p.26), mas, desconhecendo a forma como se aproveitava o doce, as aves acabaram quebrando todos seus dentes.

Quando os donos do quintal notaram que suas galinhas estavam sem dentes, as deixaram livres para visitar outras terras onde pudessem encontrar uma comida que não precisasse ser mastigada. Foi assim que elas chegaram a um pé de jabuticaba e, conseqüentemente, a uma questão: o que fazer com o caroço? “Engole-se ou não se engole [...]?” (Ibidem, p.30). Diante da situação, o narrador – o cão Ulisses – diz: “Eu,

que sou cachorro, não sei o que responder às aves”, comprovando aquilo que está no pensamento de Arêas: o “‘não sei’ é a entrega maior” (2005, p.114). Sem saber como resolver o “problema”, o personagem abre uma brecha para a participação da criança, que provavelmente terá uma resposta para tal questionamento.

Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara, subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Noutros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja com mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa. (NUNES, 1973, p.79)

Apesar da análise realizada por Nunes considerar o caráter introspectivo dos textos de Lispector voltados para o público adulto, há um diálogo entre as características apontadas por ele e os livros infantis da autora. Uma delas é a apresentação de situações problemas sem resolução, referida pelo pesquisador quando afirma que nos contos “a crise declarada [...] raramente se resolve através de um ato” (Ibidem), se mantendo “do princípio ao fim” (Ibidem).

Pelo menos em *O mistério do coelho pensante* e em *A mulher que matou os peixes*, o conflito responsável por dar corpo à estória é levado até o final da narrativa, sem que haja uma resposta precisa para ele. No segundo, a noção de “crise interior”, também mencionada por Nunes, está mais presente, pois a narradora tenta convencer o leitor de quem ela é realmente. Surge então uma discussão acerca de sua personalidade: afinal, ela pode ou não ser capaz de matar um animal?

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 me lamentar.

Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída.

Vocês me perdoam? (LISPECTOR, 1999, p.31)

A permanência de uma “consciência culposa” (NUNES, 1973, p.79) que se revela no lugar da resolução do problema aparece na atitude da narradora de *A mulher que matou os peixes*. Ao pedir perdão, ela reconhece sua responsabilidade na morte em questão. Nesse sentido, suas palavras expressam mais do que o interesse em ser

sentenciada inocente. No fundo, ela sabe que tem culpa, porém precisa ser perdoada para amenizar sua consciência.

Em “Fui absolvida!”, Lispector relata a resposta que tivera de uma pequena leitora sua: “Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil [...]. E a missivista responde a uma frase do livro: ‘Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada.’” (LISPECTOR, 1999, p.431). A crônica se pauta na descrição da mensagem enviada pela “senhorita Inês Kopschitz Praxedes” (Ibidem), de dez anos, que apresenta seus animais de estimação para sua remetente. “De cada bicho, Inês, além do nome” (Ibidem, p.432) contava “um acontecimento, seu modo de ser, o que comiam, onde dormiam” (Ibidem).

A disposição da jovem leitora de contar sua experiência com os animais assemelha-se à da narradora do livro. Essa atitude demonstra uma identificação com a personagem, a ponto de Inês se sentir à vontade para respondê-la não só com sua avaliação sobre a questão do assassinato, mas também com informações sobre sua vida pessoal. Nesse contexto, a leitura se transforma em uma verdadeira conversa, que continua mesmo quando se fecha o livro. Isso só acontece porque a relação entre narradora, autora e leitora não é vertical, mas sim horizontal. As três podem interferir na estória, seja para ampliá-la ou complementá-la, seja para recriá-la ou inseri-la em suas realidades.

A multiplicidade de narrativas presente na resposta de Inês é outra característica da literatura infantil de Lispector. Algumas de suas produções para o público não-adulto apresentam mais de uma estória no mesmo livro, e há casos em que podem até ser lidas separadamente, sem prejuízo de sentido. Essa possibilidade existe porque a autora aparenta não se preocupar com a determinação de um elo entre elas, sobretudo quando são protagonizadas por personagens distintos. Em uma situação de leitura interativa, por exemplo, quando pais leem para filhos, ou professores para alunos, com alguma adaptação, pode-se estender o momento de experiência com o livro.

O mistério do coelho pensante, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade* possuem um único protagonista, apesar de descreverem mais de um contexto. Já *A mulher que matou os peixes* “se apresenta como uma colcha de retalhos de episódios velhos e novos amarrados frouxamente pelo fio do assassinato dos peixes [...]” (ÂREAS, 2005, p.117). Sobre esse livro, especificamente, Arêas acrescenta que “a

narradora enfileira histórias de bichos como justificativa de sua boa vontade para com os animais” (Ibidem).

A imagem de uma “fila” de narrativas aponta para a ideia de série, ou seja, uma sequência de histórias com um começo e um fim determinados. Isso realmente se faz presente no livro sobre o assassinato dos peixes, o que facilita a separação entre as situações apresentadas. Acontece exatamente conforme a descrição de Arêas: “O enredo é empurrado para diante, saltando de episódio em episódio, mas sempre embarafusta por um beco sem saída. Então ela ‘muda de assunto’ até ser encurralada por esgotamento da ficção” (Ibidem, p.118). Fala-se de baratas, lagartixas, ratos, gatos, cães, galinhas, macacos, mas sobre “cavalo não tenho nenhuma história para contar” (LISPECTOR, 1999, p. 30). Nessa hora, não há mais o que fazer, senão voltar ao início de tudo: à morte dos peixes.

Após explicar a diferença entre os animais convidados e os intrusos, a narradora começa o relato sobre seus dois únicos cachorros: Dilermando e Jack. Depois, é a vez de Lisete e de Bruno e Max; todos personagens que protagonizam narrativas independentes entre si. A história dos cães começa com “Quanto a cachorros, eu já tive dois. O primeiro foi assim [...]” (Ibidem, p. 14), mas poderia ser “Eu já tive dois cachorros. O primeiro foi assim [...]”. Já a da miquinha é marcada por um “Agora vou contar uma história de macacos [...]” (Ibidem, p.17), porém, se suprimisse o advérbio do início, a oração continuaria anunciando uma nova narrativa. De igual modo, o relato da experiência entre Bruno e Max poderia começar com um “Vou contar uma história tão terrível [...]”, em vez de “Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão terrível [...]” (Ibidem, p.21). Considerando essa separação, ao imaginar um cenário no qual a leitura é incentivada, havendo um tempo para o desfrute da literatura como parte da rotina cotidiana, seja ela doméstica ou escolar, tem-se pelo menos três momentos de leitura diferentes.

É imprescindível lembrar aqui as palavras de Lispector na Introdução a *O mistério do coelho pensante*, as quais podemos estender a outros livros: são histórias para serem contadas oralmente às crianças, e as muitas entrelinhas devem ser preenchidas com explicações, sendo importante a contribuição de quem conta. Isto é, exige-se a cena teatral, com narradores e ouvintes necessariamente em presença. (ARÊAS, 2005, p.120)

As modificações feitas nos textos servem para adequar a narrativa a uma realidade em que a experiência com o livro se realiza pela oralidade. “É possível afirmar que as crianças pertencem, ainda que por um breve período, a uma cultura primordialmente oral, embora ela esteja em contato direto com a cultura escrita” (HUNT, 2010, p.84). Por esse motivo, em produções infantis, identificam-se expressões que remontam à fala, simulando uma espécie de conversa, fazendo parecer que há um endereçamento do narrador ao leitor, como alguém próximo a ele.

No entanto, por mais que se encontrem marcas de oralidade nos textos destinados à criança, a escrita e a fala pertencem a dinâmicas distintas. Isso faz com que a experiência de ler um livro seja diferente de escutá-lo, principalmente quando o leitor e o ouvinte são pessoas diferentes; trata-se então da leitura em voz alta para o outro e não para si. Nesse caso, o texto está sob o domínio daquele que reproduz a narrativa, podendo modificá-la de acordo com a sua vontade.

[...]. A palavra escrita não é apenas uma transcrição da palavra falada. Contido na transição entre as duas se encontra o paradoxo de que a oralidade une as pessoas em grupos finitos, interativos (em especial onde está envolvida a narrativa), ao passo que ler/escrever é uma atividade solitária que dá acesso a um grupo muito mais amplo, ainda que ausente. É nessa transição que ocorre o deslocamento da literatura infantil. (HUNT, 2010, p. 84)

A partir da observação feita por Hunt, entende-se que na literatura infantil há uma tentativa de reproduzir a interatividade proporcionada pela oralidade por meio da utilização de elementos textuais comuns da fala, com o intuito de promover a aproximação do leitor, fazendo com que ele não se sinta sozinho, mas acompanhado pela voz do narrador. Por esse motivo, os livros para a criança costumam ficar entre a “palavra escrita” e a “palavra falada”, respeitando o amadurecimento de seus leitores que estão começando a se tornar mais ativos no universo da escrita.

Além disso, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p.198). O comentário de Benjamin evidencia um gosto, quase que geral, pelo ouvir aquilo que o outro conta, ou seja, a “experiência que passa de pessoa a pessoa” (Ibidem). Logo, livros baseados, ou que simulam acontecimentos reais, acabam atraindo leitores.

Se esse diálogo é levado para o livro, conseqüentemente a leitura se torna prazerosa, sobretudo, quando o narrador afirma que “não [mente] para menino ou menina” (LISPECTOR, 1999, p. 8), relatando “em segredo” (Ibidem) suas experiências. Sendo assim, a escrita de Lispector para o público não-adulto se destaca não só por trabalhar com temas que costumam ser julgados distantes do universo da criança, mas pela forma com a qual se organizam na narrativa pelo viés da cumplicidade.

Decerto, sua literatura infantil utiliza elementos comuns ao gênero, visto que é necessário manter algum fator que promova o reconhecimento do leitor com a realidade ficcional apresentada. No entanto, as narrativas clariceanas dão à criança a oportunidade de experimentar a literatura de forma ativa, fazendo com que ela também seja criadora de estórias. Nesse caso, a arte do narrar se encontra longe de qualquer intenção controladora de ações, não havendo mais imposição de limites, especialmente para a criatividade.

2.3. As mesmas vítimas

Entre os personagens que migram de um gênero a outro na obra de Lispector, há um em destaque – os animais, esses que sempre fizeram parte de sua vida, ganhando protagonismo em seus livros infantis. Nas produções destinadas à criança, eles são figuras importantes para a construção de reflexões sobre “vida” e “morte” e, em alguns casos, sua presença repetida promove diálogos entre a literatura infantil e outros textos da escritora.

Na crônica “Bichos (I)”, a autora faz menção a um cão do qual teve que se separar, forçosamente, por motivo de mudança. No texto é relatado que a lembrança da separação causa “uma saudade aguda e dolorida e desconsolável, a mesma que [...] ele sentiu” (Idem, 1999, p.451). Tal tristeza também está referida em *A mulher que matou os peixes*, quando a narradora se reporta à despedida de seu companheiro Dilermando ao “ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros” (Idem, 1999, p.15).

No infantil, a narradora diz: “Na hora de me despedir dele, fiquei tão triste que chorei. E Dilermando também chorou” (Ibidem). Já na crônica, os dois partilham a mesma saudade, que apesar de não vir acompanhada de choro, é “desconsolável” (Idem,

1999, p.451). Nesses contextos, a sensibilidade do cão é semelhante à de sua antiga dona. Essa aproximação entre os sentimentos aponta para a ideia de que no texto clariceano o homem não é superior ao animal. Pelo contrário, os dois são apresentados como iguais, sem menosprezar as emoções de um em comparação ao outro.⁸

A tristeza salientada na crônica ganha lágrimas na estória infantil e aparece atrelada à morte em “O crime do professor de matemática”, também marcado por um abandono, mas de dois cães – o verdadeiro e o substituto. Na busca por amenizar a culpa de ter deixado José (para não dizer Dilermando), “com uma desculpa que todos em casa aprovaram: porque como poderia [...] fazer uma viagem de mudança com bagagem e família, e ainda mais um cão” (Idem, 2009, p.123).

O homem do conto recolhe da rua um cachorro morto para enterrar no alto de uma colina, simbolizando um ponto-final na relação dele com “O verdadeiro cão” (Ibidem). Percebe-se que, na verdade, o personagem procura uma forma de se lembrar do antigo companheiro sem ser invadido pela culpa de um “crime [que] não era punível” (Ibidem, p.124), afinal “ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem” (Ibidem). Justamente por reconhecer a inexistência de uma punição cabível à sua condição, o homem desenterra o cachorro desconhecido, renovando “seu crime para sempre” (Ibidem, p.125).

Nesse caso, o sofrimento é um fardo que pesa como o corpo de um cão sem vida. Nota-se então que, a cada leitura, a separação recebe uma nova intensidade, em uma espécie de construção de camadas: primeiro a tristeza, depois o choro e por fim, a morte, essa que tem presença confirmada nos livros infantis de Lispector. Neles, especificamente, os animais são as únicas vítimas. Baratas, macacos, galinhas e cães, todos têm suas mortes compartilhadas tanto nas narrativas voltadas para o adulto, quanto para a criança.

Vocês sabem que tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou essa guerra fui eu?

⁸ A tradição da literatura brasileira é marcada pela imagem humanizada de alguns animais. Em *Iracema* (1865) de Alencar, por exemplo, vemos a jandaia repetindo “tristemente” (ALENCAR, 1999, p.88) o nome da índia, após sua morte. Junto à ave está Quincas Borba, cão do protagonista Rubião do romance machadiano, que chegava a suspirar para o homem amigo, dizendo: “Tu és bom, Rubião” (ASSIS, 1891). Nesse mesmo grupo, encontra-se Baleia de *Vidas secas* (1938), também representante do sofrimento que assolava a vida dos retirantes sertanejos. Logo, os animais sempre estiveram como personagens que, muitas vezes, expressam um senso de humanidade maior do que os próprios humanos.

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. [...].

Mas parece que uma barata, antes de morrer, conta baixo às outras baratas que minha casa é perigosa para a raça delas, e assim a notícia se espalha pelo mundo das baratas e elas não voltam para minha casa. Só seis meses depois elas ganham coragem de voltar, mas eu chamo de novo o homem dos remédios e elas fogem de novo. (LISPECTOR, 1999, p.10)

A batalha relatada em *A mulher que matou os peixes* ecoa “A quinta história”, de *Felicidade clandestina* (1971). Nos dois, descreve-se a tentativa de se ter uma casa livre de baratas, mas sob perspectivas diferentes. No conto, há cinco possibilidades de criar uma narrativa sobre o extermínio do inseto, mostrando que, quando se trata de literatura, tudo pode virar arte, até mesmo acontecimentos banais do dia-a-dia. Já no infantil, a questão das baratas começa quando são colocadas no grupo dos “bichos naturais”, ou seja, daqueles que se pode matar sem grande remorso.

Na produção para a criança, seu extermínio é tratado de modo direto, a começar pela explicação de como se realiza o processo de 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” (Ibidem). É por meio dessa descrição que a narradora apresenta à criança a maneira certa de eliminar o inseto, sem muitos rodeios.

Não há uma referência ao medo, nem ao nojo que esse animal em especial pode causar. A personagem simplesmente informa que sua casa tem “baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém” (Ibidem) e, sem mais delongas, ensina como matá-las. Em *A vida íntima de Laura*, a morte também está longe de qualquer suavização. No meio da narração sobre a vida da galinha, inicia-se uma espécie de receita culinária, que se resume em descrever como apetitosa pode ser a ave quando servida à mesa.

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. [...]. (LISPECTOR, 1999, p.24 e 25)

Apesar de ciente da crueldade que acontece com as galinhas, o narrador continua afirmando sua satisfação em degustá-las. Ele mesmo admite ser incapaz de fazer mal às pobrezinhas, “Mas que é comida gostosa, é” (Ibidem, p.24). Essa resposta naturaliza o abatimento das aves, levantando a suposição de que só é lícito assassiná-las quando o objetivo é alimentar-se delas. Isso justifica a fala: “É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de galinha ao molho pardo” (Ibidem, p.25). Observa-se que não há um julgamento preciso sobre a ação de matar as aves. Se certo ou errado, nada invalida o fato de as galinhas protagonizarem suculentos pratos, de acordo com a opinião do narrador.

A iminência da morte parece acompanhar toda a narrativa de *A vida íntima de Laura*, como pode ser comprovado ao considerar aquilo que impede a galinha de se aproximar das pessoas: o medo da morte. A ave “quase não deixa gente nenhuma fazer carinho nela” (Ibidem, p.13) e quando “alguém chega perto dela, sem ser para dar milho, ela foge com grande barulheira, cacarejando [...] assim: não me matem! Não me matem!” (Ibidem). Apesar do temor, ninguém tem o desejo de matá-la, dando a certeza de que Laura se manterá viva até o final da estória. No entanto, não é isso que acontece com sua prima Zeferina.

[...]. 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. É 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. [...]. (LISPECTOR, 1999, p.26 e 27)

Em certa ocasião, a cozinheira de Dona Luísa acha que já está na hora de servir Laura no almoço. Porém sua ideia é impedida pela proprietária do quintal onde vivia a galinha, pois tinha um carinho especial por ela. No lugar de Laura, pegam Zeferina, que foi comida “com arroz branco e solto” (Ibidem, p.27), ao molho pardo. A presença inevitável da morte também está no conto “Uma galinha”, narrativa pela qual a autora nutria um sentimento especial, chegando a revelar na crônica, “A explicação que não explica”, sentir “com que amor a escrevera” (Idem, 2009, p.315). Nele, fica subentendido que ave estará a salvo, entretanto termina, ao contrário do livro infantil,

com a comprovação da morte da personagem: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” (Idem, 2009, p.33).

Nas duas produções o afeto aparece como aquele capaz de salvar, mesmo que por um tempo determinado. Em *A vida íntima de Laura*, o que impede a morte da ave é o carinho de sua dona. Em “Uma galinha”, é o remorso a evitar inicialmente o fim, já que, ao colocar um ovo depois de capturada, a galinha faz todos se arrependerem de terem a forçado “correr naquele estado” (Ibidem, p.32).

