

FLÁVIA ALVES FIGUEIRÊDO SOUZA

**DO DESTOANTE AO DESTOADO: OS
DESLOCADOS**
A literatura infantil de Clarice Lispector

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2012

FLÁVIA ALVES FIGUEIRÊDO SOUZA

**DO DESTOANTE AO DESTOADO: OS
DESLOCADOS**
A literatura infantil de Clarice Lispector

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2012

Souza, Flávia Alves Figueirêdo.

S729d Do destoante ao destoado [manuscrito] : os deslocados : a literatura infantil de Clarice Lispector / Flávia Alves Figueiredo Souza. – 2012.
121 f.

Bibliografia: f. 117-121.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

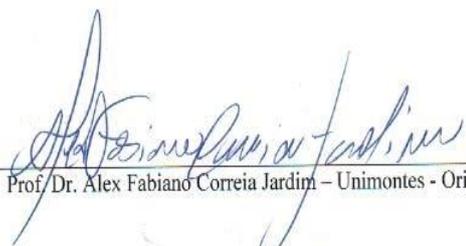
1. Literatura brasileira. 2. Literatura infantil. 3. Literatura - Tradição e modernidade. 4. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Quase de verdade – A vida íntima de Laura – A mulher que matou os peixes – O mistério do coelho pensante - Estudo. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Os deslocados: A literatura infantil de Clarice Lispector.



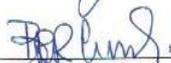
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



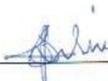
Dissertação de Mestrado, intitulada **DO DESTOANTE AO DESTOADO: OS DESLOCADOS – A literatura Infantil de Clarice Lispector**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **FLÁVIA ALVES FIGUEIRÊDO SOUZA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim – Unimontes - Orientador



Prof.ª Dr.ª Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha – UFU



Prof.ª Dr.ª Telma Borges da Silva – Unimontes



Prof.ª Dr.ª ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da
Unimontes

Montes Claros, 16 de abril de 2012.

Dedicatória

Aos peixinhos vermelinhos (*in memoriam*), ao cachorro falante Ulisses, ao coelho pensante Joãozinho, à galinha desorientada Laura. Às vacas, aos bichanos e às baratas que existem em cada um de nós.

AGRADECIMENTOS

Ao sopro de vida que em mim foi soprado;

Aos meus pais, pelo apoio e pelo exemplo;

A Thiago, com quem venho compartilhando uma história de muito amor;

À Professora e amiga Doutora Telma Borges, pelo exemplo de organização e talento, e pela preciosidade da atenção a mim dispensada tantas vezes;

Ao Professor Doutor Rodrigo Guimarães, de quem absorvi as mais profundas contribuições para este e para outros trabalhos;

À Professora Doutora Betina, por haver tão solícitamente aceito o convite para estar em minha banca;

Ao incentivo da bolsa da Capes, sem a qual, a exclusividade de minha dedicação ao Mestrado não se viabilizaria.

É Ele quem te livrará do laço do caçador e da peste perniciosa. Ele te cobrirá com suas plumas; sob as suas asas encontrarás refúgio. Sua fidelidade te será um escudo de proteção. Tu não temerás os terrores noturnos, nem a flecha que voa a luz do dia, nem a peste que se propaga nas trevas, nem o mal que grassa ao meio-dia. Caiam mil homens à tua esquerda e dez mil à tua direita: tu não serás atingido. (...) Nenhum mal te atingirá, nenhum flagelo chegará à tua tenda, porque aos seus anjos ele mandou que te guardem em todos os teus caminhos. Eles te sustentarão em suas mãos, para que não tropeces em alguma pedra. Sobre serpente e víbora andarás, calcarás aos pés o leão e o dragão. (Salmos 90, 3-7; 10-13)

A palavra inicia-se como uma prece. Amém.
Claire Varin

RESUMO

No intervalo de 1967 a 1978, Clarice Lispector produziu as seguintes obras de literatura infantil: *Quase de verdade* (1978), *A vida íntima de Laura* (1974), *A mulher que matou os peixes* (1968) e *O mistério do coelho pensante* (1967). A partir do método teórico-bibliográfico da análise de textos, três discussões são essenciais a esta pesquisa: a lida com o discurso literário; as problemáticas que se atrelam à literatura infantil enquanto gênero e a especificidade da escrita de Clarice Lispector. Ao passo que cada história é desvendada, revela-se para além da superfície de um enredo simples, uma série de aprofundamentos que se desdobram. A partir de uma estrutura dialógica peculiar e da criação de personagens zooliterários, redimensiona-se a significação dos vocábulos e dos arquétipos estabelecidos, na medida em que se conta sobre uma literatura de preservação e de contemplação da vida; surge um movimento em favor do convite à reflexão e à desestruturação do senso comum com que se está habituado.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Clarice Lispector; Literatura Infantil.

ABSTRACT

From 1967 until 1978, Clarice Lispector wrote the following books for children: “Almost True” (1978), “Laura’s Intimate Life” (1974), “The Woman Who Killed The Fish” (1968), and “The Mystery Of The Thinking Rabbit” (1967). Based on a theoretical and bibliographic method for text analysis, three questions are relevant to the present study: (1) the approach to literary discourse, (2) what are the issues related to children’s literature as a literary genre, and (3) how specific the writing style of Clarice Lispector is. As each of her stories for kids unfolds, profound messages hidden behind these simple stories are gradually revealed. A unique dialogic structure and the creation of zooliterary characters provide a new meaning to the vocables and established archetypes as stories about the preservation and contemplation of life. There is an invitation to reflection dismantling commonsense conceptions that one is used to.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Clarice Lispector; Children’s Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - <i>QUASE DE VERDADE</i> OU SOBRE A LITERATURA INFANTIL	15
1.1 Da nomeação das coisas ou a divisão do mundo segundo as nossas necessidades	16
1.2 Da natureza do “faz-de-conta”	20
1.3 Sobre um divisor de águas tupiniquim ou a Era Monteiro Lobato	21
1.4 Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e as literaturas	22
1.5 Sobre certa brasilidade: a literatura infantil no Brasil	28
1.5.1 Esboço da literatura infantil tupiniquim	28
1.5.2 A difusão de leitores e de produção literária infantil: sobre a Europa e sobre o Brasil	30
CAPÍTULO 2 – CLARICE VEM À <i>BAILA</i>	34
2.1 Quem tem medo da fantasia?	35
2.1.2 Pragmáticos <i>versus</i> nefelibatas	37
2.2 Clarice vem à <i>baila</i>	38
2.3 O mistério da literatura infantil pensante	41
2.4 Uma literatura que escape	46
CAPÍTULO 3 - DAS GALINHAS ÀS APORIAS: A LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR	53
3.1 A vida íntima de Clarice	54
3.2 Para além da casinhola, escape-se ou sobre um coelho pensativo	55
3.3 A vida particular de uma galinha	65
3.4 Uma quase verdade ou um “faz-de-conta”	82
3.5 Clarice pede perdão ou o assassinato dos peixes vermelhos	98
CONCLUSÃO OU <i>UM DESFECHO-QUE-NÃO-SE-FECHA</i>	116
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata das especificidades da literatura infantil nas seguintes obras de Clarice Lispector: *Quase de verdade* (1978), *A vida íntima de Laura* (1974), *A mulher que matou os peixes* (1968) e *O mistério do coelho pensante* (1967). Para tanto, promoveu-se o diálogo entre o discurso literário infantil e os discursos de cunho histórico, filosófico, pedagógico e estético.

A partir do método teórico-bibliográfico da análise de textos, as discussões foram divididas em três capítulos, a saber: Capítulo 1, ***Quase de verdade ou sobre a literatura infantil***, em que apresento o percurso histórico referente à oficialização do gênero literário infantil, tanto no que toca à sua origem europeia (séculos XVII e XVIII), quanto no que toca ao *boom* da produção desse tipo de literatura no Brasil (décadas de 60 e 70). Depois de considerados os períodos da literatura infantil como referência para o que lhe é anterior e posterior, eu estabeleço uma série de interlocuções com outros demais discursos que não o literário e/ou artístico. Mediante as problemáticas que circundam a nomeação do gênero da literatura infantil, o capítulo é dedicado ao recorte dos conceitos fundamentais em que se alicerça a pesquisa, de modo que a literatura é entendida como um trabalho estético específico operado com as palavras, bem como uma linguagem que se manifesta dentro de determinado tempo e espaço. Nesse sentido, a relação estabelecida entre as obras de literatura infantil estudadas, a tradição que as antecede e entre a proposta clariceana de constante inventividade resulta em uma produção bastante peculiar e sobre qual pouco se tem tratado. Esse capítulo, portanto, pode ser dividido em três temáticas fundamentais: a primeira trata do percurso histórico referente à oficialização do gênero literário infantil e que tem como referência as leituras de Regina Zilberman; Phillippe Ariès; Nelly Novaes Coelho; Peter Hunt; Marisa Lajolo; Lígia Cademartori Magalhães; Fúlvia Rosenberg, entre outros. Já a segunda discussão refere-se às hipóteses levantadas a respeito da significação do discurso literário infantil. Para isso, contempla-se o entendimento da literatura como trabalho estético específico operado com as palavras, bem como uma linguagem que se manifesta dentro de determinado tempo e espaço; aspectos especialmente referenciados por Alfredo Bosi em *Reflexões sobre a arte*; por Roberto Acízelo de

Souza, em *Teoria da Literatura*; por Afrânio Coutinho, em *Conceito de Literatura Brasileira*; entre outros. A terceira discussão remete à relação estabelecida entre as obras de literatura infantil estudadas, a tradição que as antecede e entre a proposta clariceana de constante inventividade literária. Em linhas gerais e conforme os postulados de Octavio Paz em *Signos em Rotação* e de Antoine Compagnon em “Tradição Moderna, Traição Moderna”, entendo que a relação estabelecida prescinde da tradição para que o novo venha a ser configurado. Desse modo, o espírito irrefreável de mudança e de inventividade sempre existirá, o que se altera é o olhar lançado sobre as coisas em favor da criação.

O Capítulo 2, **Clarice vem à baila**, tratou das especificidades da literatura produzida por Clarice Lispector. Nesse caso, parte-se de sua produção mais geral para a produção mais específica que compõe o *corpus* dessa pesquisa. O capítulo reafirma as características advindas da tradição literária europeia seguidas das modificações operadas pelo olhar lançado por Clarice em suas obras. Nesse ponto, associa-se o procedimento da arte como *estranhamento* e a identificação de “nova narrativa” dada ao estilo clariceano de se fazer literatura, destoando, portanto, do senso comum no que se refere à elaboração da linguagem, ao enredo simples, mas que permite desdobramentos mais aprofundados, e ao que toca, enfim, à forma híbrida, em vez de um gênero necessariamente puro. Para essa discussão, ancorei-me nas proposições de Antonio Candido, em “A nova narrativa” e na ideia da arte como *estranhamento*, propostas pelo Formalismo Russo, em *Linguística & Comunicação*. O capítulo se dedica ainda à discussão sobre o lugar da fantasia na literatura, sua origem e seus “perigos” e a configuração do “pacto de suspensão da descrença”, cunhado por Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Evidencia-se ainda a propriedade da estrutura dialógica operada nos textos da autora, bem como as novas considerações a respeito do emissor e leitor observados nesse tipo de literatura. Para tanto, orientei-me pelas teorias colocadas por Marc Soriano, Fúlvia Rosenberg e Walter Benjamin e Ana Maria Clark Peres que definem sob diferentes pontos de vista o lugar da relação estabelecida na literatura infantil.

No Capítulo 3, **Das galinhas às aporias: a literatura infantil de Clarice Lispector**, eu analisei propriamente os livros componentes do *corpus* da pesquisa. Para tanto, cada livro teve sua história detalhada, de modo que se trabalha com o

narrado de superfície e a série de aprofundamentos passíveis de serem desdobrados, além da estrutura narrativa em que se alicerça. Em linhas gerais, minha análise se apoia sob os pares forma e conteúdo, em história de superfície e uma série de histórias reticentes que se prolongam adiante da última página dos livros clariceanos, em convite à reflexão, ao pensamento. Embora venha dividida em subcapítulos, a discussão sobre as obras é atravessada por assuntos constantes, tais como: a peculiaridade da estrutura dialógica dos textos; a elaboração das personagens, a partir de uma zooliteratura; o redirecionamento dado à dimensão vocabular das palavras, títulos e nomes; a perspectiva de uma literatura-gerúndio e de preservação da vida; a desestabilização de valores e dos comportamentos cunhados pelo senso comum; a relação da vida íntima de Clarice com a especificidade de seu processo de escrita para os infantes, entre outros.

Estruturalmente, há um deslocamento generalizado nas palavras de Clarice: seus livros não têm começo, meio e fim, ou linearidade; em vez de uma história, há enredos fragmentados, dando destaque a uma série de investigações que são plantadas ao longo do texto e que não se resolvem no final, não se fecham na última página. É um estilo incômodo que desautomatiza o lugar-comum das ideias de quem lê, de modo que uma descoberta constantemente se inaugura, palavras são inventadas, personagens são surpreendentes, acredita-se a todo o momento haver decifrado um mistério, mas o sentimento em seguida se frustra; crê-se piamente na superfície até que uma série de desdobramentos ficcionais se revele. É uma espécie de enganação, um desafio. Em Clarice, toda vez que um personagem se destoa de sua rotina, desarticulando-se da retidão de seu rebanho, uma literatura começa. Novos olhares são lançados sobre o marasmo habitual com o qual se acomoda na vida. Desse modo, um quintal se torna fantástico; um poleiro, inusitado; um aquário, a cena de um crime; e uma gaiola, aporética. Um mundo à parte *estranha-se*. Não há finais necessariamente felizes, tampouco soluções mirabolantes. A aporia é o procedimento de que comungam as quatro obras: Em *O mistério do coelho pensante*, por exemplo, o modo como que o coelho Joãozinho foge não é sabido, mas revela-se o poder de um pensamento feito, a força de uma ideia. Já em *A vida íntima de Laura*, a história nunca se encerra, pois muitas outras histórias sobre galinhas são solicitadas ao final da narrativa. Em *Quase de verdade*, Ulisses é um cachorro que encerra o

relato da exploração do quintal de Dona Oníria, levantando a questão: Come-se ou não o caroço da jabuticaba. Já em *A mulher que matou os peixes* suplica-se um perdão como parte fundamental da narrativa. Assim, os livros vêm disfarçados de perguntas medíocres; silogismos truncados e uma falsa “despretensão” de se fazer literatura; intertextos são fincados, metáforas e simbologias são constantemente avivadas, bem como a série de reflexões inconclusivas é o modo de se lançar o questionamento em favor da inabilidade do sujeito narrador, que desconhece a resposta e o didatismo das ideias mastigadas, refinadas, prontas, partilhando a dúvida com o grupo, convidando-o ao procedimento investigativo, a uma conduta especulativa mais fértil e mais aporética. O que se revela em Clarice é uma necessidade constante de se fazer ecoar, de que as perguntas nunca se emudeçam e de que o faz-de-conta não deixe de ser fundamental para a continuação da máquina do mundo.