“Macacos” e *A mulher que matou os peixes* demonstram outra relação entre contos e a literatura infantil de Lispector. Essas narrativas compartilham uma personagem específica: Lisete. Nelas, a morte está mais evidente, porque o enredo não se baseia apenas em uma lembrança de um animal de estimação, mas principalmente da morte dele. “[...] isso não é doçura. Isto é morte” (Idem, 1998, p. 61) e “Lisete está morrendo” (Idem, 1999, p.18) são exemplos de frases que marcam, respectivamente, o conto e a estória infantil, demonstrando que se trata de uma narrativa cujo desfecho é o final da vida. Isso prova que a autora leva para a infância o assunto com a mesma intensidade que aborda o tema em sua produção endereçada ao leitor adulto, ou seja, a escritora não procura minimizar o impacto da morte da miquinha para a criança, pelo contrário, continua expondo o sofrimento do luto, esse que pode ser vivenciado em qualquer idade.

Por meio da análise desses diálogos, encontram-se muitas semelhanças entre a escrita clariceana para o público adulto e não-adulto. Tal ligação vai além da existência de personagens e narrativas equivalentes, pois as temáticas exploradas nos livros endereçados à criança revelam mais uma das relações entre as produções de Lispector. Ao trazer questões sobre a vida e a morte para a infância, a autora mostra que sua literatura infantil não é um apêndice de sua obra, mas parte importante dela.

3. VOU LOGO EXPLICANDO O QUE É A VIDA

3.1. Vida e Literatura

A vida apresenta-se cercada por mistérios, muitas vezes indecifráveis, o que faz dela um enigma em si. Esse seu caráter intrigante além de desafiar, de modo geral, a compreensão humana, tem motivado durante séculos a produção literária de uma grande comunidade de escritores, que tenta traduzir em palavras não só a angústia da existência, mas também aquilo por trás do que se costumou denominar de simplicidade da vida. Um exemplo é Clarice Lispector, revelando uma literatura que se desenvolve no meio da ponte entre o real e o imaginário, a partir de um incessante trabalho com a linguagem.

Alguns de seus textos demonstram um possível interesse de transferir para o nível da escrita a complexidade que envolve a vida. “Restos de carnaval”, presente em *Felicidade clandestina* (1971), exemplifica esse fazer literário que, na tentativa de capturar a inexatidão das sensações humanas, produz uma escrita instigante. Em tal narrativa, a personagem se reporta a um momento de sua infância, marcado pela ingênua euforia de criança com a festa de carnaval e a interrupção dessa alegria pela doença de sua mãe, que teria sido completa caso um menino de doze anos não jogasse confete em seus cabelos.

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p.19)

Quando resumido, o enredo de “Restos de carnaval” parece não corresponder à originalidade das produções clariceanas. Entretanto, sua singularidade está na construção de uma personagem criança que, dividida entre a alegria da festa popular e a tristeza imposta pela presença de uma mãe doente, mostra-se injustiçada, pois justamente naquele carnaval em que tivera a oportunidade de se fantasiar de rosa e ser outra, sua mãe piorara, impedindo a experimentação, ainda que momentânea, de uma

felicidade plena. Apesar disso, a personagem consegue resgatar um instante de alegria, através do encontro de sua inocência pueril com o entusiasmo de um menino que, para ela, reconhecia sua vontade de ser feliz.

Além de “Restos de carnaval”, “Felicidade clandestina” é outro conto no qual a criança se apresenta como aquele ser capaz de encontrar alguma felicidade, independentemente das circunstâncias. Nele, a narradora retrata um episódio de sua infância, em que uma colega a tortura com a esperança de um dia emprestar-lhes *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato⁹. Na expectativa de pegar o livro, a personagem ia diariamente à casa da menina, que “era pura vingança [...] mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria” (Ibidem, p.6), porém só recebia desculpas que adiavam a realização de seu desejo.

Dentro do contexto de “Felicidade clandestina”, a infância pode ser percebida sob duas faces – a cruel e a ingênua. No conto, as atitudes de caráter perverso, efetuadas justamente por uma criança, constroem uma espécie de metáfora que aponta para a ideia de que a crueldade é própria do homem. Todavia, a conservação de certa ingenuidade parece combater a hostilidade alheia, pois, ao escolher acreditar na falsa promessa de sua colega, a protagonista se submete a humilhações, mas acaba sendo responsável por denunciar o temperamento malvado da filha do dono da livraria, até então desconhecido pela mãe da menina, que depois de descobrir o porquê das visitas constantes, decide emprestar o livro por tempo indeterminado.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas. A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não estar entendendo. Até que essa mãe boa entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler!

E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava

⁹ Monteiro Lobato é uma referência fundamental como paradigma da literatura infantil brasileira. Tal influência aparece em Lispector não somente pela menção ao Sítio do Picapau Amarelo, em “Felicidade clandestina”, que pode ser lida como representação da presença de Lobato na vida da escritora enquanto leitora, mas também por elementos de sua literatura infantil que dialogam com a obra lobatiana. Um deles está em *Quase de verdade* (1978), quando o narrador descreve o canto do pássaro usando a expressão “pirlim-pim-pim”, que muito remonta ao “pó de pirlimpimpim” capaz de teletransportar os personagens do sítio para lugares mágicos. Apesar de reconhecer a relevância do escritor para a produção literária voltada para a criança, não aprofundarei o diálogo entre Lobato e Lispector, tendo em vista que o foco central da pesquisa é a análise das temáticas “vida e morte” nos livros infantis clariceanos.

em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina loura em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser. [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 7)

A capacidade de iludir o outro revela um comportamento sádico não apenas relacionado a uma diversão infantil, mas também à reafirmação de uma superioridade econômica. A filha do dono da livraria sabe que a outra menina não tem condições financeiras para adquirir a obra de Monteiro Lobato, e partindo disso ela a humilha. No entanto, a alegria de estar com livro supera qualquer sentimento negativo que poderia surgir após descobrir ter sido enganada durante tanto tempo. A personagem aparenta não se importar com toda maldade que a cercou durante as idas à casa de sua colega e as vindas com as mãos vazias, pois o livro sob seu domínio significa mais do que a realização de um possível sonho, representa também expressão de poder. Afinal, ter em mãos “um livro grosso [...] para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de [suas] posses.” (Ibidem, p.6) era quase ultrapassar os limites impostos pela desigualdade social.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1998, p. 7 e 8)

Os dois contos terminam de modo semelhante, ao considerar que as protagonistas, diante da felicidade, recebem por parte da narradora uma nova identidade, que se distancia da representação da criança como ser de pura inocência. A associação com a rosa, em “Restos de carnaval”, e a analogia entre uma relação de amantes, com a de uma menina e seu livro, em “Felicidade clandestina”, atribuem sensualidade à caracterização das personagens.

A partir desse transbordamento de significações, nota-se que Lispector não parte de episódios extraordinários para a produção de tramas com grande valor interpretativo.

Ao invés disso, “o esforço da narrativa ficcional de Clarice é o de surpreender com minúcia de detalhes o acontecimento desconstruído” (SANTIAGO, 1999, p.24) levando em conta que, “se o acontecimento, no seu sentido tradicional, é de difícil interpretação, o acontecimento desconstruído é o de difícil apreensão” (Ibidem).

“Restos de Carnaval” e “Felicidade Clandestina” não pertencem à produção da escritora voltada para o público infantil, devido à representação da criança acontecer pelo ponto de vista adulto, considerando que as narradoras, em uma fase mais madura, ressignificam uma situação vivida por elas quando meninas. No entanto, tomando como base a leitura dos contos, a autora apresenta-se capaz de transferir para a escrita não só a expressão da vida adulta, mas também o conteúdo por detrás dos pensamentos pueris. Tal habilidade pode ser observada em seus livros infantis, ao analisar o modo como aborda a realidade da vida, por meio de uma literatura não edulcorada, mas compatível ao nível de compreensão de seus jovens leitores.

3.2. Um olhar de criança

Contextos relacionados à vida doméstica fazem parte dos livros infantis de Lispector. A abordagem de enredos que ilustram ambientes comuns à infância pode favorecer a aproximação entre a criança e o texto. Todavia, sua literatura não se mostra diretamente associada à mera representação de uma realidade já conhecida pelos leitores, mesmo porque “um texto redundante, que só articula o que já é sabido e experimentado, pouco tem a oferecer” (CADERMATORI, 2010, p.16).

As narrativas clariceanas oferecem à criança a oportunidade de entender e construir o mundo à sua volta sob uma perspectiva não adulta, apresentando informações referentes a conceitos morais e culturais que envolvem o homem enquanto ser social. Essa iniciativa não é uma particularidade de sua escrita destinada ao público infantil, pois, “no caso dos livros para crianças, não podemos fugir ao fato de que são escritos por adultos, de que haverá controle e estarão envolvidas decisões morais” (HUNT, 2010, p.85).

O aspecto que determina produção literária de Lispector para crianças, assim como toda sua obra, é o trabalho com a linguagem. Se, em seus livros para adultos, “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons

ou sinais” (CANDIDO, 1977, p.131), em sua literatura infantil consegue abordar fatores comuns à realidade humana com mais leveza, por meio da construção de uma linguagem capaz de atribuir às narrativas um tom que soa espontâneo, muito semelhante àquele da sinceridade infantil.

O crítico literário Peter Hunt ressalta que os autores de livros infantis tendem a utilizar “um conjunto de palavras tidas como apropriadas na escrita para criança” (2010, p.157), sem dispensar “[os] marcadores de discurso oral do tipo ‘Era uma vez’, ‘Esta história é sobre’, ‘Você está confortavelmente sentado? Então vou começar’” (Ibidem, p.160). Para Hunt, a repetição excessiva desses recursos linguísticos pode evidenciar “que o autor/narrador está tão claramente no controle da narração [...], que a interação não tem como se dar entre pares” (Ibidem). Dessa forma, haveria um condicionamento de pensamentos, levando o leitor “a exprimir ideias simples e simplórias” (Ibidem), por conta de toda restrição da linguagem.

Lispector não deixa de fazer uso dos tais clichês referidos, no entanto, os apresenta de modo diferenciado. Em *Quase de verdade*, por exemplo, o cão Ulisses inicia sua narrativa com a frase “Era uma vez... Era uma vez: eu!” (LISPECTOR, 1999, p.5), combinando uma expressão que aponta para um passado distante, com um pronome pessoal na sua condição exclamativa, a indicar existência no presente. A utilização do “era uma vez” rompe ainda mais com os padrões tradicionais dos contos infantis, à medida que não marca a abertura da estória central do livro, mas serve de oração introdutória para apresentação do narrador.

A escritora não se limita à estrutura convencional dos textos voltados para o público não-adulto, assim como não reduz o conteúdo de seus livros a estórias superficiais. Afinal, afirmar para uma criança que galinha ao molho pardo “é comida gostosa” (Idem, 1999, p.23), depois de explicar que “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” (Ibidem), sem fazer da narrativa infantil um conto de horror, é permitir o questionamento sobre a simplicidade das situações banais da vida, tendo em vista que um prato culinário pode tornar-se fonte de reflexão sobre a ambiguidade do ser humano, esse que gosta “de galinha viva mas ao mesmo tempo também [gosta] de comer galinha ao molho pardo” (Ibidem, p.24).

“Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’” (Ibidem, p.7). Assim se inicia o terceiro livro infantil de Lispector – *A vida íntima de Laura* – que tem como personagem principal uma galinha chamada Laura, cuja intimidade é exposta na narrativa que começa no quintal de Dona Luísa e termina com a visita de um habitante de Júpiter. Antes de começar efetivamente a estória, a narradora esclarece que vida íntima “quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa” (Ibidem). Tal definição é apresentada como um conselho que aponta para a preservação da privacidade familiar. Contudo, esse ensinamento não é seguido, já que para haver estória, a vida íntima de Laura precisa ser revelada.

Pode-se observar então a presença implícita de uma pedagogia que visa à apresentação de princípios culturais da vida social. Entretanto, a existência de um possível teor pedagógico não é o fator principal da literatura infantil da autora, já que o eixo central de seus livros não aparece atrelado à imposição de normas e padrões de conduta. Essa característica dialoga com a concepção de Ligia Cademartori, sobre a qualidade das produções infantis: “A literatura infantil digna do nome estimula a criança a viver uma aventura com a linguagem e seus efeitos, em lugar de deixá-la cerceada pelas intenções do autor, em livros usados como transporte de intenções diversas” (2010, p.17).

Muito comum nos gêneros literários tradicionais vinculados à criança a presença de personagens animais que dispõem de pensamentos e desempenham ações racionais. A produção infantil clariceana também conta com a participação dos bichos para o desenvolvimento das narrativas. No entanto, nos livros de Lispector, “os animais são apresentados em estreita proximidade com humanos” (OLIVEIRA *et al.* 1998, p.113), mas não igualados a eles.

A galinha Laura, por exemplo, “tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos” (LISPECTOR, 1999, p.11) que condizem com sua natureza de bicho. O mesmo é visto na caracterização do protagonista do primeiro livro infantil da autora, *O mistério do Coelho pensante*, que narra a enigmática estória de fuga do coelho Joãozinho de sua casinhola. Assim como Laura, a natureza de Joãozinho “só é esperta para as coisas de que ele precisa” (Idem, 1999, p.15), já que o coelho “tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense” (Ibidem).

Por conta da sutil distinção entre o homem e o animal, determinadas situações da vida adulta são representadas por associações ao universo dos bichos, que só serão reconhecidas caso o leitor tenha determinado nível de conhecimento de mundo, capaz de relacionar momentos da ficção com os da realidade. Deve-se entender que “as crianças são leitores *em desenvolvimento*; sua abordagem da vida e do texto brota de conjunto de padrões culturais diferentes dos padrões dos leitores adultos” (HUNT, 2010, p.135). Em *A vida íntima de Laura*, por exemplo, a descrição dos eventos sucedidos pelo nascimento de um dos ovos, fruto do relacionamento de Laura com seu “marido”, o galo Luís, muito se aproxima ao ritual tradicional de visitas e ganhos de presentes que envolve o pós-parto de uma mulher. Todavia, essa interpretação só é possível supondo que tal realidade seja conhecida pelo leitor, ou até mesmo já vivenciada por ele.

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. [...].

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. (LISPECTOR, 1999, p.17 e 18)

A capacidade de depreender sentidos que não estão claramente expressos no texto desenvolve-se com a prática da leitura. Ao considerar as crianças como leitores em formação, esse exercício interpretativo, algumas vezes, pode demandar o auxílio de um leitor mais maduro. Todavia, a ajuda só é benéfica quando se mostra sem o interesse de manipular a criança, em prol da subalternidade aos adultos, mas visando “possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento” (CADERMATORI, 2010, p.24). Talvez seja por acreditar nas vantagens dessa leitura compartilhada que Clarice Lispector não nega, mas até incentiva a participação do adulto na experiência da criança com seus livros.

Essa atitude da escritora é evidenciada, especificamente, em *O mistério do coelho pensante*. Por se tratar da tradução de uma narrativa escrita a “pedido-ordem” (LISPECTOR, 1999, p.5) de seu filho Paulo, quando moravam nos Estados Unidos,

originalmente para uso doméstico, a autora vê a necessidade de informar, no texto que antecede a estória, as circunstâncias em que se deu a escrita de seu primeiro livro para o público não-adulto, justificando o porquê de ter deixado “todas as entrelinhas para as explicações orais” (Ibidem), mas garantindo, “por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela” (Ibidem).

O protagonista de *O mistério do coelho pensante* é um coelho, aparentemente comum, de nome Joãozinho, que sempre fugia de sua gaiola quando nela não havia comida. Contudo, o coelho da estória se mostra muito esperto, já que ninguém, incluindo a narradora, consegue descobrir como ele fazia para sair da casinhola, tornando a narrativa um verdadeiro “conto de mistério às avessas” (OLIVEIRA *et al.* 1998, p.110).

Para tentar solucionar a questão da fuga, os leitores são convidados a pensarem iguais aos coelhos, franzindo o nariz, dando à criança a oportunidade de criar possíveis desfechos para a estória, fazendo dela participante ativa na construção da narrativa. Além disso, ao desconhecer o segredo do coelho, a narradora se coloca ao mesmo nível do leitor, aquele que também ficará sem saber a verdade sobre o enigma. Segundo Lajolo e Zilberman, esse equilíbrio entre a atuação do narrador e a do leitor fez com que

Talvez o escritor infantil que primeiro e com mais empenho tenha trazido para a narrativa infantil dilemas do narrador moderno seja Clarice Lispector. Suas obras para crianças abandonam a onisciência, ponto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que preside a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.154)

“Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto. E passou a fugir sem motivo nenhum” (LISPECTOR, 1999, p.21). Para entender o porquê das escapatórias, a narradora elabora três hipóteses capazes de justificar a atitude do coelho. A primeira seria a de que Joãozinho saía para ver a namorada, “uma coelha muito da enjoada e muito da caprichosa, [que o ameaçava dizendo]: – Se você não vier me ver, eu te esqueço [...]. Aliás, quase toda natureza de namorada se parece um pouco” (Ibidem, p.25). Talvez o coelho fugisse “porque cada vez ele tinha mais filhinhos e gostava de ir fazer carinho [neles, ou] só para ficar olhando as coisas, já que ninguém levava ele para passear” (Ibidem, p.26 e 27).

Todas essas suposições fazem referência a situações da vida humana, como conflitos de relacionamento, paternidade e experimentação da liberdade. A partir delas, observa-se a ideia de conhecer o mundo relacionada à ação de fuga. Entretanto, a narradora ressalta “que criança não precisa fugir porque não vive entre grades” (Ibidem, p.21), o que pode ser lido como expressão do cuidado da autora em evitar deturpações interpretativas, ao escrever para o público infantil¹⁰.

Assim como a realidade da criança, o universo adulto não se apresenta idealizado nos livros infantis de Lispector. Nesse sentido, a representação do homem adulto aparece como passível de erro, portando tanto qualidades, quanto defeitos. Tais características estão presentes na narradora de *A mulher que matou os peixes*, que, por um descuido, acaba se tornando participante ativa na morte dos animais de estimação de seu filho.

Meu filho foi viajar por um mês mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário.

[...]

E assim como a mãe ou a empregada esquecem uma panela no fogo, e quando vão ver já se queimou toda a comida – eu estava escrevendo história. E simplesmente fiz uma coisa parecida com deixar a comida queimar no fogo: esqueci três dias de dar comida aos peixes! Logo aqueles que eram tão comilões, coitados. (LISPECTOR, 1999, p.30)

Com o objetivo de ser absolvida pelos leitores, a personagem Clarice narra algumas de suas experiências com os animais, para provar que ela só poderia ter matado os peixes “sem querer” (Ibidem, p.7). A fim de conquistar a confiança do júri, formado só por crianças, a narradora afirma a veracidade de sua inocência, confessando que não mente “para menino ou menina. Só [...] para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata!” (Ibidem, p.8). Após tais declarações, inicia o relato de algumas memórias, que ilustram sua relação com os bichos.

A primeira delas é a lembrança da infância marcada pela presença de uma gata e suas muitas ninhadas, que deixavam a casa alegre para a personagem, “mas infernal

¹⁰ A antropóloga francesa Michèle Petit, em *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva* (2009), salienta que os jovens, “por meio da leitura, mesmo que esporádica, podem estar mais preparados para resistir aos processos de marginalização[, levando em consideração] que ela os ajuda a se construir, a imaginar outras possibilidades, a sonhar” (p.19). Esse pensamento faz refletir a ideia de que, diante da realidade de tantas crianças vivendo entre as grades da pobreza e da guerra, fugir com o coelho da narrativa infantil de Clarice Lispector talvez seja a única forma de vislumbrar as descobertas de um mundo desconhecido. O protagonista de *O mistério do coelho pensante*, ao romper os limites de sua casinhola, mostra o quanto é possível ultrapassar as barreiras que impedem a experimentação da liberdade, sendo elas físicas ou não. Nesse sentido, hoje, torna-se até questionável a percepção de “que criança não precisa fugir porque não vive entre grades” (LISPECTOR, 1999, p. 21).

para as pessoas grandes” (Ibidem). Em vista do incômodo causado pelos muitos gatos, a felina é doada sem a autorização de sua dona, que, tendo ficado tão infeliz, adoeceu “com muita febre” (Ibidem, p.9). Dessa forma, o adulto se apresenta como aquele capaz de tomar atitudes contrárias à vontade da criança, mas sem associação a um personagem antagonista, já que retrata um aspecto, por exemplo, da relação entre pais e filhos.

Dentre os contextos descritos no livro *A mulher que matou os peixes*, estão a “guerra” da personagem Clarice contra baratas, as quais só foram derrotadas graças a uma dedetização; o encontro com seu primeiro cachorro de estimação, que por se expressar muito feliz no novo lar, gerou a suspeita de já ter sofrido maus-tratos de sua antiga dona; e a doação de Jack, segundo cachorro da personagem, tendo sido motivada pelas ameaças de um vizinho que, incomodado com os latidos, pretendia dar um tiro no cão. Sobre esses dois últimos, não é dada nenhuma explicação que evidencie explicitamente o caráter pejorativo da violência contra animais. No entanto, a narradora esclarece ao leitor que, assim como há pessoas que dão lugar à maldade, existem aquelas que buscam fazer diferente, porque assim escolheram.

Como vocês veem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida. (LISPECTOR, 1999, p.15)

A oposição entre o bem e o mal é ainda mais acentuada na quarta produção infantil de Lispector, *Quase de verdade*, em que mais uma vez as galinhas aparecem como as personagens principais. O enredo se desenvolve no quintal do casal Oniria e Onofre, onde havia uma figueira infrutífera que, com inveja da vida animada das galinhas de chocar e cacarejar, pede ajuda a uma nuvem bruxa chamada Oxelia, para se tornar dona de todos os ovos produzidos no galinheiro, a fim de vendê-los e enriquecer.

Quer saber o resultado da conversa da figueira com Oxelia? Foi o seguinte: de noite as folhas da figueira ficavam acesas como se o Sol batesse nelas.
E as galinhas, pensando que era de dia, punham ovos.
[...]. Aconteceu que as galinhas ficaram assustadas porque nunca mais dormiam e botavam ovo sem parar, o tempo todo.
Quanto a Ovidio, ele se estrepou: como pensava que era de dia, ficava rouco de tanto cocoricar. (LISPECTOR, 1999, p.18)

Ovidio e Odisseia, que “eram como o rei e rainha do galinheiro” (Ibidem, p.13), ao se darem conta da intenção maliciosa da árvore, resolvem unir suas penas e irem

“contra a figueira ditadora, iam exigir os seus direitos, pôr ovos para eles mesmos, reclamar, comida, água, dormida e descanso” (Ibidem, p.20). Então, as galinhas, sob a liderança de seus presidentes, “quer dizer, [de] Ovidio e Odisseia,” (Ibidem, p.22) decidem subir nos galhos da figueira, para que quando esta acendesse, pusessem seus ovos, fazendo todos se quebrarem no chão.

Dessa narrativa pode-se depreender uma “crítica às relações de produção do sistema capitalista, que se apropria do trabalho do outro em benefício próprio” (OLIVEIRA *et al.* 1998, p.123), mas também uma referência a um momento histórico do Brasil, tendo em vista que a escrita e publicação de *Quase de verdade* se deram durante a ditadura militar. A possibilidade dessas leituras está indicada por uma das falas do narrador, que, antes de dar início propriamente à estória, diz: “O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam” (LISPECTOR, 1999, p.7).

Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), retoma o fato de que “a escritora foi muito cobrada sobre seu posicionamento político” (p.41), principalmente durante o período da ditadura militar, sendo suspeita de “reacionarismo” (Ibidem), e supõem que, “pela limitação do meio intelectual e pela urgência da luta contra a ditadura, a censura sofrida pela escritora [...] foi cega ou descabida dentro e fora da literatura” (Ibidem, p.42), lembrando que “durante a elaboração de *Uma aprendizagem* Clarice participou de passeatas e em algumas crônicas [...] fechou os textos com apelos e posicionamentos ansiosos” (Ibidem).

No entanto, antes mesmo do início dos anos de chumbo, Lispector já se mostrava engajada. Prova disso é a publicação no jornal *Senhor*, em 1962, de “Mineirinho”, em que a abordagem da narradora sobre a morte, por treze tiros, de um criminoso provoca, entre outras, a reflexão acerca da responsabilidade da própria sociedade na criação dos marginalizados. Em 1977, na entrevista concedida a Júlio Lerner, a escritora coloca “Mineirinho” dentre seus textos preferidos e expressa, claramente, sua opinião a respeito do assassinato de José Miranda Rosa, cuja história inspirou a escrita da crônica, dizendo: “qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar. Era prepotência.” (LISPECTOR, 1977).

No mesmo ano de tal fala, a autora publica seu último livro, *A hora da estrela*, apresentando a miserável vida da nordestina Macabéa, que não encontra na cidade

grande um lugar para chamar de seu, assim como muitos de seus conterrâneos. Sendo assim, Lispector mostra nunca ter ignorado a realidade à sua volta, pelo contrário, ao transformá-la em literatura, achou um meio de posicionar-se, sim, diante de questões sociais.

Quase de verdade narra uma verdadeira luta de classes, na qual as galinhas, representantes da plebe, ao se unirem contra o regime ditatorial imposto pela figueira, conseguem acabar com a exploração que estavam submetidas. Sendo assim, a resolução da briga entre as aves e a árvore não retoma apenas a trivial ideia de que o bem sempre vence o mal, mas demonstra uma possível solução para a realidade de uma estrutura socioeconômica baseada no autoritarismo, a partir da união dos oprimidos.

Com seus planos frustrados, a figueira entende “que não se deve ser amigo dos ruins” (Ibidem, p.25), por fim, sendo perdoada pelas aves e abençoada pela bruxa boa, Oxalá, que concede a ela a capacidade de dar frutos. A redenção da árvore produz um efeito moralizante na estória, ao apontar para as consequências da maldade, representada pelo sentimento de inveja, e o direito ao perdão, aludido pela atitude das galinhas. Entretanto, o vestígio de uma “moral da história” não é o aspecto que define o conteúdo do livro, já que a resolução do conflito não dá fim à estória, mas propicia o surgimento de novas narrativas singulares àquela das aves.

Ao terem derrotado a figueira, as galinhas resolvem comprar pirulitos para realizar uma festa, porém, o doce faz quebrar seus dentes. Impossibilitadas de mastigar, as aves pedem ajuda a Oxalá para encontrar um alimento que não precise ser triturado. Atendendo ao pedido, a bruxa boa mostra às galinhas um pé de jabuticaba, “mas aconteceu uma coisa: as aves ficaram com o caroço da jabuticaba na boca e não sabiam o que fazer” (Ibidem, p.30). O narrador termina a estória passando a dúvida para o leitor: “Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a Questão” (Ibidem).

A interrogação deixada pela última fala do narrador muito se assemelha à estrutura da clássica frase shakespeariana, “*To be or not to be, that is the question*”, presente na primeira cena do terceiro ato de uma das tragédias mais renomadas de William Shakespeare – *Hamlet* (1603). Além de revelar a presença de Clarice Lispector enquanto leitora, essa relação intertextual não é o único ponto em comum entre a narrativa infantil da escritora brasileira e a peça do célebre dramaturgo inglês.

Tanto de *Hamlet*, quanto de *Quase de verdade*, pode-se depreender a abordagem de temas como corrupção e ganância. Na tragédia shakespeariana, o rei da Dinamarca é morto por seu próprio irmão, Claudius, que passa a ocupar o trono real, tomando como sua esposa a viúva rainha. A motivação por trás desse assassinato se aproxima àquela subentendida pelas investidas da figueira infrutífera, no livro infantil de Lispector: a busca pelo poder.

Na estória das galinhas, a grande produção de ovos parece intensificar a inutilidade da figueira. Sendo assim, a árvore procura de algum modo tornar-se relevante, já que falhara na função de dar frutos. Explorar as aves e enriquecer com a venda dos ovos é a forma que encontra de acabar com a felicidade do galinheiro e de construir sua identidade, pois uma figueira que não produz figos se resume a uma árvore qualquer. Essa ideia, considerando que a existência de referências bíblicas é uma característica das produções clariceanas, estabelece relação com a passagem do livro de Mateus, capítulo sete, versículo quatorze: “[...]. Pelo fruto se conhece a árvore”.

A imagem da figueira se apresenta em muitos momentos bíblicos. Um deles está descrito no livro de Marcos, em que Jesus, saindo de Betânia acompanhado por seus discípulos, avista uma figueira aparentemente com figos. Ao sentir fome, ele se desloca até a árvore e, quando percebe que nela não havia um fruto sequer, a condena, dizendo: “Nunca mais coma alguém fruto de ti” (Mc 11:14). Contudo, em *Quase de verdade*, a figueira no passado amaldiçoada recebe o perdão de Oxalá – palavra de origem árabe, que significa “queira Deus” (FERREIRA, 2010, p.554) –, tornando-se frutífera. Além da árvore, a obra de Lispector conta com a presença de outras figuras que apontam para um simbolismo religioso, sobre as quais a crítica literária Berta Waldman faz uma leitura, ressaltando que,

Além das citações explícitas, como ocorre, por exemplo, em *A Via Crucis do Corpo*, em que o título remete ao espaço do martírio de Cristo, reforçado por epígrafes provenientes dos textos fundamentais das religiões judaica e cristã (*Salmos, Lamentações de Jeremias* etc.), ou em *A Hora da Estrela*, cujo nome da protagonista remete ao livro dos Macabeus, há algumas obsessões que fazem eco ao texto bíblico, e dizem respeito a uma concepção de mundo e de realidade mobilizadora tanto do vegetal como do animal. Assim, Clarice Lispector confia à maçã, que algumas vezes é *A maçã no escuro*, a responsabilidade de assumir a forma simbólica primordial, graças à qual a relação homem/criação/criador pode se manifestar. A maçã, entretanto, não desvenda apenas a origem e a importância da norma,

mas também e fundamentalmente a função da infração. (WALDMAN, 2011, p.4)

A redenção da árvore dá um novo sentido à separação entre o bem e o mal representada pelo conflito entre a figueira e as aves, e pela ação de personagens como Oxelia, a nuvem má, e Oxalá, a nuvem boa. Em *Quase de verdade*, a maldade não é só vencida, mas também substituída por ações benéficas. Isso pode ser observado próximo ao final do livro, quando Oxalá, ao ouvir o pedido das galinhas para fazer Oxelia “deixar de ser ruim” (LISPECTOR, 1999, p.28), avisa que a nuvem má deixaria de ser malvada ao chover em cima da figueira. Sendo assim, serão as águas de Oxelia a regar os futuros frutos daquela a quem ajudara a disseminar o mal.

– Oxalazinha, vê se dá um jeito para fazer com que a nuvem preta, a Oxelia, deixe de ser ruim!
Oxalá sorriu e disse:
– Pois bem: ela não vai ser mais perigosa e daqui a umas horas ela vai chover. E chover em cima da figueira. [...]. (LISPECTOR, 1999, p.28)

A conquista das galinhas e a transformação positiva da figueira e de Oxelia, se colocadas como desfecho da narrativa, teriam feito da estória uma produção muito próxima ao modelo tradicional de livros infantis, com animais falantes, protagonistas, antagonistas e moral da história. Além disso, a luta das galinhas contra a exploração de suas habilidades de pôr ovos culminaria, provavelmente, em uma narrativa com desfecho objetivo, se não fosse à singularidade da escrita de Lispector, que propicia reflexões como estas:

De que forma entender esse desfecho? Como resolver esse “angu de carço”? (A expressão está citada no livro.) Será que a escritora quer afirmar a necessidade de se tomar uma decisão? Será que quis evitar “lição de moral”, que com razão detestava? A referência gaiata a uma grande questão metafísica e dramática, arremate tanto do “to be or not to be” como da historinha latida, desconcerta o leitor, embora ele também possa conjecturar que “eis a questão” tornou-se frase feita, com o correr do tempo. O principal, no entanto, é que o “final feliz” não surge como solução. (ARÊAS, 2005, p.120)

Do estudo feito por Peter Hunt, em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), sobre a estrutura narrativa que faz de um texto ser destinado ao público infantil ou não, subentende-se que a ausência de um final de caráter conclusivo está mais para uma característica das produções literárias endereçadas ao adulto, do que à criança. Hunt explica que “Um livro adulto tende a solucionar uma parte do problema, mas a deixar

muitas outras em aberto” (p.190), salientando que “durante as primeiras fases de desenvolvimento, as crianças preferem histórias de ‘desfecho’ – isto é, naquelas que permitem a ‘sensação de um final’” (Ibidem, p.187), sendo esse o padrão das obras infantis clássicas. Logo, a escolha de Lispector por não dar, também, a seus livros para crianças finais determinados demarca um rompimento com a narrativa tradicional que, como ressalta o pesquisador britânico, preserva o processo de restauração da linearidade ficcional.

Tradicionalmente, a literatura infantil apresentou, por determinação pedagógica, um discurso monológico que, pelo caráter persuasivo, não abria brechas para interrogações, para o choque de verdades, para o desafio da diversidade, tudo se homogeneizando numa só voz. No caso, a do narrador. (CADEMARTORI, 2010, p.25)

Se na tradição literária a voz do narrador é instituída como a única essencial para progressão da narrativa, na literatura infantil clariceana há a tentativa de uma interlocução direta entre o texto e o leitor, investindo neste como ser ativo dentro do desenvolvimento das histórias, já que “somente vozes entrecruzadas podem oferecer, a uma pergunta feita, a relatividade das respostas. O monólogo não dá margem a questões” (Ibidem). Nessa perspectiva, a abordagem sobre os fatores que envolvem a vida presentes em *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), sob o viés da aproximação, propicia à criança uma leitura mais autônoma, não só do texto, mas do mundo, porque, diante das lacunas deixadas pelo narrador, ela será a responsável por preenchê-las, a partir das relações que consegue fazer entre as narrativas e a realidade à qual pertence.

3.3. A escritora na literatura infantil clariceana

Além dos aspectos que se referem à vida humana, encontra-se na literatura infantil de Lispector uma abordagem sobre a realidade do escritor. Tal temática, presente em toda sua obra, pode ser observada mais precisamente em dois de seus livros voltados para a criança: *A mulher que matou os peixes* (1968) e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987). Neles, o trabalho com a escrita se expressa sob uma perspectiva diferente daquela apresentada em algumas de suas produções voltadas

para o público adulto, que se pautam na representação da complexidade da criação artística.

Em seu segundo livro infantil, a narradora-personagem Clarice relata que causou a morte dos vermelhinhos por estar ocupada escrevendo “histórias para gente grande” (LISPECTOR, 1999, p.24). Desse modo, a realidade de quem possui a escrita como seu principal instrumento de trabalho é apresentada por meio de uma personagem que, devido às demandas da profissão, deixa de lado os afazeres da vida doméstica, esquecendo-se de alimentar os peixes de estimação da família. Já *Como nasceram as estrelas* revela outra face da criação literária, provando que nem sempre uma obra surge da motivação íntima do próprio escritor: o último livro infantil da autora foi feito sob o patrocínio da fábrica de brinquedos Estrela, para fazer parte de um calendário que seria dado junto às vendas da empresa.

Segundo Nádya Battella Gotlib, *Como nasceram as estrelas* não apresenta “grande interesse estético, embora haja um bom repertório de motivos, personagens e situações” (1995, p.445). Essas características talvez denunciem o desagrado da escritora em se submeter a tal tipo de produção para pagar suas despesas. A suposição parece se confirmar ao analisar a postura de Lispector, quando indagada pelo jornalista Júlio Lerner sobre o momento em que decidiu assumir-se como escritora, na entrevista fornecida a TV Cultura, pouco antes de seu falecimento. Em resposta, afirma não ser uma profissional, porque escrevia não por obrigação e sim por própria vontade, enfatizando que preferia entender-se assim para preservação de sua liberdade.

O desconforto em reconhecer a profissão de escritor pode estar atrelado à ideia de que, ao encarar a escrita literária como instrumento de trabalho, conseqüentemente, a literatura se torna semelhante a qualquer produto, modelado, controlado e transformado para suprir as necessidades do mercado. Nesse contexto, o escritor passa a ser vítima de uma produção regida pela demanda mercadológica, que desconsidera e desvaloriza o esforço e a complexidade do ato criativo.

A escrita por encomenda remonta à realidade vivida pela escritora após seu divórcio: “separada do marido no ano em que regressou ao país, Clarice precisava ganhar a vida escrevendo, fossem crônicas, entrevistas, compilação rebatizada de obras anteriores e ou livros infantis” (ARÊAS, 2005, p.112 e 113). Apesar da busca pela profissionalização do ofício de escritor estar presente desde a metade do século XIX,

“ao longo do século XX poucos escritores tiveram condições de depender tão-somente dos rendimentos de seu trabalho literário” (ZILBERMAN, 2010, p. 187). Se tratando de uma mulher, as dificuldades tornam-se ainda maiores, por conta do peso de uma sociedade de base patriarcal, que dá até mesmo a escrita ao domínio masculino.