Capítulo 1
***QUASE DE VERDADE* OU SOBRE A**
LITERATURA INFANTIL

1.1 Da nomeação das coisas ou a divisão do mundo segundo as nossas necessidades

Esta pesquisa trata das especificidades da literatura infantil nas seguintes obras de Clarice Lispector: *Quase de verdade* (1978), *A vida íntima de Laura* (1974), *A mulher que matou os peixes* (1968) e *O mistério do coelho pensante* (1967)¹. A análise se faz à luz de uma série de diálogos estabelecidos entre o discurso literário e os discursos de ordem histórica, filosófica, pedagógica e estética.

Parece-me que anexar o termo “infantil” ao discurso literário é um processo que se atrela ao fato de que todas as coisas, ao serem nomeadas, serão, por conseguinte, limitadas a uma série de pressupostos que as diferenciam das demais coisas no mundo. Em princípio, o método da categorização reúne duas instâncias bastante múltiplas e complexas, de modo que tratar da literatura infantil é acrescentar várias das manifestações do que se considera “infantil” às implicações de uma “Literatura Geral”, uma “Literatura de Todos”, em favor de identificá-la entre os demais discursos produzidos. A esse propósito, em “Natureza e Função da Literatura”, Eliane Maria de Oliveira Giacomini menciona que “para Culler (2000), ‘a literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas já existentes’”, de modo que tais fórmulas equivalerão ao intuito de “transforma(r) e intensifica(r) a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”. O discurso literário é a morada das mais profundas (in)congruências; estudá-lo, pois, significará o deslocamento dos pontos de vista de seu lugar-comum de conformação para o espaço do atravessamento, no qual o totalitarismo do olhar se escorrega em favor de algo mais movediço, flexível e sobre o qual se pode problematizar.

Em *Teoria da Literatura* (São Paulo, Ática, 1986) Roberto Acízelo de Souza menciona a “especulação aberta” enquanto atitude apropriada na lida com a literatura. Dito de outra maneira, a análise desse tipo de discurso (o literário) virá

¹ As edições dos livros com os quais se trabalhou datam do mesmo ano de 1999 e não possuem paginação. Razões pelas quais os livros serão identificados pelas datas seguidas por a, b, c, d respectivamente: *A mulher que matou os peixes* (1999a), *A vida íntima de Laura* (1999b), *O mistério do coelho pensante* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d). Opta-se também pela sigla s.p. (sem página) nas citações utilizadas no corpo do texto e conforme apareceram na referência geral.

associada à disponibilidade investigativa do olhar que lhe será lançado, já que o enfrentamento do texto literário é uma instância de tensão, de deslocamento e de harmonização, tanto entre a iminência da criação mediante a impreteribilidade do código e da fórmula pré-existente, quanto entre o novo surgente e o peso da tradição.

Perante a literatura infantil, ou seja, aquela que é destinada aos leitores infantes, um leque de possibilidades, especialmente vasto e tenso, abre-se, e não será, pois, perante ele que o texto se encerrará em uma ou outra instância investigativa ou sob a forma cerrada da categoria torpe e limitante. Pelo contrário, é nesse impasse que a travessia se constrói. De um a outro, uma literatura surge, movimenta-se e suscita uma série de indagações deixadas pelas lacunas do procedimento categórico. Assim, apenas nomeá-la “infantil” pareceu-me dúbio, limitador, insuficiente, incompleto, instigador e curioso: Mas afinal, o que é a literatura? A que corresponde o “infantil”? A que espécie de arte se chama de literatura infantil? De que lugar posso, assim, qualificá-la? Em *Reflexões sobre a arte*, Alfredo Bosi comenta:

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura (...). A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos (BOSI, 1995, p.13).

Assim, parece-me que a literatura de um modo geral não poderá ser entendida à margem da alcunha de arte, de um trabalho estético e peculiar operado com as palavras. Trata-se de uma atribuição que não se pode olvidar, pois se refere à percepção do texto literário enquanto “(...) uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão.” (COELHO, 2000, p.27). Creio que é desde a propriedade artística efetuada sobre as palavras que resultará a literatura, que se pode discerni-la das demais manifestações de linguagem. Já extrinsecamente, parece-me que a literatura não deverá ser dissociada de uma ordem contextual maior, social, cultural e/ou histórica, em que se manifestará e de que dependerá. A esse respeito, no capítulo “Percepção artística e historicidade”, Bosi assinala:

O olhar imóvel e centralizador do artista não é eterno (...). É um olhar histórico, formou-se no corpo de uma cultura antropocêntrica e ditou uma

técnica precisa de composição. (...) Para valores diversos, perspectivas diversas. (...) O pressuposto mais geral de qualquer leitura contextualista da arte acha-se na idéia de que nenhum período da História é vazio: cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de sistemas de significação, universos de valores que a distinguem de outras épocas (BOSI, 1995, p. 43-44).

Trata-se de uma vertente extraliterária de que prescindem o texto escrito enquanto arte, de um conjunto de aspectos externos pelos quais ele poderá ser determinado, aos quais poderá ser associado e interpretado em razão das transformações externas que se lhe escapam ao espaço das palavras e da autoria, ao passo que a elas também se vinculam. A esse respeito, em “A poética de convergência de Octavio Paz”, Maria Ivone Santos Silva afirma que

em todos os tempos e em todos os lugares, a arte e a literatura atuam como instrumentos criadores, decifradores e, ao mesmo tempo, demolidores dos infinitos códigos que permeiam o sentimento do homem na sua relação com o mundo. Os mecanismos de agregação/desagregação, engendrados pelos procedimentos artístico e literário produzem uma dialética implacável que rompe com as limitações espaciais e temporais. Nesse sentido, atribui-se à arte e à literatura uma essência transcendente (SILVA, 2006, p.216).

A valoração do “novo” como aquilo que rompe com o discurso histórico mediante o fazer artístico é um procedimento que vem desde a modernidade francesa, no século XVIII. Desde então, estabelece-se um questionamento central: se, por um lado, o discurso histórico é exageradamente linear e categórico em se tratando da lida com a arte, por outro lado, é bastante imprudente descartá-lo. A esse respeito, em *Signos em Rotação*, Octavio Paz aproxima os termos “modernidade” e “moderno” a “novo” e “novidade” e acrescenta: “Para nós o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos” (PAZ, 1976, p.133).

Nesse sentido, vincula-se a “novidade” à “invenção” e à “originalidade” enquanto criações que advêm de um espírito irrefreável de mudança que as ocasiona. Para Octavio Paz, esse tipo de força sempre capta o “novo” e o converte em uma produção que dependerá dos modos de apreensão e representação para adquirir a

“novidade”. Desse modo, e em linhas gerais, para cada época, há uma “novidade” advinda de uma relação com a “tradição” que a antecede. “Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia” (PAZ, 1976, p.134).

A oficialidade da literatura infantil é europeia e data dos séculos XVII e XVIII. Já no Brasil, esse tipo de literatura se destaca nas décadas de 1960 e 1970. Entre os contextos há um vínculo que os comunica à luz dos lugares de surgimento e inauguração que representam, apesar de se atrelarem a ordens extremamente distintas. A produção literária infantil no Brasil é antecedida pela tradição desse *mesmo* tipo de produção na Europa. Assim, acrescenta-se às constatações de Octavio Paz, desdobradas por Antoine Compagnon em “Tradição Moderna, Traição Moderna”:

Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? (COMPAGNON, 1999, p. 10-11).