No final da década de cinquenta, pouco antes de seu retorno ao Brasil, mesmo conhecida entre os intelectuais e escritores, Lispector enfrenta a recusa de suas produções por parte de muitos editores, estes que, segundo o depoimento de Paulo Francis, “a evitavam, como a praga [devido o] caráter ‘moderno’ de sua literatura” (apud GOTLIB, 1995, p.310). Diante desse impasse, a escritora passa a publicar seus contos na revista *Senhor*, que para Francis “teve papel importante numa espécie de relançamento, de redescoberta de Clarice para uma importante faixa de público” (Ibidem). Já no Brasil, mediante a impossibilidade de viver somente da autoria dos livros, Lispector intensifica seu trabalho em jornais e revistas. Sua literatura infantil só irá surgir em 1967, com a publicação de *O mistério do coelho pensante*.

O processo de modernização da sociedade brasileira, que se deu através do estímulo ao crescimento industrial e à urbanização, beneficiou a cultura brasileira, na medida em que proporcionou condições de produção, circulação e consumo dos bens de que aquela se constituía. A literatura infantil também foi favorecida, já que a indústria de livros se solidificou e a escola, cujo resultado mais imediato é o acesso à leitura, se expandiu. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.119)

O crescimento de programas e instituições baseados na propagação da leitura, o apoio da escola e os investimentos da iniciativa privada fizeram com que, nos anos sessenta, os livros infantis ganhassem espaço no cenário editorial brasileiro. Em vista disso, muitos autores renomados agregaram seu prestígio à literatura infantil produzida no Brasil¹¹, incluindo Lispector. Nádia Battella Gotlib afirma “que foi como *mãe* que Clarice Lispector ingressou na literatura infantil” (1995, p.287).

Essa ideia pode parecer estereotipada, por se tratar da produção literária de uma mulher. No entanto, as palavras da pesquisadora podem ser entendidas como uma forma de expressar que a autora, possivelmente, não teria seu nome vinculado à literatura infantil brasileira, se não fosse pela escrita de um texto para uso doméstico, dando

¹¹ Além de Clarice Lispector, autores como Érico Veríssimo (*A vida do Elefante Basílio* (1939)); Mario Quintana (*A rua dos cata-ventos* (1940)); Cecília Meireles (*Ou isto ou aquilo* (1964)); Rachel de Queiroz (*O Menino Mágico* (1969)) e Vinicius de Moraes (*A Arca de Noé* (1970)) também se dedicaram à produção de livros voltados para o público infantil.

origem à sua primeira publicação voltada para a criança. Além disso, quando indagada por um organizador de livros infantis se havia interesse em escrever um, a resposta foi negativa:

Foi assim, imprevisivelmente, sob pressão do filho, por volta de 1957, que escreveu a história infantil do coelho pensante: '[...]. Passado um tempo, um escritor paulista que organizava livros infantis me perguntou se eu não queria fazer um. Disse que não. Você não tem nenhuma estória pronta, nenhum livro? Não, não tenho. De repente, me lembrei da estória do coelho, que era só traduzir para o português. E foi assim. E acabei recebendo prêmio do ano como o melhor livro de estória infantil' (GOTLIB, 1995, p.286)

Apesar do grande crescimento e propagação dos ideais feministas, a associação entre a imagem da mulher e a maternidade é ainda inevitável dentro de uma sociedade de base conservadora, como a brasileira. Por esse motivo, surge o questionamento sobre a possibilidade da mulher mãe conseguir equilibrar o lado profissional com a educação dos filhos. Implícita nesse pensamento está a concepção de que, ao ocupar o lugar da provedora, ou seja, daquela capaz de não depender da figura masculina para suprir as necessidades financeiras, a mulher precisa provar sua competência de conseguir desempenhar um trabalho de qualidade dentro do âmbito profissional, sem comprometer o exercício da maternidade, sendo esta sua real obrigação, assim instituída pelo patriarcado. Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a pesquisadora argentina Leonor Arfuch, que estuda a temática das biografias desde os anos noventa, faz uma relevante observação sobre a análise de entrevistas que muito dialoga com a reflexão sobre a cobrança sofrida pelas mulheres em relação ao embate de serem mães e profissionais:

Há um biografema recorrente nas perguntas às mulheres entrevistadas que remete à experiência da maternidade e da típica contraposição entre os filhos e uma carreira ou vocação, ao detalhe do “como” – a que custo – conseguiram, no entanto, desenvolvê-la, motivo que se repete, quase sem exceção, da “estrela” à mulher política ou escritora. (ARFUCH, 2010, p.193).

As questões da maternidade, provavelmente, apareceram na vida de Lispector antes mesmo da existência de seus dois filhos, considerando que o primeiro contato com a figura materna se deu limitado pela doença de sua própria mãe. Existe a suspeita de que o nascimento da escritora só aconteceu por acreditarem que um filho era capaz de curar a enfermidade que ameaçava a vida de Marieta Lispector. Apesar disso nunca ter

sido realmente comprovado, na crônica “Pertencer”, a autora esboça grande melancolia frente à realidade de quem nasceu para cumprir um propósito específico, mas fracassara. Nesse texto, entende-se o peso da maternidade sob a perspectiva do filho, que afetado pela fragmentação da imagem da mãe, assim como a protagonista de “Restos de carnaval”, se vê desprotegido, desajustado, deslocado.

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido. (LISPECTOR, 1999, p.114)

Na obra clariceana, a maternidade é representada por um viés que foge da idealização do maternal, através da construção de personagens que colocam em evidência o caráter conflituoso do ser mãe. Uma delas está em “Feliz Aniversário”, marcado pela festa de comemoração dos oitenta e nove anos da matriarca D. Anita, que ao se perceber como progenitora “[d]aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria” (Idem, 2009, p.60), dá lugar a pensamentos e ações que refletem uma imagem muito diferente da mãe/avó passiva e paciente.

Ao denunciar a hipocrisia das relações familiares, a narrativa revela o quão frágil é o elo afetivo que liga aqueles de mesmo sangue, afinal, o aniversário da matriarca não passa de uma data reservada pelos filhos, com exceção de Zilda – que não conseguiu fugir da obrigação de cuidar dos restos de vida de D. Anita – para fingir demonstrar alguma consideração pela mãe, essa que para eles já estava mais morta do que viva. Tal sensação pode ser tida observando o modo como ignoram a possibilidade da idosa ter ainda um mínimo de razão.

Entretanto, a protagonista manifesta inteligência no momento em que consegue não só julgar sua prole, mas também a si mesma, restando-lhe apenas cuspir no chão, para não engasgar com o desgosto de ter colocado no mundo “aqueles seres, risonhos, fracos, sem austeridade” (Ibidem, p.60), depois de fincar a faca no bolo “com punho de

assassina” (Ibidem, p.59), porque extinguir a prova de sua derrota estampada no rosto de seus descendentes era incabível e, por fim, pedir um copo de vinho, na tentativa de fazê-lo afogar “a raiva [que] a sufocava” (Ibidem, p.61). Sendo assim,

A aniversariante de Clarice Lispector não se encaixa no modelo de mãe, avó e idosa. Não é amorosa nem carinhosa. Renega a descendência. Possui uma família medíocre, que não lhe traz nenhum alento na proximidade da morte. [...]. Não tricota pacificamente no sofá e nem faz bolos para os netos. Uma imagem muito distante do ideal. Mas será que é tão distante [...] da realidade de tantas mulheres velhas e amargas, que vivem abandonadas e encostadas em suas casas ou nos asilos? Aceitar que a maternidade seja frustrante para uma mulher e que uma senhora de 80 anos possa ter sentimentos tão duros e passionais transgride as normas determinadas para esses papéis sociais. E transgride mais ainda porque, se existe uma heroína nessa história, ela é a velha. (BAGGIO, 2006, p. 61)

Se “Feliz aniversário” apresenta a maternidade em forma de fracasso, “A menor mulher do mundo” mostra o desconforto diante dela. A protagonista desse outro conto de *Laços de família* (1960) é uma pigmeia africana “de quarenta e cinco centímetros, madura negra, calada” (LISPECTOR, 2009, p.68) e grávida, que ao ter sua barriga examinada por Marcel Pretre, ri, provocando dúvidas sensações no explorador francês, pois para ele talvez fosse inimaginável uma criatura daquela proporção ser dotada de sexo e emoções. Todavia, além de pequena flor, há outra personagem mãe que incita uma leitura bastante provocativa sobre a maternidade.

Foi em outra casa que um menino esperto teve uma ideia esperta:
– Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? [...] E a gente então brincava tanto com ela! [...]
A mãe dele estava nesse instante enrolando os cabelos em frente ao espelho do banheiro, e lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. (LISPECTOR, 2009, p.71)

O comentário do filho, após ver a foto da menor mulher do mundo estampada, em tamanho real, no jornal de domingo, recupera uma lembrança envolta por um misto de inocência e barbaridade, muito semelhante ao sentimento por trás da ideia do menino. Nos dois casos há a vontade de transformar um corpo em objeto, porém na

história das meninas do orfanato, a maternidade aparece como justificativa para tal atitude. Não era só o desejo de brincar, era também a necessidade de expressar um instinto maternal que busca um ser para chamar de seu, a fim de dominá-lo. Nesse sentido,

A crueldade situa-se então do lado de um amor próximo do cuidado e do zelo, tão definidores do amor materno. Seja no desejo de possuir um ser humano só para si, seja na brincadeira de boneca com a menina morta, trata-se do que está em jogo na maternidade — um objeto real para si. (MARCOS, 2007, p. 41)

A natureza possessiva da maternidade, muitas vezes, está dissimulada nas manifestações de afeto em que a mãe, ao acalentar a cria, ressaltando sua ilusória fragilidade, encontra uma forma de conservá-la submissa a ela. Essa conduta mantém proximidade com aquela exercida pelos colonizadores portugueses, que, ao chegarem às terras indígenas, negam a existência de qualquer estrutura cultural, social e econômica livre do padrão europeu, impondo aos índios uma imagem de inocência, como prova da vulnerabilidade das tribos, que passam agora a depender tão somente da “sabedoria” do explorador para tornarem-se pertencentes à civilização.

Esse contexto não se distancia do conto “A menor mulher do mundo”, pois o colonizador branco disposto a usufruir de alguma forma da presença do outro está retratado no personagem de Marcel Pretre, que considera sua superioridade evidenciada pelas características da pigmeia. Porém, toda possibilidade de grandeza é abalada por meio do singelo sorriso da pequena mulher, responsável por disseminar um sentimento desconhecido pelo homem, uma mistura de amor e desconforto. Pode-se perceber que quando Lispector produz uma literatura com teor de engajamento político, “as fronteiras entre o campo social, o estético e o existencial se diluem, e a escrita transita livre por todos eles, trançando os vários e complexos níveis da realidade” (ROSENBAUM, 2002, p.72).

“Felicidade clandestina” e “Restos de carnaval” também contam com a presença de personagens mães revelando faces diferenciadas da maternidade, embora sob perspectivas contrárias, visto que a figura materna do primeiro apresenta-se como estabelecadora da ordem, já a do segundo mostra-se como a culpada pela desordem. A mãe de “Restos de carnaval”, ao adoecer, causa um desequilíbrio na estrutura familiar, fragmentando a alegria de todos, principalmente a de sua filha, aquela por quem deveria

demonstrar zelo, carinho e até mesmo preocupação, havendo então uma diluição da ideia de proteção associada à maternidade. Nesse cenário, os papéis estão invertidos: é a mãe quem precisa de mais cuidados.

Em oposição, está a narrativa de “Felicidade clandestina”. Nela, a compreensão maternal manifesta-se ao lado da justiça, através da atitude da personagem mãe que, tomando conhecimento da maldade de sua filha, decide entregar o livro a quem realmente o merecia. Sendo assim, a mulher se revela como a imagem da lei e da razão, constantemente atribuída à figuração do masculino. Isso mostra que a “decisão de interferência no imaginário patriarcal implica, em Lispector, a utilização de várias estratégias” (HELENA, 2010, p.93), sendo uma delas a de “reinterpretar os lugares prontos do feminino e do masculino, no imaginário cultural do patriarcado.” (Ibidem, p.95).

A quebra de expectativa em relação à mulher mãe aparece inclusive nos livros infantis da autora. Em *O mistério do coelho pensante* (1967), a narradora não é capaz de responder a seu filho Paulo de que forma, afinal, o coelho conseguia fugir da casinhola, e a de *A mulher que matou os peixes* (1968), por um descuido, acaba matando os peixes de estimação da família. Acontece, então, uma ruptura com a idealização dos pais – principalmente da mãe – como os detentores de um pleno conhecimento capaz de desvendar todos os enigmas, sem serem passíveis de erro. Nessas obras, a responsabilidade de esclarecer e julgar os mistérios e situações da vida é passada aos filhos, esses que são representados pelas inúmeras crianças leitoras, motivadas a desenvolverem juízo sobre as realidades apresentadas pelas estórias.

A literatura infantil de Lispector dispõe não apenas de narradoras mães, mas de personagens bichos na condição materna, principalmente as aves, que são protagonistas de *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978). Na narrativa do confronto entre os galináceos e a figueira, as galinhas são oprimidas justamente dentro de sua maternidade, tendo em vista que eram obrigadas a gerarem ovos sem parar, para serem vendidos pela árvore gananciosa.

O lucro ligado ao fruto encontra-se dentro da ótica capitalista, pois cada criança nascida equivale a uma futura mão de obra, sendo essa uma das peças essenciais para o prosseguimento de um sistema econômico que relaciona o ganho ao poder. Além de espaço de dominação, o materno configura-se atrelado à sobrevivência e identidade do

ser de sexo feminino. Isso é observado em *A vida íntima de Laura*, em que a ave demonstra medo diante das pessoas, embora ninguém quisesse fazer qualquer atrocidade com aquela “que bota mais ovos em todo o galinheiro” (LISPECTOR, 1999, p.13).

A capacidade reprodutora da personagem do livro infantil também é a mesma a salvar a fugitiva do conto “Uma galinha”. Ao voar da cozinha, percebendo a morte se aproximando, a ave do texto de *Laços de família* (1960) dá início à sua luta pela vida, mas, apesar do esforço, acaba capturada e levada novamente para o lugar de seu martírio. No entanto, “de pura afobação a galinha pôs um ovo” (Idem, 2009, p.30), passando a ser respeitada e protegida pela família, por um determinado período, já que “um dia mataram-na [e] comeram-na” (Ibidem, p.33).

De todo modo, a ave só se torna especial no momento em que tem sua fertilidade manifestada publicamente, comprovando sua identidade de galinha a partir do desempenho de sua função, ou seja, daquilo para qual fora criada. A família apenas se comove por ver no ovo posto expressão de bondade, ou um possível pedido de desculpas pelo transtorno da fuga. Sendo assim, a alegria da maternidade está para o outro, à medida que a figura materna, representada pela ave, só possui a cria enquanto a guarda em suas entranhas, pois o nascimento coloca a vivência do gerar no passado, fazendo do nascido não mais propriedade da mãe, mas do mundo.

Logo, conforme está escrito em *Felicidade Clandestina* (1971), “É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo. Senão ela se salvaria [...], o que também não é garantido, mas perderia o ovo” (Idem, 1998, p. 35). A salvação realmente se comprova incerta para a personagem do conto clariceano, visto que seu encontro com a morte acontece, embora tenha se livrado dele inicialmente. Talvez isso ocorra pela impossibilidade de se combater o tempo, aquele capaz de colocar a inusitada história da gestação no esquecimento da família e de atrofiar os ovários da ave, restando à protagonista o retorno a sua primeira condição: a de “Uma galinha” qualquer.

A vida íntima de Laura, *Quase de verdade* e o conto de *Laços de família* denunciam, através de um conjunto de metáforas, a perversa visão conservadora e patriarcal da maternidade, que reduz todo corpo feminino a seu sistema reprodutor. Afinal, aves que só são reconhecidas como tais quando produzem ovos, conquistando atenção e espaço no seio familiar, mas por fim tendo suas carnes consumidas, como se a

morte fosse a última chance de provarem utilidade, apontam para a representação do domínio enfrentado pela mulher para que sua identidade enquanto ser social não se defina pelas especificidades de sua biologia.

Decerto, a produção infantil clariceana de algum modo se manifesta a partir do esforço de Lispector de equilibrar suas responsabilidades de escritora, mulher e mãe, considerando a conjuntura da escrita daquele que seria seu primeiro livro para o público não-adulto. Contudo, tais circunstâncias não definem sua produção infantil, por ser composta de narrativas que partem do ambiente doméstico, para apresentar à criança uma diferenciada perspectiva da realidade adulta, da infância, da vida. Portanto, seja por representações de fatores sociais ou culturais referentes ao homem em geral, seja pela alusão à situação do escritor, a literatura infantil de Lispector viabiliza o contato da criança com o mundo à sua volta.

4. MORTE: TÃO NATURAL QUANTO À INFÂNCIA

4.1. Morte e vida: uma falsa oposição

Tornou-se comum entender as palavras “morte” e “vida” como contrárias. Nessa compreensão, a primeira é associada ao fim e a segunda, ao nascimento, sendo uma o lugar da tristeza e a outra, da alegria. Decerto, inúmeras oposições podem ser construídas, que supostamente atribuiriam à morte um sentido negativo, como se fosse a vilã da narrativa da vida. No entanto, nessa história, por mais que os avanços da medicina tentem evitá-la, a morte tem seu momento de protagonismo garantido. Provavelmente, por esse motivo, continue sendo um dos maiores mistérios da humanidade.