Percebo que “traição” talvez se refira mais a uma falsa inconciliação entre os termos “tradição” e “moderno”, o que os coloca sempre em diálogo, e menos a impossibilidade de fato de se vincularem um ao outro. Não há “novidade” sem “tradição” e não há “tradição” que um dia não tenha sido “novidade”. Acredito, por exemplo, que o tipo de literatura a que me propus a investigar é particularmente movido e marcado pelos vínculos estabelecidos com a tradição, com as fórmulas outrora apregoadas. Constantemente, a literatura infantil enquanto gênero se deve a aspectos que lhe foram atribuídos na tradição. O que a enlaça à “novidade” é a operação criativa de um ponto de vista lançado. O processo de nomeação por que passam todas as coisas mostra que, apesar de às vezes a criação livre que se opera sobre o código ser fundamental ao procedimento de continuação das coisas, o lugar

destinado à tradição não se esvai. Por vezes se desloca, se adapta, se rasura, mas não se esvai.

1.2 Da natureza do “faz-de-conta”

Conhecidos como literatura infantil clássica, os contos de fadas datam de antes mesmo que a literatura infantil fosse inaugurada sob sua alcunha sistematizada, como uma cultura de histórias “acatadas” pelos menores, que já se manifestava anteriormente ao marco. O nome que fora *a posteriori* atribuído a esse tipo de literatura abarcou a natureza de textos que provieram de três instâncias, as quais eu considero centrais: a) em princípio, as narrativas produzidas para crianças e por elas acatadas; b) as narrativas direcionadas ao público adulto, mas que foram adaptadas para as crianças; c) e as narrativas direcionadas ao público adulto, mas das quais as crianças se apropriaram, sem que necessariamente fossem modificadas em seu favor. Esse percurso é uma constatação histórica que antecede a ascensão da literatura infantil e da ordem burguesa europeia culminante no século XVIII.²

Charles Perrault; La Fontaine; os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm; e Hans Christian Andersen são os nomes que foram canonizados para esse tipo de criação. Registra-se que a primeira coletânea desse tipo de história surge no século XII, na França, de autoria de Charles Perrault.³ Na mesma época, La Fontaine também se dedica ao resgate de antigas fábulas.⁴ Na Alemanha, os irmãos Grimm se empenharam em pesquisas linguísticas realizadas sobre os textos, dando-lhes

² “Durante o século XIV apareceram os primeiros esboços de prosa literária. (...) Mas o maravilhoso é que empolga nesses primeiros ensaios de prosa, o maravilhoso em que penetramos nas novelas de cavalaria, que floresceram do XII ao XIV século em alguns países ocidentais da Europa, ensaios de criação medieval” (D’ÁVILA, 1964, p.16).

³ Trata-se dos *Contos da Mamãe Gansa* (1697), livro no qual Charles Perrault reuniu oito histórias, recolhidas da memória do povo. São elas: *A Bela Adormecida no Bosque*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *Cinderela ou A Gata Borralheira*; *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*. (COELHO, 2003, p. 21-22).

⁴ As *Fábulas de La Fontaine* é um trabalho resultante da reelaboração de fontes documentais da Antiguidade: *Fábulas de Esopo*; *Fábulas de Fedro*; parábolas bíblicas; coletâneas orientais e narrativas medievais ou renascentistas. (COELHO, 2003, p.22)

notoriedade, expandindo-os pela Europa e Américas.⁵ Já durante o Romantismo do século XIX, acrescenta-se ao acervo da literatura infantil clássica os *Contos de Andersen*, resgatados do folclore nórdico ou inventados pelo dinamarquês Hans Christian Andersen.

1.3 Sobre um divisor de águas tupiniquim ou a Era Monteiro Lobato

No Brasil, Monteiro Lobato é quem divide as águas da produção de literatura infantil. Sua “literatura para meninos” (LOBATO, *apud* MACHADO, 1980, p.13) surge calcada na ineficácia em se achar (ou considerar) uma literatura adequada à iniciação da leitura de seus próprios filhos. *A menina do nariz arrebitado*, em 1921, inicia uma nova fase literária de produção brasileira infantil⁶.

Assim como o período que antecedeu a consolidação da literatura infantil europeia, no Brasil, antes da Era Monteiro Lobato é bem possível que se identifiquem algumas manifestações isoladas de textos escritos para crianças no final do século XIX e início do século XX⁷. Mas é Lobato que inaugura a tradição de maior cuidado para com as literaturas infantis nacionais⁸: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar.” (LOBATO, *apud* MACHADO, 1980, p.14). Em linhas gerais, o autor inova a partir de dois intuitos essenciais: a novidade retórica de seus textos e o alcance ideológico de sua literatura infantil. Através de

⁵ Os irmãos Grimm são autores de várias narrativas maravilhosas publicadas avulsamente entre os anos de 1812 e 1822 e que depois foram reunidas no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos (Contos de Grimm)*. (COELHO, 2003, p.23)

⁶ Na verdade, Monteiro Lobato atua em duas instâncias fundamentais à cultura brasileira: a) o mesmo que fora banido das escolas nos anos 30, pela ditadura de Getúlio Vargas, que não se interessava por um autor que implantava o senso crítico diante da realidade, através de uma figura enxada e desaforada como fora a boneca *Emília*, e que era politicamente engajada ao lado de um progressismo inadmissível à ditadura; b) e em meados dos anos 70 em que os militares começavam a ceder às pressões sociais em favor da abertura política, época na qual surge bastante produção de literatura infantil, bem como a mudança da perspectiva na construção de suas personagens, então imbuídas de um comprometimento emancipatório, autônomo.

⁷ Entre esses autores, podemos destacar: Alberto Figueiredo Pimentel; Alexina de Magalhães Pinto; Julia Lopes de Almeida, entre outros.

⁸ A esse propósito, Cf. COELHO, Nelly Novaes Coelho *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil*, (São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995). A autora seguiu um critério histórico que funda em Monteiro Lobato um marco divisório da produção de Literatura Infantil brasileira. Desse modo, consideraram-se os autores precursores a Lobato (período pré-lobatiano – 1808 a 1920), Literatura Infantil/Juvenil moderna (Período lobatiano) e Pós-moderna (período pós-lobatiano).

procedimentos que rasuram os cânones e os costumes pedagógicos, o autor responde ao desgaste da tradição com um texto que reavalia a estética da literatura destinada às crianças, redimensionando suas propriedades linguísticas e o alcance dos valores que são transmitidos no espaço ficcional desse tipo de texto.

Trata-se de uma escrita que se destaca por conta da coloquialidade e da espontaneidade da fala e do comportamento real de seus leitores (leitores), que passam a fazer parte do texto escrito, inovando-o. Nesse sentido, o autor se converte em convenção, em unanimidade, de modo que o superdimensionamento atribuído à natureza desses textos lobatianos colocou-os em condições de tanto definir a produção que lhes fora antecedente quanto de suscitar o fôlego e a inspiração para o que viesse a surgir. (SANDRONI, *apud* CAVÉQUIA, 2010, p.3).

A produção lobatiana é inserida a partir do procedimento de lance de novos olhos sobre velhas e já conhecidas coisas, uma vez que quando o consideramos (o texto infantil produzido por Monteiro Lobato) o fazemos com o intuito reformulador e progressivo. O que será criado depois de *A menina do nariz arrebitado* (1921) virá fortemente atrelado à produção lobatiana e ao seu parâmetro de literatura previsto no mercado editorial brasileiro. Entretanto, o sucesso por ele alcançado foi tanto e tão único, que toda a tentativa de imitação e de continuidade se esgotou, frustrou-se. (SANDRONI *apud* CAVÉQUIA, 2010, p.3).