Mais que um enigma, a morte ainda é um tabu. Prova disso está na dificuldade de falar sobre ela. Tal bloqueio pode ser observado ao analisar o protocolo que algumas famílias seguem para dar a notícia do falecimento de um ente querido. Em certos casos, procura-se a pessoa reconhecida como a mais preparada para anunciar comunicados desse tipo. Constrói-se todo um contexto: um lugar reservado, a presença de amigos e familiares na função de consoladores, a escolha de palavras que tentam suavizar a mensagem e, por fim, a declaração do óbito. Toda essa cerimônia, além de demonstração de cuidado e respeito pela dor de quem perdeu alguém especial, também aponta para uma fraqueza emocional frente à morte. Segundo as palavras da psicóloga e especialista em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Maria Julia Kovács,

Frequentamos escolas por mais de vinte anos de nossa existência e assim nos preparamos para a vida social; da mesma forma, deveríamos também nos preparar, pelos mesmos “vinte anos”, para o fim de nossa existência. Esse desenvolvimento não precisa ser realizado no topo de uma montanha, como ermitãos, ou dentro de casa isolados, e, sim, no seio da sociedade da qual somos membros integrantes. Essa educação envolve comunicação, relacionamentos, perdas, situações-limite, nas quais reviravoltas podem ocorrer durante a vida, como, por exemplo, fases do desenvolvimento, perda de pessoas significativas, doenças, acidentes, até o confronto com a própria morte. (KOVÁCS, 2005, p.486)

Se o embate do anúncio da morte é temido pelo homem adulto, quando se trata de uma criança, ele acaba sendo ainda mais apreensivo. Na tentativa de minimizar seus efeitos, são reproduzidas narrativas que fogem do “está morto”, para o “virou uma

estrelinha”, “foi morar com papai do céu”, “fez uma viagem para o céu”, entre outros eufemismos que se baseiam no pressuposto de que “morte” não é assunto para a infância. Essa concepção desconsidera a ideia de que crianças não só têm contato com a morte, como também morrem.

Embora essas mortes estejam tão próximas, ocorre grave distúrbio na comunicação que denominamos conspiração de silêncio; observam-se pais que não sabem se devem falar ou não sobre a morte de um parente próximo, professores que se veem às voltas com perguntas insistentes sobre mortes de ídolos, de pequenos companheiros, de amigos, e profissionais de saúde que se empenham numa luta de vida e morte contra as doenças, e que, muitas vezes, veem seus empenhos frustrados, e não sabem o que e como falar com seus jovens pacientes e familiares sobre o porquê da não melhora e sobre a possível morte. (KOVÁCS, 2005, p.487)

Nota-se, então, que a abordagem da morte para o público infantil tem caráter hesitante. Esse aspecto salienta a determinação de uma distância entre temas relacionados ao fim da vida e a infância. Contudo, uma maneira de aproximar a criança da realidade da morte, sem agredir sua sensibilidade, é através da literatura. Entretanto, uma breve análise das narrativas que por muito tempo constituíram a maior referência tradicional de literatura infantil – os contos de fadas – revelará que a presença de personagens na condição de mortos não significa romper com a representação edulcorada da morte, nem com as oposições que associam a finitude a algo a ser combatido. “Não é novidade que a morte muitas vezes aparece em histórias infantis como um elemento complementar de suspense e emoção [que] costuma ser reversível” (LOPES, 2013, p.37), exemplo disso é “a Chapeuzinho que é retirada da barriga do lobo, ou [a] Branca de Neve [que] desperta com um beijo apaixonado” (Ibidem).

Das narrativas da Idade Média, adaptadas pelo francês Charles Perrault, no século XVII, surgiram personagens, como Cinderela e Aurora, de “A bela adormecida”, que ficaram ainda mais conhecidas por meio das animações cinematográficas Walt Disney, fazendo parte da saga de princesas iniciada por *Branca de Neve e os sete anões*, em 1937. Nos filmes, o momento da morte, além de expressão de sofrimento, é sempre revertido, fazendo parecer que o fim significa uma transgressão, como se não fizesse parte da própria vida, como se não fosse inerente a ela.

A representação da morte presente nas adaptações de Perrault e nos filmes da Disney apresenta uma leitura baseada em uma perspectiva europeia e norte-americana.

No entanto, é importante ressaltar a existência de outras literaturas que apresentam essa temática de forma diferenciada, mas que não são conhecidas por um grande público. Uma razão para isso está na própria história de formação do Brasil, que por ser marcada pelo apagamento de uma parte significativa da literatura indígena e africana de tradição oral, dificultou ainda mais o acesso a narrativas em que a abordagem da morte se dá de acordo com a visão cultural dos povos colonizados.

De encontro à concepção negativa da morte, está aquela difundida pelas histórias que compõem a literatura infantil de Clarice Lispector, principalmente por uma delas: *A mulher que matou os peixes* (1968). Diferente da forma como é aludida nas tradicionais histórias de príncipes e princesas que rondam o imaginário infantil, nos livros de Lispector a morte parece não amedrontar, mas pertencer à vida. A partir dessa abordagem, a autora consegue solucionar aquilo que Jill Paton Walsh, escritora britânica de livros infantis, chama de um dos problemas mais difíceis da literatura para crianças: “o de fazer uma declaração adulta inteiramente séria, como qualquer bom romance, sendo extremamente simples e transparente” (apud HUNT, 2010, p.77).

No entanto, para compreender a figuração clariceana do fim é necessário considerar a visão do judaísmo sobre a morte. Quando se trata de Lispector, não se pode ignorar o fato da escritora ser de família judaica e de grande parte de sua obra apresentar referências a textos importantes da tradição judaico-cristã. Marjones Jorge Xavier Pinheiro, no estudo “Morte e Judaísmo: transformações ao longo do tempo em Pernambuco” (2012), define com clareza a perspectiva do povo judeu sobre a temática do fim, apontando que

A morte para os judeus é parte da Criação e, assim como a vida, faz parte de um todo. A ligação entre duas dimensões. Exemplo disso é o significado de uma palavra ligada à questão: cemitério. Em hebraico, sua tradução literal significa “casa dos túmulos”, mas ele é conhecido como “beit chai” que quer dizer casa da vida. Beit, casa. Chai, vida. Lugar do sono. (PINHEIRO, 2012, p.38)

A partir da explicação, entende-se que, na visão judaica, vida e morte compartilham a mesma origem. Sendo assim, a morte não é exatamente o fim, mas o início de uma nova etapa que não se dá no campo de vista terreno, o que significa não ser contrária à vida, mas parte dela, pois as duas constituem um todo, não havendo possibilidade de separá-las. Não há como viver sem experimentar a morte, da mesma forma que não há como morrer sem antes experimentar a vida. Desse modo, percebe-se

que no judaísmo a morte não corresponde às oposições culturais que rondam o imaginário popular brasileiro.

Ao analisar sua representação na literatura infantil de Lispector, serão encontrados sinais que apontam para mais um dos muitos diálogos entre a obra da escritora e o judaísmo. Isso porque, em suas produções voltadas para a criança, a morte expressa e significa mais do que sofrimento e interrupção da existência, ela se revela como afirmação da vida. Além disso, as narrativas infantis clariceanas mostram que a presença da morte é permanente, chegando, às vezes, a passar (quase) despercebida.

A ideia de que a morte nem sempre causa desconforto manifesta-se em *A mulher que matou os peixes*, por meio da caracterização do sentimento do narrador diante do fim. No livro, os únicos personagens a se apresentarem na condição de mortos são os animais, contudo, há tratamento distinto para eles, e o fator que determina essa diferença é o afeto. O falecimento de espécies queridas pelo narrador, por exemplo, cães, gatos, coelhos e macacos, o sensibiliza. Já a morte daqueles do ambiente urbano, como baratas, ratos, lagartixas e cupins, não gera comoção, sendo até comemorada. Todavia, entre essas discrepâncias, estão as galinhas, que apontam para uma das contradições do homem: ser capaz de gostar de um mesmo animal seja vivo, seja morto. Todos esses contextos mostram que a morte não é tão temida pelo ser humano quanto realmente parece.

4.2. As primeiras mortes

Publicado em 1968, o segundo livro infantil de Lispector, *A mulher que matou os peixes*, assim como *O mistério do coelho pensante*, também foi escrito a pedido de seu filho, só que agora do mais velho – Pedro. Nele, a narradora Clarice conta várias de suas experiências com animais, para então revelar como teria sido responsável pela morte dos dois peixinhos de estimação da família. Tal morte é anunciada antecipadamente pelo próprio título, que além de ressaltar a temática a ser abordada, reduz a personagem a seu crime. No entanto, antes de iniciar o relato sobre o assassinato dos peixes, uma série de outras mortes é descrita.

[...]. 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. (LISPECTOR, 1999, p.9)

As situações relatadas pela narradora, após explicar a definição de “bichos naturais”, salientam ainda mais a real diferença entre os animais convidados e os não convidados. O primeiro grupo corresponde àqueles aos quais não se pode matar, ao contrário do segundo, para quem o extermínio é esperado e, principalmente, lícito. Essa legalidade para a morte, algumas vezes, aparece atrelada a sensações repulsivas, como medo e nojo, que se transformam em satisfação à medida que os bichos naturais vão sendo eliminados. Tal contentamento demonstra uma reação sádica que muito se aproxima da maldade infantil, aquela que faz com que as crianças achem graça da crueldade¹².

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 modo horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche.

[...]

Eu não mato lagartixa mas tem gente que corta elas com o chinelo. Aí é engraçado: cada pedaço solto de lagartixa começa a se mexer sozinho. Por exemplo, uma perna cortada e solta da lagartixa fica se mexendo no chão tremendo o tempo todo. É um mistério mexerem-se os pedaços antes de morrer. (LISPECTOR, 1999, p.9 e 11)

A descrição de certo gozo em relação à morte da rata Maria de Fátima e ao esquarteramento da lagartixa, não necessariamente, é uma representação da psicopatia infantil. Mesmo porque “Freud explica que toda criança tem uma propensão à maldade e que no decorrer da vida esses impulsos agressivos são freados pelo meio social” (SADALLA *et al.* 2018, p.78 e 79). Logo, o que pode ser encontrada em Lispector é a tentativa de trazer para a literatura uma representação da infância que seja próxima da

¹² Estudos psicanalíticos comprovam que a psicopatia infantil é uma verdade. No entanto, “de acordo com a Associação Americana de Psiquiatria [...], nenhum menor de 18 anos pode ser chamado de psicopata, uma vez que sua personalidade ainda não está totalmente formada” (SADALLA *et al.* 2018, p.78). Por conta disso, as crianças que apresentam comportamentos danosos costumam ser diagnosticadas com um transtorno de conduta. Entre as atitudes que acusam um desvio psíquico, “a crueldade com animais é outro problema que mais impacta os médicos para diagnosticar um nível maior de transtorno de conduta” (Ibidem).

realidade, aludindo temas como a perversidade infantil, a partir de uma perspectiva que permite à criança o reconhecimento de possíveis atitudes suas, nas ações do narrador. Tal possibilidade de identificação indica uma das características da literatura infantil, destacada no pensamento de Lajolo e Zilberman:

Apesar de ser um instrumento usual de formação da criança, participando, nesse caso, do mesmo paradigma pragmático que rege a atuação da família e da escola, a literatura infantil equilibra – e, frequentemente, até supera – essa inclinação pela incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança. Por intermédio desse recurso, traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que [...] é assimilada pela sensibilidade da criança. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987, p.20)

A permissão para a morte está associada também à oposição “pena versus amor”. Os animais que merecem morrer têm seu fim sentenciado justamente por ninguém ser capaz de amá-los. Essa constatação faz com que a narradora se compadeça da miséria afetiva à qual os bichos naturais estão sujeitos, gerando nela o sentimento de pena. Entretanto, quando algum deles mostra-se útil para o homem, sua sentença pode ser revogada. Exemplo disso está na relação com a lagartixa, que apesar de não convidada, é bem quista pela personagem por deixar sua casa livre de insetos, mas, ainda assim, continua sendo motivo de riso quando “cada pedaço solto [...] começa a se mexer sozinho” (Ibidem). Isso acontece porque, mesmo mostrando utilidade, a lagartixa continua fazendo parte do grupo dos bichos naturais, ou seja, daqueles que não cativam amor.

[...]. Vocês têm pena de rato?
Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. [...].
[...]
Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la. [...]. 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.
[...]
[...]. O outro bicho natural da minha casa é a lagartixa pequena. São engraçadas e não fazem mal nenhum. Pelo contrário: elas adoram comer moscas e mosquitos, e assim limpam minha casa toda. (LISPECTOR, 1999, p.9 e 11)

Em *A mulher que matou os peixes*, a ação corriqueira de matar baratas, ratos e lagartixas aponta para novas significações. A banalidade dessas mortes e a indiferença

diante delas são explicadas pela relação ausente de amor entre o homem e esses animais. Sendo assim, a incapacidade de gerar afeto no outro se apresenta como justificativa para o fim, este que pode não obrigatoriamente corresponder à morte em si, mas à impossibilidade de qualquer tipo de relação social, sem que haja a construção de um elo afetivo. Portanto, tal ideia não se limita aos contextos apresentados pelo livro, pois se aplica à realidade de modo geral.

Levar algo da leitura para além do seu tempo, para além do momento mesmo em que se realiza – aqui reside a dimensão de experiência que chamo de avesso. Por quê? Por considerar como experiência o processo de leitura [...] que engendra uma “reflexão sentida” de um coração informado sobre aspectos fundamentais da vida humana; leitura compartilhada – ainda que seja com o autor – daquilo que a gente pensa, sente ou vive. Leitura que provoca a ação de pensar e sentir criticamente as coisas da vida e da morte, os afetos e suas dificuldades [...]. (KRAMER, 2000, p. 21)

As palavras de Sonia Kramer baseiam-se nos ensaios de Walter Benjamin, para afirmar que as narrativas são, essencialmente, espaços de diálogo, influenciando “na constituição do homem como sujeito social” (Ibidem, p.19). Ao considerar tal concepção de leitura, entende-se que uma abordagem literária pelo viés da liberdade facilita o desenvolvimento de leitores críticos, capazes não só de relacionar o texto a sua realidade, mas de (re)formular seu olhar sobre a vida, dando lugar às muitas faces do real e do imaginário. Por conta disso é que a literatura consegue retirar da morte de ratos, baratas e lagartixas conteúdo para reflexão.

4.3. A morte se faz convidada

Após a apresentação dos bichos naturais, iniciam-se vários relatos sobre situações envolvendo os animais convidados. O grupo é composto por coelhos, aves, cães, gatos, macacos e peixes, que apesar de serem queridos, não estão livres do fim. No entanto, a morte desses animais recebe um tratamento diferenciado, porque a relação com eles, ao contrário do que se tinha com os bichos naturais, é cercada de afeto.

Os animais convidados são, na verdade, bichos de estimação, o que explica o elo entre a narradora e eles. No universo infantil, a imagem de um animal morto, sendo ele de estimação, provavelmente comove uma criança, na mesma intensidade com a qual a

notícia do falecimento de um ente querido abala o estado emocional de um adulto. Tal suposição não desconsidera o fato de ambas as mortes serem capazes de atingir tanto um, quanto o outro, mas salienta que, em determinados casos, dependendo de uma série de fatores (desde as circunstâncias do óbito, até o nível de maturidade cognitiva da criança), o impacto da morte de um bichinho de estimação, na infância, se aproxima ao sofrimento adulto diante da partida de alguém especial.

A descrição de contextos possivelmente conhecidos pelos leitores, como a morte de animais, se dá com base nas experiências pessoais da personagem Clarice. A possibilidade de identificação por meio da narrativa do outro dialoga com o trabalho do narrador demonstrado por Walter Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p 201). Portanto, a narrativa tem o poder de fazer com que o leitor não só (re)viva uma realidade, como também reformule sua opinião sobre ela.

[...] 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.

Também tivemos aqui em casa dois patos comprados que andavam o dia inteiro atrás da gente com aquele modo engraçado de andar, e pensando que a gente é mãe deles. [...].

Outro bicho que pensa que a gente é a mãe dele é qualquer pinto. Nesse ponto o pinto é igual a gente: fica com saudade do calor da galinha-mãe. [...]. E, longe da galinha, morre à toa. Já comprei muitos pintos e a maioria morreu. Só continuavam a viver os pintos que tinham alma mais forte. (LISPECTOR, 1999, p.13)

A primeira menção à morte dos bichos convidados aparece associada à atitude de comer coelhos, imediatamente renegada pela narradora, que não consegue enxergar nos simpáticos saltitantes, suculentos pratos culinários, porque, segundo ela, eles são seus amigos. Nesse caso, a amizade é o que faz a personagem não querer compactuar com o assassinato dos bichinhos, afinal não se deve fazer mal a quem se ama. Já a segunda referência à temática do fim está na ligação entre a galinha e sua cria, apontando para mais uma das alusões à maternidade presentes em toda obra clariceana.

Na produção literária de Lispector, é recorrente a presença de comparações entre os animais e o homem. Além de auxiliar na caracterização do personagem, tais associações apontam para inúmeros significados. Uma dessas analogias está no retrato

da morte de Macabéa, protagonista de *A hora da estrela* (1977), último livro da escritora publicado em vida, que quando morta “era tão grande como um cavalo morto” (Idem, 1998, p.86). A aproximação entre o corpo da mulher e o do cavalo revela que a morte foi a única capaz de dar notoriedade à Macabéa. Morta, ela passa a preencher um grande espaço na terra que tanto a rejeitou, silenciou e oprimiu enquanto imigrante nordestina.

A leitura da pesquisadora Berta Waldman sobre a imagem do cavalo, presente em *A paixão segundo GH* (1964), auxilia na construção de um novo olhar sobre a mesma figura em *A hora da estrela*. De acordo com o estudo de Waldman, os cavalos assumem importante função no ritual afro brasileiro: “representam aqueles que têm o privilégio de ser ‘montados’ [...] pelo orixá, tornando-se o veículo que permite à divindade voltar a terra para conceder graças, resolver desavenças e dar remédio e consolo para doentes e desafortunados” (1999, p.163).

Se sem vida, Macabéa é semelhante a um cavalo, pode-se entender então que a morte não só a tira do lugar de menosprezo, mas também a eleva ao nível do sagrado, da responsável por levar a salvação para seu povo. Como heroína, a personagem faz de si denúncia viva da cruel realidade que espera o imigrante nordestino na cidade grande, fazendo de sua história um aviso para que seus semelhantes não deixem de lutar pelo “direito ao grito” (LISPECTOR, 1998, p.7).

Nos livros infantis da autora, a aproximação entre humanos e bichos é ainda maior, já que grande parte de suas narrativas contam com a participação dos animais como protagonistas. Na estória da mulher que matou os peixes, por exemplo, a narradora estabelece semelhanças apenas entre o ser humano e os bichos convidados, sendo a primeira delas relacionadas à dependência da figura materna, existente tanto no contexto humano, quanto animal. A personagem Clarice afirma que os pintinhos são parecidos com o homem, porque, assim como ele, também sentem falta do aconchego materno. No entanto, a relação entre a cria e sua progenitora é mais complexa se tratando dos galináceos, pois, quando tirados de perto da galinha, os filhotes estão suscetíveis à morte, logo, há uma ligação entre a maternidade e a sobrevivência.