1.4 Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e as literaturas

Muito se especulou (e ainda se especula) sobre a infância, pois é ao infante que se destina a especificidade de um tipo de literatura. De modo que se a configuração do infante é movediça, o texto que se cria em seu favor, também o é. A natureza do texto literário infantil é o fato de sê-lo por conta de um leitor bastante peculiar, ainda que sofra variações com as épocas e lugares. A literatura infantil é um gênero genuinamente híbrido, pois nele se permitem ilustrações, poemas, fábulas, parlendas, músicas, coloridos, alegorias, dentre outros. Todavia, há duas instâncias que se preservam em sua constituição: a consideração de um leitor específico e o trabalho estilístico resultado em seu favor. Assim, a literatura infantil é um tipo de texto

marcado pela existência de um grupo infante. A esse respeito, em “Infância e Pensamento”, Jeanne Marie Gagnebin afirma que

podemos ressaltar que o simples questionamento da noção de infância já é salutar em si, pois, nos lembra, nas pegadas do historiador francês Philippe Ariès⁹, que essa noção de uma idade profundamente diferente – e a ser respeitada nas suas diferenças – idade e da vida adultas, que essa ideia é relativamente nova. Sua emergência é geralmente localizada no século XVIII, com o triunfo do individualismo burguês no Ocidente e de seus ideais de felicidade e de emancipação. Marco privilegiado dessa – nossa – concepção moderna de infância seria o livro de Jean-Jacques Rousseau de 1762, *Emílio*, que transforma a prática pedagógica de uma boa parte da elite esclarecida (GAGNEBIN, 1997, p.83).

Diferentemente do que Ana Maria Clarck Peres chama de “infantil na literatura”, a literatura infantil, em linhas gerais, subdivide-se nas mesmas espécies e gêneros conhecidos da “Literatura de todos”. O que a destaca estruturalmente nesse grupo se refere a sua propriedade de abarcar em um mesmo texto diversas modalidades de prosa e verso, podendo lançar mão de outros recursos que, *a priori*, não são do texto escrito. Seu texto desconhece fronteiras, de modo que, conforme Regina Zilberman,

com efeito, o livro infantil desconhece um tema específico (como o romance policial), não é determinado a partir de uma forma (verso ou prosa, novela ou conto) e, ainda, escorrega livremente da realidade para o maravilhoso. Além disto, incorpora ao texto a ilustração e admite modalidades próprias, como o conto de fadas ou a história com animais. (...) Esta ilimitação, simétrica e contrária decorre da relação particular que estabelece com o leitor. Carecendo a criança de um horizonte qualquer, que, no adulto, provém de sua vivência acumulada no tempo, ela é permeável à tudo; daí a maleabilidade das balizas oferecidas aos textos ditos infantis. (PEUKERT *apud* ZILBERMAN, 1984, p.14)

Nesse sentido, o vocábulo “infante” ora é substantivo ora é adjetivo. Quando usado para delimitar e direcionar a palavra “literatura”, é palavra cujo sentido equivale não a uma manifestação literária qualquer, mas a uma que se destacará no

⁹ Em *História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès nos apresentará o percurso infantil que se estabelece desde a Idade Média Europeia Feudal à Idade Moderna Burguesa. Ariès assinala desde o tempo em que a criança pouco se destacava do adulto, de modo a nem haver um vocábulo adequado para nomeá-lo, e cuja iconografia o representava apenas como fisicamente menor, através do esforço adulto em fazê-lo tornar-se grande; como que livrá-lo da enfermidade de sua pequenez. Até o momento seguinte em que se evidencia um sentimento de amores conjugal e paternal, com a ascensão da privatização da vida familiar e ordem burguesa, e de um tipo de dedicação ao destaque infante.

cerne de um grande discurso, e entre outros pequenos discursos. Quando “infante” se refere à infância, à classe das crianças e que de suas características partilhe e que comporá um grupo de leitores da literatura infantil. É o sentido do vocábulo “infante” que delimita e direciona a palavra “literatura”, uma vez que não será uma manifestação literária qualquer, mas de uma que se destacará no cerne de um grande discurso, e entre outros pequenos discursos. Suas propriedades se dedicarão (virtualmente ou não) ao destinatário a que serve. Em “Definição da Literatura Infantil”, Peter Hunt menciona o modo como Nicholas Tucker em *O que é uma criança?* associa as características transculturais e diacrônicas no estudo sobre a infância (TUCKER *apud* HUNT, 2010, p.91). Hunt assinala ainda que,

em termos diacrônicos, o conceito de infância é extremamente complexo e mal documentado. (...) ao considerar a história dos livros para criança, o tipo de infância para a qual se destinavam – ou seja, o tipo de infância por eles definido – varia consideravelmente (...). Portanto, a definição da infância muda, mesmo no âmbito de uma cultura pequena, aparentemente homogênea, tal como muda o entendimento das infâncias do passado. (...) Em suma, a infância não é hoje um conceito estável. Por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável (HUNT, 2010, p. 93-94).

Há uma reflexão acerca de duas maneiras de se tratar a caracterização atribuída à infância no decorrer do tempo: o modo transcultural e o modo diacrônico, ou seja, a partir de uma série de predicados que atravessam e ultrapassam as culturas, e a partir de uma pretensa organização e esquematização do lugar relegado ao infante. Para ambas, entretanto, é importante que consideremos que, assim como *a literatura poderá ser o que fazemos dela*, a definição do infante será tão mutável quanto o caráter da época que a inclui e, por consequência, a literatura infantil a que se presta e em que resulta. Ariès explica:

Tem-se a impressão, portanto, de que, a cada época corresponderiam uma idade privilegiada e uma periodização particular da vida humana: a “juventude” é a idade privilegiada do século XVII, a “infância”, do século XIX, e a adolescência, do século XX. Essas variações de um século para outro dependem das relações demográficas. São testemunhos da interpretação ingênua que a opinião faz em cada época da estrutura demográfica, mesmo quando nem sempre pode conhecê-la objetivamente. Assim, a ausência da adolescência ou o desprezo pela velhice, de um lado, ou, de outro, o desaparecimento da velhice, ao menos como

degradação, e a introdução da adolescência, exprimem a reação da sociedade diante a duração da vida (ARIÈS, 1981, p. 48-49).

Em *História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès trata diacronicamente das “idades da vida” de modo a associar, desde o século XVI, a inscrição de um marcador cronológico que, de algum modo remeta à idade, como algo que será “(...) um sinal suplementar de individualização, de exatidão e de autenticidade” (ARIÈS, 1981, p.31). Inicialmente, as categorias “infância e puerilidade, juventude e adolescência, velhice e senilidade (...)” (ARIÈS, 1981, p.33) se referiam aos marcadores de idade dos homens e, por conseguinte se desdobravam em outras nomenclaturas referentes às etapas da vida.

Após o período clássico dos textos infantis, a consolidação da literatura infantil advém de um conjunto de transformações começadas durante a queda da sociedade europeia feudal e aristocrática no final da Idade Média, que culminaram na ordem capitalista e burguesa. A época fora definida por mudanças que desencadearam repercussões no âmbito artístico que são ainda espectros nos dias recentes. A esse respeito, nos recorda Regina Zilberman que a sociedade feudal

(...) supõe, pois, a supremacia de uma classe aristocrática, proprietária de terras, que amplia sua dominação através da expansão dos vínculos familiares (...) se excluem os laços afetivos, devendo atender, antes de tudo, às prerrogativas do grupo. Por isso, inexistente a noção de privacidade ou vontade individual, já que o chefe da família centraliza o todo e defende seus interesses, assim como está ausente uma solidariedade especial entre os cônjuges ou as gerações. (...) (as crianças) não recebiam qualquer atenção particular, nem gozavam de um status diferenciado, (...) participavam de modo igualitário da vida adulta, mas estavam excluídos do processo decisório (ZILBERMAN, 1984, p.5).

Conforme Regina Zilberman, na derrocada feudal

(...) entraram em decadência os gêneros clássicos, como a tragédia e a epopéia, ascendendo em seu lugar o drama, o melodrama e o romance, voltados à manifestação de eventos da vida burguesa e cotidiana, deixando de lado os assuntos mitológicos e as personagens aristocráticas. (...) o progresso das técnicas de industrialização atingiu a arte literária, gerando produções em série de fácil distribuição e consumo (...) (ZILBERMAN, 1984, p.3).

Na medida em que a economia e a política se transformaram, operaram-se mudanças culturais e sociais significativas, de modo que as relações entre as pessoas e os parâmetros a serem seguidos foram alterados. Conforme Peter Hunt, “as definições da literatura podem ser convenientemente separadas em características, normas culturais e segundo os usos que os indivíduos dão ao texto” (HUNT, 2010, p.84). Desse modo, a literatura infantil é determinável cronológica e historicamente, “(...) como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias de seu tempo *e de suas vontades*” (ZILBERMAN, 1984, p.4, grifo meu). A configuração da literatura infantil estará, pois, vinculada às vontades de seu tempo, de modo que “as modalidades de relacionamento adulto-criança não são eternas e imutáveis e que ‘o desenvolvimento de nossos valores familiares mais queridos dependem de condições culturais, não sendo seus fundamentos de modo algum absolutos.’ ” (FIRESTONE *apud* ROSENBERG, 1984, p.27).

Assim, por esses tempos, há um empenho pela identificação das crianças imbuídas de um *status* especial, distinto dos adultos e do olhar por eles lançado, o que as cercou, as crianças, de instituições especiais próprias, como as escolas e seus próprios circuitos de informação. A infância passara a ser um reduto em que só caberiam os membros pertencentes à primeira etapa da vida, aos “cronologicamente novos”. Esse reduto era constantemente afastado das grandes polêmicas, dos grandes temas e da incitação de pensamento crítico e reviravoltoso. O projeto burguês amenizará falsamente o patriarcalismo feudal em favor da eminência dos demais participantes da família, pois fora preciso um conjunto de providências que atendesse, privilegiasse a criança burguesa, e subdiscursivamente domasse. A ela fora dedicada um núcleo, uma atividade, um trabalho, uma educação, uma literatura própria. Acredito que é próprio às histórias dos povos o seu desejo de continuidade e de preservação da ordem desejada; a possibilidade de eternizar-se ou de ser constantemente mencionado, rememorado.

Ao longo dos tempos, instrumentos de manutenção da ordem foram utilizados em favor de sua preservação. Se antes o comportamento patriarcal, e de relações essencialmente coletivas, fazia com o que os elementos da família não se destacassem e respondessem em favor do todo, universalmente, em seguida a burguesia privatiza a particularidade de cada sujeito familiar, o considera, o

desvincula do pensamento comunitário feudal, o diferencia dos demais, categoriza-o em favor do consumo e do capital dentro da sociedade. No advento capitalista-burguês europeu aliam-se o processo familista, educativo-pedagógico, e a criação literária em favor do destaque do infante e da valorização da classe vigente. Conforme assinala Nilson Fernandes Dinis, em “Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector”:

O infans é “aquele que não fala”, aquele que é nomeado e codificado pelo discurso do outro: o saber adulto. Assim a infância como objeto em si nunca se dá a conhecer, é sempre falada através do outro, do discurso qualificado do saber adulto. E o que esse saber busca a todo o momento é mapear o espaço caótico da infância, domá-la, domesticá-la (DINIS, 2001, p.74).

O intuito de individualização (ou de infantilização) exemplifica as duas faces de uma mesma moeda segregadora. Entende-se que houve um período anterior à ascensão burguesa em que a literatura infantil ainda não havia se categorizado enquanto tal; a época contém um discurso sem palavras que sufoca a participação e a relevância da infância. Descaracteriza a criança como indivíduo social, não dedica muitas manifestações em seu favor, de modo que, ao destituir o discursante de sua voz, já discursa em lugar dele, colocando-o sob a alcunha minoritária e desfavorecida. Já em sua oficialidade (a da literatura infantil) houve um empenho excessivo de trazer o infante à tona, mas sufocando-o com particularidades e tolhendo-o quanto à participação social, alienando-o da responsabilidade participativa, subestimando-o, inclusive, através da literatura pedagogizante que se ensinava nas escolas. Ambos os períodos pecaram pelo excesso, pois, ao passo que a primeira segregação durante a Idade Média emudeceu o infante, desconsiderando e anulando-o em muitas de suas manifestações¹⁰, a Idade Moderna o dominou. O primeiro modo de segregação é óbvio e, o segundo, menos claro e mais estratégico, conduz à crença de uma “(...) existência constante de um subtexto em muito do que se escreve sobre e nos livros infantis” (HUNT, 2010, p.47, grifo meu).

¹⁰ “(...) No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XVIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido. Essa recusa em aceitar na arte a morfologia infantil é encontrada, aliás, na maioria das civilizações européias” (ARIÈS, 1981, p.5).

1.5 Sobre certa brasilidade: a literatura infantil no Brasil

Em terras tupiniquins, quando se anexa o termo “brasileiro” à “literatura infantil”, observo que a palavra acarreta uma série de possibilidades advinda da tipificação das literaturas em categorias: uma literatura que seja infantil e que seja brasileira. Torna-se complexo o fato de que cada vez que se afinam os nomes em suas especificidades, mais necessário se faz esmiuçá-lo, desdobrá-lo. A *brasilidade* do texto literário infantil permite a apropriação de um deslocamento espaço-temporal característico vinculado ao Brasil, como a ordem que se permite a especificidade desse discurso, não se desarticulando, porém, das problemáticas existentes ao se (tentar) tolher a diversidade do discurso literário, e do discurso literário infantil em uma nomeação, e menos de um discurso literário dito infantil e dito brasileiro, à observância das mais profundas “picuinhas” de que se noticiam, trazidas sob o signo da palavra “brasilidade”. *Abrasileirar* a literatura infantil, nesse contexto, significará a consideração de um panorama bastante próprio para o desenvolvimento de uma literatura sem, contudo, desassociar-se da tradição que lhe antecede e permite existir e qualificar-se como tal, e com a qual dialoga.

A história sobre a qual se alicerça a cultura brasileira será sabidamente marcada pelas influências externas que recebe, em face da alcunha de país genuinamente colonizado. Depara-se sempre com o empenho de afirmação e de valorização de sua suficiência e nacionalidade, como um aspecto que responde a essa mácula e pela qual se orienta a constituição cultural brasileira ao longo dos tempos e de suas manifestações.

1.5.1 Esboço da literatura infantil tupiniquim

No período pré-Monteiro Lobato, a produção de literatura destinada aos infantes será prioritariamente importada e constituída de traduções feitas em Portugal. Além de provenientes da tradição de um país colonizador, trata-se de uma literatura acessível a poucos privilegiados, de modo que até mesmo os autores

brasileiros tinham os seus textos apenas impressos na Europa (CAVÉQUIA, 2010, p.2). Assim, tratar da formação de um público leitor e consumidor de literatura no Brasil era uma discussão ainda distante. Já no século XIX romântico, reflexo não apenas da independência política brasileira, mas das ideias nacionalistas provenientes da Revolução Francesa, a cultura brasileira busca autonomia dentro de um projeto nacionalista mais geral. É nesse período que se pode falar da configuração de um público leitor no país.