A imagem da mãe representada pela galinha é responsável por garantir não só a integridade emocional, mas também física da cria. Os filhotes não necessitam apenas do “calor da galinha mãe” (Idem, 1999, p.13), o que pode ser entendido como uma

metáfora do carinho materno; eles requerem a presença concreta de uma figura materna para preservação da vida. Além disso, nota-se que a narradora, em nenhum momento, faz referência à paternidade, mas enfatiza a profundidade do elo mãe e filho. Talvez por trás dessa atitude esteja a ideia de que a mulher, enquanto mãe, mostra-se capaz de suprir as demandas de sua prole, visto que, no contexto do livro, sua presença parece indispensável para a estabilidade de seus descendentes.

Em contrapartida, outro texto da escritora, em que as aves também ocupam o protagonismo, apresenta de forma fragmentada o caráter imprescindível da figura materna. Em “Uma galinha”, de *Laços de Família*, assim como nos livros infantis de Lispector, há uma galinha na condição de mãe. No conto, a personagem ao ser capturada, após uma tentativa de fuga, põe um ovo, que “Talvez fosse prematuro” (Idem, 2009, p.31), devido ao esforço feito para se conquistar a liberdade. A escapada revela o desejo da ave de ser livre, o que não impede a hipótese de também ter sido motivada pela necessidade de salvar sua descendência da vida escrava e limitada à qual estava submetida. Todavia, ainda que a fuga da galinha fosse expressão de um instinto maternal, seu fracasso seria inevitável:

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre. Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. [...] A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. (LISPECTOR, 2009, p. 31)

A narradora salienta que o único capaz de obter sucesso na fuga seria o galo, por dois fatores subentendidos: sua força e confiança. A desigualdade entre as aves é evidente, considerando que tais características são associadas ao galo somente na posição de macho e não de progenitor. Já para a galinha, restam o cansaço de fugir da inevitável morte (“Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” (Ibidem, p.33)), carregando o peso da cria em suas entranhas, e a provável culpa de não conseguir cumprir seus planos, apesar de todo empenho. Ao aproximar a realidade das aves da dos homens, nota-se que a oportunidade de experimentação da liberdade pertence ao masculino, enquanto ao feminino cabe a responsabilidade da preservação, não garantida, de sua vida e a da prole.

A literatura infantil de Lispector apresenta pelo menos um personagem na função de pai – o galo Luís. Marido da protagonista de *A vida íntima de Laura*, “Luís passeia o dia inteiro no terreiro entre as galinhas, de peito inchado de vaidade. [...] porque ele pensa que sabendo cantar de madrugada, manda na Lua e no Sol” (Idem, 1999, p.13). Sua postura altiva exemplifica aquilo que a narradora de “Uma galinha” aponta: “o galo crê na sua crista” (Idem, 2009, p. 31). Observa-se que, tanto na estória sobre a vida de Laura, quanto no conto de *Laços de família*, a imagem do homem, representada pela a do galo, é caracterizada por uma espécie de orgulho masculino. É justamente por meio desse sentimento de satisfação de seus feitos e qualidades que o entusiasmo com a paternidade é descrito na narrativa infantil:

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. [...].
Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. [...]. Ela estava 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. (LISPECTOR, 1999, p.17)

Se em *A vida íntima de Laura* a atuação da figura paterna se resume em ostentar sua capacidade de procriação, em outro texto clariceano o pai é aquele que viabiliza a experimentação da felicidade. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, “Banhos de mar”, assim como “Restos de carnaval”, descreve uma lembrança de infância, ou melhor, de uma tradição familiar – a de tomar banhos de mar, todos os anos, antes do nascer do sol. O ritual era incentivado pelo pai, por acreditar no poder de cura das águas. Ele provavelmente não imaginava que através dessa crença sua filha tinha a oportunidade de experimentar a intensidade da vida.

Eu não sei da infância alheia. Mas essa viagem diária me tornava uma criança completa de alegria. E me serviu como promessa de felicidade para o futuro. Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária. [...].
[...].
O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. (LISPECTOR, 1999, p.217)

A ida à praia era aguardada com ansiedade e entusiasmo pela personagem quando criança, pois, perto do mar, sentia-se verdadeiramente viva. Sensação essa

supostamente motivada pela ideia de que a viagem até o mar de Olinda era um meio de se distanciar da tristeza (de ter uma mãe doente, talvez) que cercava sua infância. Longe dela, era capaz de experimentar uma alegria plena, sem interrupções. Nesse contexto, o pai aparece como o mediador entre a felicidade e a filha, imagem que muito se contrapõe à figura materna de “Restos de carnaval”.

Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino é* irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge - minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de *rosa* - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil - fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

Na narrativa que se passa em Recife, é a mãe a dificultar o contentamento tão presente na recordação de pai e filha. Em “Restos de carnaval”, a ideia do materno como lugar de proteção é fragmentada, porque a presença da mãe se mostra como empecilho para o desfrute completo da felicidade. No entanto, a doença é o que faz dela um obstáculo, porque a aproxima da morte, conseqüentemente, a distanciando de sua filha. Logo, quanto mais próxima do fim, mais sua identidade enquanto mulher e mãe se perde, passando a ser somente um corpo enfermo que requer cuidados.

A evolução da doença causa grande mobilização no ambiente familiar, como relatado pela própria narradora: “um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia.” (Ibidem). A descrição do movimento dentro da casa e do chamado recebido pela filha retrata o fim quando vivenciado em família. Esse contato com a morte compartilhado no eixo familiar também se apresenta em *A mulher que matou os peixes*:

[...]. Uma tarde eu estava andando pelas ruas para comprar presentes de Natal. As ruas estavam muito cheias de pessoas comprando presentes. No meio daquela gente toda, vi um agrupamento, fui olhar: era um homem vendendo vários micos, todos vestidos de gente e muito engraçados. Pensei que todos de casa iam ficar adorando o presente de Natal, se fosse um miquinho. Escolhi uma miquinha muito suave e linda, que era muito pequena. Estava vestida com saia vermelha, e usava brincos e colares baianos. Era muito delicada conosco, e dormia o tempo todo. (LISPECTOR, 1999, p.18)

Dentre os bichos convidados, está Lisete, miquinha comprada pela personagem Clarice como presente de natal para seus filhos. Desde sua chegada ao novo lar, Lisete sempre se mostrou apática, “não comia, e ficava parada num cantinho só dela” (Ibidem), fazendo sua dona desconfiar de que estivesse doente. A suspeita veio a ser confirmada poucos dias depois, quando Lisete não resistiu, deixando todos “muito, muito tristes” (Ibidem, p.20).

A narradora é direta ao declarar o estado de saúde de seu bichinho: “No sexto dia quase dei um grito quando adivinhei: ‘Lisete está morrendo! Vamos leva-la a um veterinário’” (Ibidem, p.18). A possibilidade da morte se apresenta sem eufemismos para suavizar a situação, pois a estória tematiza exatamente o processo para o fim, marcado muitas vezes por consultas, melhoras que aumentam a esperança de cura e, por último, a evolução da doença; realidade que faz parte da rotina de alguns enfermos e de seus acompanhantes, estando também representada na estória de Lisete:

[...]. Enrolei Lisete num guardanapo e fomos de táxi correndo para um hospital de bichos. Lá deram-lhe imediatamente uma injeção para ela não morrer logo. A injeção foi tão boa que até parecia que ela estava curada para sempre [...].

Mas, quando passou o efeito da injeção, ela, de repente, parou de novo e ficou toda quieta e triste na minha mão. O médico disse uma coisa horrível: que Lisete ia morrer. (LISPECTOR, 1999, p.19 e 20)

A iminência da morte está desde o começo. Tal sensação é gerada pela angústia existente na própria fala da narradora todas as vezes que se mostra com medo de perder sua miquinha: “Ah, meu Deus, como nós gostávamos de Lisete! e como nós queríamos que ela não morresse! Ela já fazia parte de nossa família” (Ibidem, p.19). Isso induz o leitor a esperar que a personagem não sobreviva, sendo estimulado a compreender não só a morte, mas também o sentimento de tristeza como algo comum à vida.

A estória parece estar envolta por um tom melancólico, construído pela forma com a qual a personagem Clarice se reporta à situação de ter que se despedir de alguém querido e de, além disso, ser porta voz da notícia do falecimento. Nesse contexto, cabe à mãe comunicar aos filhos pequenos sobre a morte do bichinho de estimação, tendo que servir de consoladora, apesar de sua dor. Dessa forma, é colocada para leitor a dificuldade dos adultos, especificamente, dos pais, de se colocar no papel do mais forte para amenizar o sofrimento de suas crianças.

No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria leva-la. Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar esta notícia ao pessoal de casa. Afinal avisei, e todos ficaram muito, muito tristes. (LISPECTOR, 1999, p.20)

Na narrativa da miquinha, há uma direta aproximação entre o animal e o ser humano. A semelhança é acentuada por meio da fala de um dos filhos, que, afetado pela morte de seu bichinho, diz: ““ Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?”” (Ibidem, p.21). Nota-se que o menino encontra na “carinha de mulher” (Ibidem, p.19) de Lisete algo que faz lembrar sua mãe, características que o levam ao lugar não só do maternal, mas do feminino. A narradora vê na identificação uma verdadeira demonstração de carinho, vivenciando um momento especial de fortalecimento do elo mãe e filho. A tristeza, nesse caso, não é apenas a ausência de alegria, como também a responsável por proporcionar a união da família, que, conseqüentemente, resulta em felicidade.

A morte de Lisete se desenvolve dentro de um misto de ternura e tristeza, em que o amor é capaz de unir aqueles que vivenciam a dor de perder alguém. No entanto, na estória seguinte a da miquinha, esse mesmo sentimento demonstra-se responsável pelo fim, construindo uma narrativa “tão terrível que até aparece filme de mocinho e bandidos” (Ibidem, p. 21).

A última morte de bichos convidados, antes do relato do crime da mulher que matou os peixes, é protagonizada pelos cães Bruno e Max, até então amigos. Todavia, a amizade não era mais forte que o amor de Bruno Barberini de Monteverdi por seu dono Roberto. Certo dia, Max, almoçando na casa de seu vizinho amigo, como era de costume, “resolveu fazer festinhas” (Ibidem, p. 23) para Roberto, ao vê-lo entrar na cozinha. “Bruno ficou espantado por um segundo: pensou que Max ia atacar Roberto e correu em defesa do dono. [...]. E o resultado foi uma luta sangrenta” (Ibidem).

“Max tinha mais força que Bruno. Bruno estava sendo estraçalhado. Finalmente, Roberto conseguiu separar os dois” (Ibidem), mas precisou levar às pressas seu companheiro à veterinária. Após ficar internado por um longo período, para se restabelecer dos ferimentos, Bruno procura atacar Max novamente, sendo derrotado pela segunda vez. “Roberto levou-o de novo para o hospital, onde [...] Bruno ficou dois

meses. Quando ficou curado, voltou para casa” (Ibidem) e, não satisfeito, foi atrás de Max para um acerto de contas.

Mas dessa vez ele estava com tanta, mas tanta raiva que sua força aumentou e ficou diabólica.

E ele, enfim, matou Max.

É, mas no mundo dos cachorros é diferente. Não há polícia para eles irem se queixar. Então os cachorros mesmos resolvem entre si as brigas, fazem o papel de juiz e de polícia, e muitas vezes agem como bandidos armados. Os cachorros não se perdoam. (LISPECTOR, 1999, p. 23 e 24)

A atitude de Bruno teria sido estimulada por uma espécie de instinto protetor, pois ao entender que Roberto pudesse estar em apuros, o cão tenta salvá-lo. A fidelidade de Bruno para com o seu dono é o que principia “a tragédia que aconteceu” (Ibidem). Isso porque as outras duas brigas, tendo a última marcada pela morte de Max, apresentam-se como reações de vingança, não pelo suposto ataque sofrido por Roberto, mas por Bruno ter se mostrado fraco diante da luta. Nesse sentido, matar Max se torna a única forma de Bruno legitimar seu vigor, o que, no contexto humano, seria o mesmo que provar sua virilidade.

Desde o início, o leitor é levado a esperar pelo pior. A narradora utiliza vocábulos, como “terrível”, “tragédia”, “sangrenta” e “diabólica”, que apontam para um cenário sombrio e funesto. A questão não é se haverá morte na narrativa, mas sim de que maneira se realizará. Essa ideia dialoga com as palavras de Vilma Arêas sobre algumas das características que evidenciam a singularidade da obra clariceana: “em muitas histórias, personagens ou cenas são antes únicos do que típicos – o contrário do que se espera de certa produção infantil e dos contos de fadas” (2005, p.114).

O comentário de Arêas sinaliza uma crítica acerca da repetição de elementos narrativos que, conseqüentemente, diluem a originalidade de alguns textos pertencentes ao gênero infantil. A divisão “mocinho versus vilão” e o já esperado “final feliz” são exemplos de fatores que reproduzem um modelo básico e tradicional da produção literária voltada para a criança. Lispector rompe com essa estrutura, porque a organização de seus textos e a caracterização de seus personagens não refletem um padrão, pelo contrário, ainda que demonstrem algumas semelhanças, cada livro que compõe a obra infantil da escritora retrata situações singulares, protagonizadas por personagens incomuns, sem reforçar estereótipos.

Bruno não representa exatamente o antagonista da estória, apesar da direta participação na morte de Max, visto que sua atitude está atrelada a um impulso animal, não a uma prática de maldade. Tal leitura fica mais explícita quando a narradora destaca a saudade que Bruno sentia de seu amigo, salientando que “O mundo dos cães é cheio de amor para dar” (LISPECTOR, 1999, p.24), mas “a lei dos cachorros é a vingança” (Ibidem). Dentro dessa perspectiva, amor e ódio se mostram como sentimentos coexistentes, fazendo com que a narrativa não tenha, de forma determinada, um mocinho e um vilão.

Os cachorros então de repente atacaram de uma só vez Bruno, fazendo eles mesmos justiça, porque, como eu disse, no mundo dos cães eles próprios se encarregam de ser juiz e polícia. Eram cinco cachorrões contra Bruno. Bruno ainda tentou se defender mas não tinha força contra eles.

E aconteceu o que era de se esperar: o pior. Os cinco cachorros castigaram Bruno até ele morrer. (LISPECTOR, 1999, p.25)

O companheiro de Roberto também não escapa da lei dos cachorros. Em uma tarde, ao passear pela rua, Bruno foi cercado pelos cães da vizinhança, que procuravam vingar o assassinato de Max. Observa-se então a existência de três fatores atrelados à morte – fidelidade, vingança e justiça. Tais assuntos “são tecidos segundo uma visão sombria e não idealizada do mundo” (ARÊAS, 2005, p. 115), perspectiva essa muito presente na abordagem de “temas obsessivos da escritora” (Ibidem), pautados na complexidade das emoções e dos dilemas humanos.

No final, a narradora enfatiza o verdadeiro culpado pelo fatídico fim dos cães, dizendo que “A história de vida e da morte de Bruno Barberini de Monteverdi é uma história de grande amor” (LISPECTOR, 1999, p.25). Sendo assim, é o amor o responsável por fazer de Bruno um assassino, à medida que a fidelidade por seu dono, era maior do que a de sua amizade por Max. Talvez, por ser “uma história [...] trágica, distante da puerilidade da maioria das histórias infantis, uma vez que surge eivada de violência e vingança na voz da narradora” (ALONSO, 2013, p.281), vê-se a necessidade de aconselhar a criança sobre a importância de falar sobre seus sentimentos com alguém que possa a orientar:

Vocês ficaram tristes com esta história? Vou fazer um pedido para vocês: todas as vezes que vocês se sentirem solitários, isto é, sozinhos, procurem uma pessoa para conversar. Escolham uma pessoa grande que seja muito boa para crianças e que entenda que às vezes um

menino ou uma menina estão sofrendo. (LISPECTOR, 1999, p.25 e 26)

A descrição da morte dos bichos convidados só termina com a do assassinato denunciado pelo título do livro. Contudo, antes de enfim abordar a morte dos peixes, a personagem Clarice fala brevemente sobre uma ilha, na tentativa de “alegrar vocês [os leitores] com outra história” diferente da de Bruno e Max. No entanto, apesar de não retratar mortes, a narrativa da ilha tem um aspecto em comum com a da morte dos vermelhinhos: a presença da água.

4.4. Os mares de Clarice

O mar está em alguns textos de Lispector como um elemento principal de admiração. Essa espécie de fascínio diante da imensidão marítima é retratada através da atração do narrador pelo o que há de mistério, de encanto e de vida no mar. Tal afeição pode ser observada tanto na descrição da ilha no livro infantil, quanto nos contos “As águas do mundo”, de *Felicidade Clandestina* (1971) e “Banhos de mar”, de *A descoberta do mundo* (1984).

Os três apresentam uma ideia positiva sobre tudo que compõe o ambiente marinho. Em *A mulher que matou os peixes*, por exemplo, são destacadas sua fauna e sua flora, construindo a imagem de uma natureza idílica, que se assemelha àquela enaltecida pela primeira geração do romantismo brasileiro. A narradora avisa que falará “sobre uma coisa muito boa: sobre uma ilha” (LISPECTOR, 1999, p.26), mas não sobre uma ilha qualquer: “Essa [...] é um pouco encantada” (Ibidem). No entanto, seu encanto não está relacionado, diretamente, a uma magia fantástica, e sim a uma interpretação diferenciada dos elementos que compõem o lugar, a partir de “um ‘realismo’ não-descritivo, que antes advinha e sugere, do que representa e transcreve uma realidade exterior” (HELENA, 2010, p.133). Há então a imagem de uma natureza que, de tão bela, torna-se mágica por si só.

Essa ilha é um pouco encantada.

Por quê? Pelo ar sempre novo, pelo capim chamado sapê que parece cantar ao vento, pela cidade das borboletas.

Minha amiga e um grupo de amigos dela estavam explorando a ilha, e no meio de um bambual encontraram a cidade das borboletas. Nessa clareira elas vivem, voam alto, voam baixo, voam ao redor de nós. Pequenas, grandes, azuis, amarelas e de todas as cores.

Parecia um bailado de borboletas naquele silêncio que só uma ilha tem. (LISPECTOR, 1999, p.27)

A descrição da dança das borboletas ecoa um dos poemas de Vinicius de Moraes, que compõe o livro *A arca de Noé* (1970). Algumas das trinta e duas composições presentes na coletânea de poesias infantis foram musicadas pelo próprio autor e se tornaram clássicos da MPB para crianças. Dentre elas está o poema das alegres borboletas, que assim como na ilha, encantam com seu colorido e a beleza de seus movimentos.

As Borboletas

Branças
Azuis
Amarelas
E pretas
Brincam
Na luz
As belas
Borboletas.

Borboletas brancas
São alegres e francas.

Borboletas azuis
Gostam muito de luz.

As amarelinhas
São tão bonitinhas!

E as pretas, então...
Oh, que escuridão! (MORAES *et al.* 1980, p.28)

Logo na primeira estrofe, o eu-lírico indica características que também aparecem em *A mulher que matou os peixes*: a variedade de cores e a possível preferência por lugares iluminados. Todavia, a interpretação do voo das borboletas apresenta diferença, pois na narrativa ele é comparado a uma espécie de bailado e, na produção de Moraes, encontra-se associado a uma brincadeira. De todo modo, as duas concepções remontam a um contexto de diversão, considerando a animação do dançar e do brincar.

Outra distinção está na leitura das próprias borboletas, tendo em vista que no texto clariceano elas são descritas a partir de um único atributo físico: a cor. Já o poema acrescenta significado a esse colorido, dado que cada borboleta demonstra uma personalidade de acordo com a cor de suas asas. Sendo assim, encontrar a cidade das

borboletas localizada na ilha é se deparar com habitantes de diferentes jeitos e costumes, que unidos refletem uma convivência cheia de vida e cores. Além disso, nota-se que o poema remete à musicalidade, proporcionando uma experiência diferente daquela oferecida pela narrativa, pois, ao associar música com leitura, também se cria uma atmosfera lúdica e atraente para a criança. Nesse sentido, é como se Moraes tivesse dado som ao bailado de borboletas de Lispector.

Sobre a ilha, a personagem Clarice relata que foi comprada por sua amiga para “ela e os amigos descansarem” (LISPECTOR, 1999, p.26), explicando ao leitor que o lugar é na verdade “um pedaço de terra cercado de água por todos os lados” (Ibidem). Após a definição, são mencionadas algumas atividades de lazer que podem ser feitas nela, como “caçar bichos, e de noite [...] dormir numa rede” (Ibidem), sendo a primeira delas e talvez a mais importante, tendo em vista o gosto dos narradores clariceanos pela exposição às águas salgadas, “tomar banho de mar” (Ibidem). Apesar disso, não é dada tanta ênfase aos mergulhos, como nos contos de *Felicidade Clandestina* e *A descoberta do mundo*, nos quais o encanto está muito mais atrelado à experiência do encontro entre os personagens e a grandeza do mar, do que à natureza marítima e tudo o que ela pode oferecer de diversão.

No fundo do mar lá é azul e de todas as outras cores também por causa dos ouriços coloridos e das estrelas-do-mar e pelas algas que se movem dando esse colorido ondulante.

[...]

Além dos cardumes de peixes pequenos e grandes, no mar da ilha também tem cardumes de botos ou delfins: parecem com uma baleia pequena.

[...]

A parte encantada são os brinquedos no mar de noite: desde a pesca com luz de lanterna até o mergulho todo iluminado pela fosforescência das plantas do mar. Peçam à gente grande para explicar a vocês o que é fosforescência. (LISPECTOR, 1999, p.28)

As características que fazem da ilha um paraíso natural são as mesmas que a tornam fascinante e assustadora. Essa ideia está subentendida nas últimas informações sobre o lugar: “É uma ilha tão encantada que eu teria medo de ficar sozinha de noite na minha rede” (Ibidem, p.29). Todavia, a grandeza da natureza não amedronta instintivamente: o que a faz temida é a escuridão. Isso pode ser lido como uma referência a um pavor infantil comum – o medo do escuro. Desse modo, o sentimento da criança mostra-se considerado e valorizado, pois a figura de uma narradora adulta vulnerável a contextos habitualmente associados à tenra idade revela que os adultos

podem estar sujeitos às mesmas fragilidades que, muitas vezes, os jovens leitores são motivados/forçados a superar, porque precisam dar espaço ao amadurecimento, como se “gente grande” (Ibidem, p.28) não pudesse demonstrar, por exemplo, medo da escuridão.

Além de amedrontar, a terra cercada por água aparenta não ser agradável para se viver, visto que “Morar numa ilha para sempre é triste porque a gente não quer se separar da família e dos amigos” (Ibidem, p. 29), logo, “Basta passar sábado e domingo” (Ibidem). Com essa afirmação, a narradora finaliza sua abordagem, destacando aquilo que pode ser entendido como os pontos negativos do lugar. Contudo, em “Banhos de mar”, a imagem da ilha encontra-se longe de qualquer sentido pejorativo. A viagem à madrugada com o pai até o mar de Olinda é definida como uma verdadeira “ilha encantada” (Idem, 1999, p.217), por ser o momento em que a personagem experimenta a felicidade.

Ao contrário do que se observa em *A mulher que matou os peixes*, os dois outros textos de Lispector dão mais destaque ao mar, principalmente ao encontro com ele, de tal modo que parecem se complementar. “Banhos de mar” refere-se à lembrança da narradora de suas idas à praia com o pai quando criança, pois “acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar” (Ibidem). Todavia, não se tratava de um passeio qualquer. Sentir a água salgada em sua pele era estar inundada de vida, uma vida pura, salgada e não amarga como a de uma “infância muito infeliz” (Ibidem). Por esse motivo não bastava ter o mar escorrendo somente pela exterioridade de seu corpo. Era necessário mais: “fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas, e trazia um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele” (Ibidem, p.218).

O contato com o mar faz da personagem uma criança feliz. Essa transformação se assemelha a um “nascer de novo”, consumado com a ação de beber a água salgada. Tal atitude consolida uma espécie de batismo, em que é deixado para trás o sofrimento advindo do pecado, surgindo uma nova criatura sem manchas. Batizada pelo mar, a menina se vê longe da dor de uma infância marcada pela tristeza. Perto dele, ela é límpida e abençoada. Há então uma relação de devoção da personagem para com o mar, que se mostra sagrado ao ser considerado capaz não só de curar o corpo físico, mas também de colocar o homem acima de suas angústias.

Na volta à sua casa, a narradora confessa que às vezes lambia o braço para provar o gosto do mar, na tentativa de aproveitá-lo o quanto pudesse antes de tomar “um chuveiro que [a] deixava [...] sem [ele]” (Ibidem). Recordar a alegria cercada de ingenuidade e entrega do contato entre a personagem e as águas salgadas provoca questionamentos, que talvez acobertem a mágoa de ter a súplica para permanecer menina todas as vezes que estivesse a caminho do mar, negada.

Então esperávamos, ao vento, a vinda do bonde para Recife. No bonde a brisa ía secando meus cabelos duros de sal. Eu às vezes lambia meu braço para sentir sua grossura de sal e iodo.

Chegávamos em casa e só então tomávamos café. E quando eu me lembrava de que no dia seguinte o mar se repetiria para mim, eu ficava séria de tanta ventura e aventura.

[...]

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

Nunca mais.

Nunca. (LISPECTOR, 1999, p.218)

Ainda que perdida a pureza infantil com a qual aproveitava a praia de Olinda, a menina de “Banhos de mar” parece retornar, já mulher, em “As águas do mundo”, demonstrado a mesma vontade de possuir aquele que seria “a mais ininteligível das existências não humanas” (Idem, 1998, p. 91). Narrado em terceira pessoa, o conto tem também como situação central um banho de mar ao despertar da manhã. Só que dessa vez, a personagem não é levada pelo pai, sugerindo ter aprendido a conduzir, fielmente, o ritual de cura.

Esse encontro se realiza por uma profundidade outra, não mais aquela envolta pela “frescura da inocência” (Idem, 1999, p. 219) dos tempos de criança. Agora, a entrega ao mar acontece com a mesma intensidade da união de dois corpos, que, em uma espécie de processo de (auto)conhecimento, procuram encontrar aquilo que os torna semelhantes, pois “Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões” (Idem, 1998, p. 91).

O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo - espantada de pé, fertilizada.

Agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre o mar pelo meio. Já não precisa da coragem, agora já é antiga no ritual. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão

na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons.

E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. (LISPECTOR, 1998, p. 92)

Nesse jogo de atração, à medida que adentra no mar, a personagem vai demonstrando segurança, como se estivesse a conquistar seu espaço, ou a reconhecer um território que sempre foi seu nas águas do mundo. A “vida pura” (Idem, 1999, 2018) que a narradora de “Banhos de mar” dizia significar aquele ritual parece preencher a mulher que, se deixando “cobrir pela primeira onda” (Idem, 1998, p.92), ressurgue “fertilizada” (Ibidem). Novamente, ela bebe o mar, não só para consolidar sua conexão com ele, mas para revalidar a ligação que sempre teria todas as vezes que o encontrasse.

A comparação da água salgada com “o líquido espesso de um homem” (Ibidem) atribui uma conotação sexual à relação entre o mar e a mulher. Nessa perspectiva, a figura do masculino está representada pelas águas, que cheias de sal, provoca transformação no corpo feminino, o qual emerge “brilhando de água, e sal e sol” (Ibidem). No entanto, apesar de sua força, esse mar-homem é incapaz de impedir a vontade de uma mulher que “Agora sabe o que quer” (Ibidem) e que passa a dar ouvidos apenas ao seu anseio pela terra firme. Ainda assim, “o mar lhe opõe resistência puxando-a com força para trás” (Ibidem), na demonstração de uma insistência masculina que procura preservar seu lugar de comando. Porém, “a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera” (Ibidem) até pisar na areia, comprovando quem de fato tem o domínio de seus passos.

Esse mar acompanha a obra de Lispector desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944). Nele, o encontro com as águas reverbera “a temática existencial que se projeta nos diversos escritos da autora” (NUNES, 1973, p. XXI). A narrativa, que se pauta “na experiência interior da protagonista, Joana” (Ibidem, p. 3), é dividida em duas partes, sendo a primeira composta por “episódios [...], sem traço de intriga ou enredo, [que] fundem lembranças e percepções momentâneas, ideias gerais abstratas e imagens” (Ibidem). Entre esses contextos, há um protagonizado pelo mar e a personagem, que assim como as dos contos, apresenta a mesma sede.

[...]. Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao

redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar — o mar. O mar — disse baixo, a voz rouca. Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. (LISPECTOR, 1998, p.38)

Semelhante a “Banhos de mar”, o encontro com as águas no romance mostra-se atrelado à memória de uma infância infeliz. Logo após a morte de seu pai, Joana é levada à casa de sua tia, que a recebe com abraços e lágrimas, enfatizando o sofrimento da perda ainda não totalmente assimilada pela recém órfã. Na tentativa de escapar daquela situação sufocante, a personagem “Empurrou a porta pesada e fugiu” (Ibidem, p.37). Essa fuga a guiou até o mar, que, “além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios” (Ibidem, p.38) iguais àqueles nos quais Joana se viu prensada, tendo a certeza que em vez de consolar, “Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!” (Ibidem, p.37).

Ao analisar a descrição da narradora, observa-se que o mar e a tia são colocados em posições opostas. De um lado, está a calma e quietude, do outro, o alvoroço e os ruídos. Diante disso, um elemento torna-se símbolo do distanciamento entre as duas figuras: os seios. Esses que, apesar de serem capazes de alimentar o homem, não fortalecem a protagonista de *Perto do coração selvagem*. Pelo contrário, provocam repulsa, fazendo com que ela queira ficar longe deles. Nesse contexto aparece o mar, que mesmo na ausência de seios, é capaz de nutrir Joana com o acalento de suas águas. O mar que alimenta, oferecendo à personagem a oportunidade de experimentar sua existência além da realidade da morte, aponta para a imagem do feminino como aquele que gera vida.

Depois de beber a água salgada, a menina alcança certa calma e com ela uma sensação ao mesmo tempo desconfortante e acalentadora. De frente para o mar, Joana não estava só; era ela e toda uma imensidão que a tornava parte de algo desconhecido, mas existente. A própria vida pulsando dentro de seu corpo, em um misto de desespero, decorrente de um luto ainda escuso, e felicidade, advinda do mar “transparente e vivo” (Ibidem, p.39).

[...] E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria.

Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. (LISPECTOR, 1998, p.38 e 39)

Joana experimenta a intensidade de uma natureza viva, no mesmo lugar em que vivencia a certeza da morte de seu pai. O mar demonstra ter o poder de fazer a personagem entender o que de fato estava acontecendo ao seu redor. Capacidade essa que a tia não tivera mesmo com as exageradas expressões de carinho. Perto das águas, a jovem recebe o tempo que precisava para sentir a partida daquele que a deveria proteger. Nesse sentido, o mar torna-se mensageiro da morte.

[...] Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo mar, sentiu. (LISPECTOR, 1998, p.38 e 39)

Sem a presença de seus pais, rejeitada pela tia e por seu marido, Joana não encontra um espaço de pertencimento. A personagem parece vagar no vazio, abandonada por todos, à procura de si mesma. Nessa busca inútil, a morte se apresenta como o único momento capaz de dar à Joana alguma oportunidade de se encontrar para além da solidão da orfandade, da frustração de um casamento falido e de um útero sem filhos. “Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir a ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância” (Ibidem, p.190). Sendo assim, “O mar é um apelo para a viagem final, em busca do selvagem coração da vida, cuja pulsação ela já conhecera” (SÁ, 1984, p.264).

Se as águas de *Perto do coração selvagem* são capazes de revelar a condição mortal de seus personagens, as de *A mulher que matou os peixes* são testemunhas de um assassinato. Tanto o contexto do romance quanto o do livro infantil aponta para uma relação existente muito antes das produções clariceanas. A ligação entre as palavras “água” e “morte” se apresenta na própria história do Brasil, marcando obras de grande

importância para formação da literatura brasileira.¹³ Portanto, o mar de Joana e o aquário da narrativa dos peixes retomam um diálogo não apenas literário, mas histórico.

4.5. Morte nas águas

A segunda publicação de *Lispector* voltada para a criança é marcada, sobretudo, pela participação da narradora Clarice, que não tinha “coragem de matar uma coisa viva” (LISPECTOR, 1999, p.7), na morte dos peixes de estimação de seu filho. Os relatos de suas experiências com os animais, que dão forma à narrativa, são provavelmente motivados pela certeza de não haver nada além da própria palavra para comprovar sua inocência. No entanto, a personagem não percebe que, até ser notado, o definhar dos vermelhinhos foi acompanhado de perto por uma testemunha especial – a água do aquário.

Da estória infantil de *Lispector*, resgata-se uma imagem recorrente na literatura brasileira e no processo de formação do Brasil: a da água como aquela que guarda a verdade do acontecimento da morte. Essa relação pode ser encontrada, por exemplo, no célebre poema de Castro Alves, “Navio negreiro”, que retrata a crueldade do período escravocrata brasileiro, não só pela figura das embarcações que viabilizavam o tráfico de escravos, mas também pela presença de corpos que, do porão dos navios, eram arrastados até a proa e arremessados ao mar.

Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...(ALVES, 2007 p.101 e 102)

A escritora Conceição Evaristo recupera a simbologia, na cultura banta, da divindade Kalunga: a própria morte escondida nas águas. A autora de *Ponciá Vicêncio* afirma que “atravessar tantas águas, para muitos dos africanos tornados escravos, causava-lhes a sensação de terem sido transformados em ‘mortos vivos’, pois haviam cruzado o mar, espaço guardador do espírito da morte” (2012, p.161).

¹³ A relação entre água e morte presente na literatura e na história foi pensada a partir do curso “Águas são muitas: narrativas do exílio e do deslocamento”, feito no âmbito da pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, na disciplina de Estudos literários e outros campos do saber, ministrado pela professora Stefania Chiarelli.

Ao considerar a existência de Kalunga, o encontro com as águas é o mesmo que estar de frente com a morte. Isso explica o porquê do mar de *Perto do coração selvagem* ter o poder de transmitir à Joana a realidade do luto. Talvez, a “coisa grande que vinha do mar” (LISPECTOR, 1998, p.38) sentida pela personagem, após ter bebido um pouco da água salgada, fosse a própria voz da divindade, que através da maresia, anunciava o fim.

Na estória dos peixes, o mar se reduz a um aquário, que deixa de ser viveiro para se tornar sepulcro, à medida que os peixes perdiam suas forças. O relacionamento da água com a morte, frequentemente na história, faz do oceano um grande cemitério, assim como o aquário da narrativa de Lispector. Tal metáfora é construída pelo cineasta chileno Patricio Guzmán, em seu documentário *O botão de pérola* (2015), ao apontar o envolvimento da água na ditadura militar chilena. Se, no Brasil, lançavam dos navios negreiros os mortos da escravidão, no Chile, dos helicópteros eram jogados os perseguidos políticos dos anos de chumbo.¹⁴

Ainda que não aponte para um acontecimento histórico, como o poema “Navio negreiro”, a estória infantil clariceana apresenta o diálogo “água” e “morte”, acrescentando a esta última um novo símbolo – os peixes. Biblicamente, eles aparecem associados à ideia de sustento, considerando a conhecida passagem da primeira multiplicação de pães e peixes realizada por Jesus. De acordo com a escritura, apenas dois peixinhos foram suficientes para alimentar cerca de cinco mil homens. No entanto, na escrita de Lispector, os dois vermelhinhos não dão conta de sua própria sobrevivência, morrendo justamente porque não foram alimentados. Sendo assim, se na cultura cristã os peixes representam vida, em *A mulher que matou os peixes*, eles também revelam a morte.

Há então uma dualidade que está próxima daquela presente no sentido da palavra “cemitério” em Hebraico, cuja “tradução literal significa ‘casa dos túmulos, mas [...] é conhecido como ‘beit chai’ que quer dizer casa da vida” (PINHEIRO, 2012, p.38). Dessa mesma forma, a imagem dos peixes representa a morte, sem romper com a simbologia cristã que aponta para a vida, pois os corpos no aquário não deixam de afirmar a existência dos peixes, considerando que a morte só é capaz de se concretizar

¹⁴ Tal referência provém, igualmente, do curso “Águas são muitas: narrativas do exílio e do deslocamento”.

quando há de fato vida, esta que só passou a ser notada pela narradora após se dar conta de que a morte já havia chegado às águas.