O século XX brasileiro será marcado pelo empenho de publicação de livros a serem adotados pelas escolas e em favor de uma educação formal infantil “adequada”, vistoriada. Nesse sentido, e não distante da escola burguesa europeia, a literatura infantil atuará como um instrumento civilizatório e de transmissão do ensino de bons hábitos e valores às crianças. Se até o Modernismo Brasileiro de 1922, a influência francesa permanecia, a estabelecer os rumos a serem tomados culturalmente pelo país, após esse período há um gradativo deslocamento ou abertura das tendências externas: os veículos da cultura de massa começam a se impor, dando lugar à cultura do cinema e das histórias em quadrinhos; e ocorre o avanço editorial na tradução da produção literária anglo-saxônica para o português, de modo que o *lifestyle* estrangeiro torna-se mais do que nunca desejado em terras brasileiras. Esses são alguns dos fatores culturais responsáveis pela “alteração nos rumos da política editorial, tão importante para a consolidação da leitura no mercado nacional” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p.124) e para a inversão da outrora ausência de uma indústria dedicada à literatura.

Depois dos anos quarenta, os produtos industrializados norte-americanos invadem de vez o território nacional, provocando a retração da indústria local, dando um novo padrão de qualidade cultural que considera o importado superior ao *made in Brazil*. Por esses tempos, tornou-se cada vez mais difícil qualquer resquício de uma política de supervalorização do nacional, devido ao ranço da nação eternamente emergente e recém-emancipada, aos perigos que afrontavam o pensamento nacionalista por demais exaltado, ao terror da tomada comunista e a rendição ao capitalismo dominante. Avulta-se a “entrada, no mercado livreiro, dos chamados ‘livros realistas’, escritos principalmente por autores que já conquistaram o público

adulto, destacando-se nacionalmente no romance e no conto”¹¹ (CORRÊA DE ARAÚJO, 1980, p.46). Depois dos anos cinquenta, a literatura infantil brasileira se caracteriza por uma diversidade de títulos disponíveis correspondentes ao trajeto observado entre um país antigo, arcaico, provinciano e rural de outros tempos e um Brasil urbano, moderno e capitalista de então.

1.5.2 A difusão de leitores e de produção literária infantil: sobre a Europa e sobre o Brasil

A difusão da prática de leitura e existência de um público leitor considerável é uma circunstância que também marca o berço da literatura infantil no século XVIII europeu. Com a expansão do mercado editorial e dos meios de comunicação, a ampliação da rede escolar e das camadas alfabetizadas, o hábito de leitura assume um aspecto de acessibilidade em todas as classes sociais e faixas etárias, de modo a participar do processo civilizatório da sociedade. Representante da classe burguesa, tal como a pedagogia, a escola e a literatura infantil. A leitura se responsabiliza pela socialização do conhecimento, atrelado ao processo de industrialização da cultura, do livro como bem de consumo e dos leitores como público consumidor. Desse modo, além de preocuparem-se com a produção direcionada às particularidades do leitor, as obras da literatura infantil se convertem em produto a ser consumido, isto é, que deverá cuidar para que o seu público-leitor se disponha ao consumismo, ao desejo de aquisição do livro infantil como um bem de consumo.

Já nos anos sessenta no Brasil, a evidência da literatura infantil caracteriza-se profundamente pelo alinhamento à ordem capitalista dominante, pois é desse estrato “(...) de onde provêm formulações ideológicas que sustentam sua imagem (a do país). Tal modo de dependência determina, até certo ponto, as condições de sua vida cultural, inclusive de sua literatura” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p. 171). É por esses tempos que se pode tratar de um país profundamente alinhado, dependente e

¹¹ Conforme Henry Corrêa de Araújo, um dos maiores aliados desta nova mentalidade é, por exemplo, o editor André Carvalho, que lançou a “Coleção do Pinto”, que só admite livros infantis que abordem temas reais e atuais. Entre os escritores colaboradores, pode-se destacar: Wander Pirolli; Luiz Fernando Emediato; J. J. Leiga; Roberto Drummond; Terezinha Alvarenga; Domingo Pelegrini; Antonio Cesar Drummond Amorim; Ignácio de Loyola Brandão, entre outros.

integrado a uma ordem capitalista mais geral. Ao longo das décadas de sessenta e setenta, observa-se que o modo de produção dos bens culturais locais atuará de modo mais complexo e bem estruturado, de fato; de modo que a evidência das instituições que cuidassem, patrocinassem, preservassem e legitimassem a cultura nacional passa a ser notada e instaurada. Cuida-se de uma rede institucional prioritariamente destinada à literatura, organiza-se desde a necessária mediação entre um estado capitalista moderno brasileiro e o setor que produz seus bens culturais e literários, dá-se uma nova relação entre o Estado que outrora recompensava isoladamente o trabalho de seus escritores e uma malha ativa que investe planificadamente em sua cultura, através de uma série de projetos e de instituições que direcionem a existência de um setor editorial destacado e de um mercado consumidor livreiro.

Trata-se de um período em que a divulgação midiática e o papel da comunicação são fundamentais, apesar da existência de um contexto fortemente marcado pela censura e repressão política e ideológica já conhecidas do período ditatorial da época. Marisa Lajolo e Regina Zilberman salientam:

multiplicam-se, nos anos 60 e 70, as linguagens e materiais que se fazem presentes na literatura do período (...) parecem fragmentos de uma literatura que, no geral, reproduz impasses e contradições da realidade brasileira com a qual se articula (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p. 174).

A literatura infantil é amplamente afetada pela série de alterações que se propõem no âmbito cultural brasileiro. A publicação de livros por aqui passa a justificar-se pela necessidade que as escolas têm de usufruir da literatura como ferramenta oficial de ensino de bons hábitos e valores para os infantes, pois,

É a partir de 1970 que esse panorama começa a mudar, motivada pela lei de reforma de ensino que obriga a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de 1º grau (...). Trata-se de autores que compuseram/compõem uma literatura com fortes traços lobatianos, em que o lúdico, o inventivo, o real e o imaginário são preponderantes, além da busca pela linguagem e cultura brasileiras (CAVÉQUIA, 2010, p. 4)

Preserva-se de sua inauguração o hibridismo do gênero e seu alicerce impreterivelmente fantasioso, bem como a chamada destinação pedagógica e a

associação com as instituições adultocêntricas, especialmente a escolar, que ainda permanecem e maculam a performance desses textos. No Brasil, um conjunto de práticas favorece a incorporação da literatura infantil nas escolas, sua circulação é recomendada pela legislação escolar e por ela vistoriada. Assinalam-se os fatores para uma superprodução de livros no país:

a decisão de atrelar o país ao capitalismo internacional, dentro do projeto desenvolvimentista dos governos militares; o aparecimento de uma entidade difusora da leitura, e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, que recomendava a adoção de literatura nacional no ensino de língua portuguesa na rede escolar, em franca expansão na época (ROSA, 1991, p.10).

Desse modo, apesar de haver um afã declarado em produzir para o destinatário infantil no período, essa preocupação responde mais a uma facilitação da diversidade desses textos no Brasil e menos a uma análise meticulosa dessas produções, tendo em vista a insistência negativa e desorientada da didatização nos textos. Sob a égide quantitativa em detrimento da qualitativa, as ações de promoção da leitura possibilitaram o aparecimento de um mercado fenomenal para os livros didáticos: “(...) verdadeiros difusores da leitura dirigida e do tecnicismo importado pelos próprios militares – e para as obras infanto-juvenis, tidas até então, nos meios acadêmicos, como ‘literatura medíocre’” (ROSA, 1991, p.11).