4.6. A verdadeira culpada

Na tentativa de justificar o porquê de ter se esquecido de alimentar os peixes, a personagem Clarice afirma que “era tempo demais para deixarem” (LISPECTOR, 1999, p.30) os pobrezinhos com ela, pois vivia sempre muito ocupada escrevendo “história para gente grande” (Ibidem). Logo, subentende-se que, caso não tivesse que dividir a atenção com suas produções literárias, provavelmente não teria se transformado na mulher que matou os peixes. Dessa maneira, aparece então uma nova suspeita pelo assassinato dos vermelhinhos – a escrita.

A imagem da escrita como aquela capaz de matar não é particular do livro de Lispector. Pelo contrário, tal figuração recupera o seu antigo relacionamento com a morte, presente nas mais aclamadas discussões acerca do fazer literário. Dentre elas está aquela elaborada por Roland Barthes, que coloca a escrita na posição de responsável pelo apagamento de um dos agentes, talvez o mais importante, para a realização de uma obra literária: o autor.¹⁵

Em 1968, mesmo ano da publicação de *A mulher que matou os peixes*, Barthes apresentava seus pensamentos, através de seu renomado estudo, “A morte do autor”, cujo título anuncia a “destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 58). Segundo sua análise, essa desapareição acontece no instante em que a escrita se realiza, defendendo que

[...] desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, p.58)

A noção de que a morte acontece conforme a construção da escrita aparece de certa forma aludida no livro infantil, considerando que o fim dos peixes está associado

¹⁵ As reflexões acerca da relação autor e escrita foram motivadas pelo curso “Os limites do literário entre a narrativa e o diário”, feito no âmbito da pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, na disciplina de Poéticas da modernidade, ministrado pela professora Maria Lúcia Wiltshire.

às consequências das demandas de um escritor. Essa relação aponta para uma metáfora que dialoga com o pensamento de Barthes: quem escreve mata. Além disso, é a partir de um assassinato que se forma toda a narrativa, portanto, é o acontecimento da morte que principia a estória, da mesma forma que, aplicando a teoria barthesiana, só há escrita quando há morte.

A reflexão proposta em “A morte do autor” vai além da simples negação da existência de uma suposta autoridade vinculada à presença de um ser criador sobre a obra. Para Barthes, a linguagem não está relacionada com quem a constrói, já que, ao ganhar forma, ela se desprende de qualquer personalidade, assumindo um caráter neutro diante daquilo que ela própria enuncia. Esse afastamento entre a mão que escreve e o produto da escrita é, de acordo com sua percepção, também retratado na linguística:

[...] a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenche-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para fazer “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 60)

Diferenciar “sujeito” de “pessoa” é desconsiderar a escrita como meio de expressão, pois essa concepção retomaria a idealização e caracterização de uma voz original. Para Barthes, o texto se forma a partir de “escrituras múltiplas [...] que entram umas com as outras em diálogo” (Ibidem, p.64). Desse modo, não há como julgar a originalidade de uma obra, visto ser produto de outras pré-existentes. Sendo assim, no lugar do autor como aquele que cria, aparece o *scriptor* moderno, responsável por combinar os conjuntos textuais, dando a eles uma nova forma. Dentro desse contexto, o leitor apresenta-se como o único capaz de transformar essa multiplicidade em uma unidade.

Já Michel Foucault considera a existência de uma função autor, responsável por formar aquele que Barthes afirma estar destinado a morrer. Em “O que é um autor?” (1969), Foucault aborda esse novo conceito, afirmando que ele não se aplica a mera “atribuição de um discurso a um indivíduo” (2009, p.276) e sim “ao resultado e uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor” (Ibidem).

Assim como Barthes, Foucault reconhece a analogia entre escrita e morte. Para ele, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais o que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça papel do morto no jogo da escrita” (Ibidem, p. 269). Desse modo, o autor parece estar disposto a se colocar em oculto para que a linguagem ganhe autonomia, porém

Uma outra noção [...] bloqueia a certeza da desapareição do autor e retém como que o pensamento no limite dessa anulação; com sutileza, ela ainda preserva a existência do autor. É a noção de escrita. A rigor, ela deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto a sua nova ausência. No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve. (FOUCAULT, 2009, p.270)

Ainda que a ideia de dissociar um discurso a uma voz anterior a ele esteja de alguma forma presente nas reflexões de Barthes e Foucault, este último propõe uma análise sobre a maneira como o próprio texto volta-se para o autor, “pelo menos aparentemente” (Ibidem, p.267). Avaliar determinada questão não é retomar a proposta de associação direta entre o escritor e sua obra, mas em contrapartida “não basta, [...] repetir como afirmação vazia que autor desapareceu” (Ibidem, p.271) é preciso “localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer” (Ibidem).

Em *A mulher que matou os peixes*, o leitor é tentado a associar a voz da narradora à pessoa Clarice Lispector, não só por compartilharem o mesmo nome, mas também por terem participado de um assassinato de forma muito semelhante. No depoimento oferecido ao Instituto Moreira Sales, em 2015¹⁶, Paulo Gurgel Valente, filho de Lispector, relembra o acontecimento da morte de seus peixes de estimação, afirmando que a situação ocorreu como está no livro.

Mesmo que haja alguma referência a sua vida social, procurar limitar a voz narrativa à do escritor é recusar o teor ficcional de uma obra literária, o que não impede a construção de correlações. As ideias propostas por Barthes e Foucault defendem uma

¹⁶ A entrevista está devidamente referenciada na bibliografia da dissertação.

impessoalização do autor, a fim de demonstrar o afastamento entre o caráter assumido no ato criativo e a personalidade do homem/da mulher comum do cotidiano. Contudo, tem-se como tênue essa separação para não mistificar a produção artística, já que uma imagem não anula a outra. Por não haver justamente essa anulação, diálogos entre a vida pessoal do autor e sua obra podem ser desenvolvidos.

Semelhanças entre escritora e personagem não reduzem a presença de Lispector a livros específicos, tampouco simulam uma possível tentativa de produção autobiográfica, visto que essas considerações comprometeriam a ficcionalidade das obras. No entanto, a construção de diálogos a partir da busca por vestígios biográficos pode desencadear proveitosas interpretações, que não invalidam aquelas feitas por outra concepção, mas que acrescentam novas significações aos textos clariceanos. Sendo assim, *A mulher que matou os peixes* oferece a oportunidade de imaginar como seria a pessoa por trás da persona autor, por meio de uma narradora que também pertence à comunidade de escritores, assim como sua criadora.

Observa-se então que, na literatura infantil de Lispector, a morte aparece sob muitas facetas. A ideia de assassinato condicionada pelo título, uma série de estórias sobre a vida de animais, a presença de uma narradora escritora que mata, a água que acompanha a morte dos peixes. Tudo isso configura uma visão da morte que vai muito além da imagem de um corpo sem vida. A morte em Lispector não oculta a voz de seus personagens, mas fala por eles. Não só por eles, pois, se a escrita é capaz de matar a autora, na estória dos peixes, é da água de um aquário que se levanta a suspeita de que talvez ela não esteja tão morta assim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial desta pesquisa era analisar como a literatura infantil de Clarice Lispector apresenta as temáticas da vida e da morte. Pode-se concluir que a primeira aparece por meio de narrativas pautadas em mistérios não solucionados, lutas de classe e conflitos existenciais. Já a segunda comparece na imagem de animais mortos, entre outros aspectos. Vale notar que tal separação nada mais é do que uma forma didática de observar o modo como situações comuns ao ser humano são aludidas, tendo em vista que tal divisão inexiste de fato nos livros da autora.

A oposição vida *versus* morte está associada a uma percepção ocidental, muito frequente no imaginário popular brasileiro. De acordo com a visão da cultura judaica, essas duas fases não são exatamente contrárias, mas permanecem ligadas: há um elo entre o início e o fim, fazendo da existência um ciclo, ao invés de duas pontes separadas, em que uma encaminha para a vida e a outra à morte.

A ideia de um movimento circular pode ser observada no próprio título de *A mulher que matou os peixes* (1968), ao fazer referência à vida de uma personagem que culmina na morte de alguém, recebendo assim uma nova identidade. Nesse caso, a morte mostra-se responsável pelo nascimento da mulher que matou os peixes. Um percurso semelhante existe em *A vida íntima de Laura* (1974), marcado pela construção de um narrador que gosta de galinhas mortas, principalmente quando protagonizam deliciosos pratos culinários, ao mesmo tempo em que demonstra carinho especial por elas.

Já *O mistério do coelho pensante* (1967) e *Quase de verdade* (1978) não contam com a presença de animais mortos. Em ambas a ideia de existência está expressa sob a forma de enigma. O leitor é levado a desvendar uma questão, seja sobre como Joãozinho fugia da casinhola, seja a respeito do que fazer com o caroço da jabuticaba. Novamente, a vida se revela em formato de círculo: criam-se possibilidades de respostas, porém nenhuma delas possui o poder de delimitar uma saída específica para o problema.

A noção de circularidade acompanha os livros, desde *O mistério do coelho pensante* (1967) até *A vida íntima de Laura* (1974). Tal aspecto se relaciona à

concepção judaica que entende vida e morte como partes de um ciclo. Não pretendo com isso ler a obra infantil de Lispector como participante de uma dita literatura judaica, mas identifico em seus escritos a presença de aspectos que remontam à cultura do povo judeu.

O enigma aponta para si mesmo, a morte dá vida à assassina dos peixes, o conflito é capaz de impedir o fim (afinal, engole-se ou não?), a própria estória impulsiona o surgimento de outras. Tais descrições caracterizam livros que não se fecham, construindo um tempo narrativo ininterrupto. Do leitor nasce um (co)autor; o responsável por dar continuidade ao processo literário, e assim a obra vai se elevando a níveis diferentes daquele de origem.

Mesmo se destacando dos outros, devido ao seu caráter comercial, *Como nasceram as estrelas* (1987) também apresenta uma das facetas conflituosas da vida. Elaborada por encomenda para ser distribuída pela fábrica de brinquedos Estrela, a última produção de Lispector para a criança evidencia as alternativas encontradas pela escritora para sobreviver de seu trabalho. A autora recusava a visão da literatura como profissão, provavelmente para preservar sua liberdade criativa. Suas sistemáticas contribuições para o *Jornal do Brasil*, no entanto, não corroboram tal posicionamento.

A mulher que matou os peixes (1968) encaminha a mesma discussão provocada pelo quinto livro clariceano no cenário infantil. Uma narradora homônima, participante de um assassinato por estar ocupada escrevendo “histórias para gente grande” (LISPECTOR, 1999, p.30), representa a imagem da mulher escritora sujeita às responsabilidades profissionais e à realidade do ambiente doméstico. Além disso, a figura de uma gata e algumas galinhas na função materna, um mico com cara de mulher, uma personagem mãe incapaz de desvendar o mistério da fuga do coelho de estimação e outra que mata os peixes da família evidenciam as reflexões sobre o feminino presentes em toda a obra de Lispector.

Retorno então ao título do segundo capítulo desta dissertação, “A Clarice das crianças”. Afinal, quem seria ela? A resposta: a mesma de todos os outros textos. Em sua literatura infantil, encontram-se as características que a tornaram reconhecida pela crítica, a começar pelas temáticas existenciais das narrativas. A vida e a morte em estórias para crianças não é algo incomum ao se tratar da escritora, que se manteve distante de estruturas e conteúdos considerados tradicionais.

Além disso, uma pesquisa sobre tal tema, inserida em um contexto no qual uma pandemia assola a todos, incluindo crianças, comprova a ausência de motivos para fugir do assunto “morte”, já que determinados posicionamentos políticos levam a questionar se de fato a vida é valorizada, ou se realmente todas as vidas importam. Vivenciar a desproteção social, causada não só por um vírus desconhecido, mas por um sistema ganancioso capaz de sobrepor interesses econômicos ao bem estar humano, provoca o sentimento de que a decisão sobre a vida cabe aos representantes de um governo autoritário, que usa um discurso religioso como ferramenta de manipulação. Dúvidas se a morte compete ao divino, ou à força humana, podem surgir nesse atual momento, fazendo muitos chegarem à conclusão de que, assim como “as pedras e as nuvens e as árvores” de Ferreira Gullar na ocasião do falecimento de Lispector, a sentença final também não depende de nós.

BIBLIOGRAFIA

Obras literárias:

ALVES, Antônio de Castro. O navio negreiro. In: ____ *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: FTD, 1999.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: ____ *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/14_7bbc6c42393beeac1fd963c16d935f40. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

BÍBLIA. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e corrigida no Brasil. 4ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

GULLAR, Ferreira. *Coleção melhores poemas*. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os Peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
Disponível em: <https://elivros.info/livro/baixar-livro-a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector-em-epub-pdf-mobi-ou-ler-online>. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

MORAES, Vinicius de. Borboletas. In: _____ et al. *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1980, p.28.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Disponível em: <https://dynamicon.com.br/wp-content/uploads/2017/02/Vidas-secas-de-Graciliano-Ramos.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2018.

SHAKESPEARE, William. *A trágica história de Hamlet príncipe da Dinamarca*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/hamlet.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2018.

Filmografia:

O botão de pérola. Chile, 2015, Direção e roteiro: Patricio Guzmán, Documentário, 82 min.

LISPECTOR, C. Panorama com Clarice Lispector. **TV Cultura**: 01 fev. 1977. Entrevista concedida a Júlio Lener. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

VALENTE, P. G. Depoimento de Paulo Gurgel Valente sobre Clarice Lispector. **Instituto Moreira Salles**: 05 dez. 2014. Entrevista concedida a Eucanaã Ferraz e Elizama Almeida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7kndLPsKaA>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

Bibliografia teórica:

ALONSO, Mariângela. O desenrolar de micronarrativas em a mulher que matou os peixes, de Clarice Lispector. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 05, n. 01, jan./jul, p.279-292, 2013.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: o dilema da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BAGGIO, Adriana. Especial mulheres: mulher e literatura. GV executivo, v. 5, n.2, p. 58- 61, maio- junho, 2006.

BARRAGAN, Tatiane G. S. O intimismo de Clarice Lispector na literatura infantil: análise da obra *A mulher que matou os peixes*. Revista Eventos Pedagógicos, Sinop, v. 3, n. 1, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

BRITTO, Luis Percival Leme. *Ao revés do avesso: leitura e formação*. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *O professor e a literatura: para pequenos médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.9-16.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CASTELO B, Vânia Maria. *A literatura de Clarice Lispector para criança: um convite à infância*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

COMBE, Dominique. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dez./fev. 2009-2010.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a literatura*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EVARISTO, Conceição. África: âncora dos navios de nossa memória. Via Atlântica, São Paulo, n.22, p. 159-165, dez.2012.

FANINI, Michele Asmar. Fazer da pena um ofício: a profissionalização literária feminina no Brasil da virada do século XIX para o XX. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 2, n. 3, p. 291 - 310, set./dez. 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Oxalá. In: _____. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª edição. Curitiba: Positivo, 2010. p.554.

FOLLAIN, Vera Lúcia. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p.117-121.

_____. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III- Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p.264-298.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: ABREU, Márcia (org.). *Leituras no Brasil: antologia comemorativa pelo 10º COLE*. São Paulo: Mercado das Letras, 1995, p.29-46.

FURTADO, Thaís Helena. *O jornalismo infantil e o desejo do consumo: o discurso da revista Recreio*. Tese (doutorado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade do Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

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

HELENA, Lucia. A literatura segundo Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, 104:25/42, jan.- mar., 1991.

_____. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 2010.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO: Retratos da Leitura no Brasil, 2016. Disponível em: http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

KOVÁCS, Maria Julia. Educação para a morte. *Psicologia, Ciência e Profissão*, p. 484-497, 2005.

KRAMER, Sonia. Leitura e Escrita como experiência – seu papel na formação de sujeitos sociais. *Presença Pedagógica*, v. 6, nº 31, p. 17-27, jan/fev 2000.

LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. *In: Letras de Hoje*, 1983, 15 (3): 15-22.

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

LOPES, Thais de Carvalho Rodrigues. *Era uma vez o fim: representações da morte na literatura*. 2013. 79 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, Universidade do Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARCOS, Cristina. Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo. *Agora*, v. 10, n.1, p.35-47, janeiro-junho, 2007.

MONNERAT, Sonia. Clarice Lispector para crianças...Cadernos de Letras da UFF, n.27, p.141-157, 2003.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora ática, 1989.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora34, 2009.

_____. A forma do conto. *In: _____Leitura de Clarice*. São Paulo: Edições Quíron, 1973, p.78-91.

_____, OLIVEIRA, Rejane Pivetta *et al.* *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PINHEIRO, Marjones Jorge Xavier. *Morte e judaísmo: transformações ao longo do tempo em Pernambuco*. 2012. 114 f. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Centro

de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2012.

OLINTO, Heidrun Krieger. . Emoção e prazer na comunicação literária. *In: Congresso Internacional de Lectura: para leer siglo XXI*, 2015, La Habana: Cátedra Latinoamericana e caribeña de Lectura, 2015.

RIBEIRO, Francisco A. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar, 1993.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. Clarice Lispector: Processos Criativos. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, p. 259-280, jan/març, 1984.

SADALLA, Nachara *et al.* Psicopatia infantil: o limite entre a ingenuidade e a maldade. *Revista de Direito da Faculdade Estácio do Pará*, v. 5, n. 8, p. 75-91, 2018.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *In: MIRANDA, Wander M. (Org.). Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SAVELI, Esméria de Lourdes. Por uma pedagogia da leitura: reflexões sobre a formação do leitor. *In: CORREA, Djane; SALEH, Pascoalina (Orgs). Práticas de letramento no ensino: leitura, escrita e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial; PR: UEPG, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. Um mar à margem – o motivo marinho na poesia brasileira do romantismo. *Revista USP*. São Paulo, n.47, p. 52-60, set./nov., 2000.

SIMÕES, Lucila Bonina Teixeira. Literatura infantil: entre a infância, a pedagogia e a arte. *Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários*. Niterói, n. 46, p. 219-242, 2013.

SUBERO, Efraín. *La literatura infantil em el mundo hispanoamericano*. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VEIT, Elaine Fraga. O grafismo infantil como expressão de vivências sociais. Graphica. Curitiba, 2007.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos. Revista eca XIII. São Paulo, n. 2, maio/ago 2008.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011.

_____. Xequê mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A paixão segundo G.H.* *Travessia: revista de literatura da UFSC*. Florianópolis, n.39, jul/dez. 1999, p.149-165.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. *Nonada: Letras em Revista*, v. 2, n. 15, p. 183-200, out, 2010.