Esse é o *boom* no setor literário infantil brasileiro. A partir de um novo *status* atribuído à leitura, ao público leitor, o país ganha sua entrada num movimento cultural internacional maior e recebe o aval dos grandes centros outrora colonizadores, então desenvolvidos:

A literatura infantil brasileira deu dois grandes saltos: em quantidade, suplantou a estrangeira; em qualidade, superou a si mesma e à estrangeira, a ponto de conquistar o mercado internacional, na forma de traduções e distinções a autores nacionais (ROSA, 1991, p.32).

O lugar em que a literatura se destaca é a cidade modernizada, ou em processo de modernização, pois é um espaço apropriado de produção e de consumo de uma cultura de massas. Desse modo, perigam, nessa instância, não a impreteribilidade do investimento mais quantitativo do que qualitativo da produção cultural como um

todo, inclusive a do texto infantil, mas os olhos desqualificados que se lançam sobre essa possibilidade.

Capítulo 2
CLARICE VEM À *BAILA*

2.1 Quem tem medo da fantasia?

Afinal o que há de tão periclitante na fantasia? Por que um conjunto de problemáticas vem à tona em nome do faz-de-conta? O que se sabe é que a chamada literatura destinada aos infantes proveio das classes mais pobres e inferiorizadas pertencentes à Europa Central. Esse núcleo se caracterizava por muita revolta e pouca transformação no campo prático, pois, de lugares hierárquicos previamente marcados, o grupo inferiorizado não chegaria à riqueza, tampouco os ricos se sucumbiriam à pobreza. Em “Especificidades da Literatura Infantil”, Henry Roberto Corrêa de Araújo assinala:

Para Jung, certas lendas, mitos e símbolos têm origem na infância da humanidade em que, faltando recursos intelectuais, o homem apresentava uma disposição natural para aceitar o sobrenatural. Seria, assim, uma necessidade psicológica de buscar soluções mágicas e de criar seres fantásticos para superar uma realidade que lhe impunha limitações. O inconsciente coletivo guardaria, assim, uma necessidade de retorno às origens do homem, revivendo experiências anteriores da humanidade (CORRÊA DE ARAÚJO, 1980, p.39)

Tudo se inicia na fantasia. Nenhuma atividade pragmática existe sem que antes tenha sido sonhada, tenha habitado o espaço da imaginação no qual tudo se permite e através do qual se supera a realidade nem sempre tão satisfatória. A esse respeito, em “A infância do homem”, no livro *Literatura infanto-juvenil*; Antonio D’Ávila afirma que “o povo sonhador impertinente ama o devaneio. Se as duras condições de vida o sufocam, a possibilidade de sonhar o liberta. Seduzido pelas visões místicas, foge da realidade. Vive da imaginação e nela se compraz.” (D’ÁVILA, 1964, p.16).

A literatura infantil não abre mão do faz-de-conta como recurso de sua escrita. Segundo Regina Zilberman, em “Estatuto da Literatura Infantil”, recorre-se à fantasia em favor da superação de uma lacuna, o que justifica a discrepância entre a penúria do protagonista *versus* a atuação onipotente do auxiliar fantástico, um comportamento recorrentemente previsto para esse tipo de literatura. Nesse caso, o faz-de-conta refere-se à possibilidade fantasiosa de se ascender através do plano imaginário/literário a partir de uma força sobre-humana de inversão do fracasso, da superação da personagem principal, do final feliz. (ZILBERMAN, 1984, p. 15-16).

Desse modo, a fantasia tem se preservado como componente da literatura infantil, pois seu sentido compensatório é legitimado pela necessidade de evasão de uma realidade frustrante. Mesmo quando adequada ao público burguês emergente, a literatura infantil não descarta o faz-de-conta de seus textos. Trata-se de uma partição atuante como anexo à compreensão de mundo real e da ordenação de ideias por parte do leitor-infante. A parcela fantasiosa da ficção se converte em lugar de toda insubordinação contra a ordem adulta. A força de um pensamento, a vontade recalçada, a revolução tramada, tudo passará pela faceta onírica, fantasiosa, compensatória.

Da tradição folclórica oral à tradição escrita das histórias de faz-de-conta perde-se o tom reviravoltoso do personagem principal (com que se identifica o infante, o leitor), mas preserva-se a fantasia como elemento avalizador da impotência juvenil e inferiorizada (como os pobres de outrora) e da necessidade de uma figura que auxilie o protagonista em favor de sua realização. Desde aí, grafa-se a emissão de um saber a outro que ainda não o possui, mas dele prescinde, o adulto *versus* o infante. Conforme Nilson Fernandes Dinis, em “Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector”:

De certa forma a infância pode ser também um espaço privilegiado de resistência ao poder-saber. Pois na produção de um saber sobre a infância, é o próprio objeto a conhecer que se perde, que se deteriora. O louco, a criança e o poeta se encontram do lado do saber desqualificado, representam a desrazão, fogem ao espaço lógico da produção e, ao mesmo tempo, constituem formas que tentam escapar a todo tipo de homogeneização, constituem um constante exercício de resistência às tentativas do poder de codificar e demarcar seus corpos (DINIS, 2001, p.74).

Se fantasiar é um procedimento evasivo, a fruição por que responde se associará à contemplação gratuita da literatura infantil; o que é constantemente combatido pelo aspecto pragmático do projeto adulto. Toda forma de fantasia é uma ameaça à realização do sujeito prático, crescido, empreendedor. Para ele, o fantasioso perde tempo, sua imaginação é sua maior realização, e não lhe sobra nada prático, palpável, valioso. Desse modo, insiste-se na inconciliação entre o faz-de-conta e o “mundo real”, combate-se a firmação do contrato ficcional, nesse caso ele não se possibilita. A esse respeito, Bruno Bettelheim menciona:

Freud disse que o pensamento é uma exploração de possibilidades que evita todos os perigos da experimentação concreta. O pensamento requer um dispêndio menor de energia, e por isso temos energia disponível para a ação depois de decidir, através da especulação, sobre as possibilidades de sucesso e do melhor caminho para concretizá-lo. (...) mas os pensamentos da criança pequena não procedem de modo ordenado, como o do adulto – as fantasias das crianças são seus pensamentos (BETTELHEIM, 1979, p. 150-151).

O maquinário do pensamento infante estará fortemente associado ao faz-de-conta e à imaginação. Para Bettelheim, a imprescindibilidade que se acrescenta necessariamente aos contos de fadas se refere à assimilação da realidade passada ao campo literário simbólico, prioritariamente precedido pela atuação da fantasia e do mágico, tanto em nível estrutural, quanto em nível temático. Psicologicamente, o infante responde pela incapacidade de ordenação de suas vivências internas, necessitando de um conjunto de suportes externos que o ajudem a esquematizá-las.

A fantasia é perigosa porque é inacessível a quem está fora dela, é um elemento que não se apalpa, não se sabe com quem se briga, a que se combate: é derrota certa. Portanto, teme-se o faz-de-conta porque ele é todo um mundo; é uma ferramenta de realização e de superação, possibilidade de controle e de poderio. O faz-de-conta é um elemento desautorizado para quem o confronta, pois se refere a um lugar onírico inquietante que não se prevê ou se mede, em que as “errâncias” mais profundas são estimuladas, avivadas. O faz-de-conta é um descompromisso. Ele se abre, mas não se fecha.

2.1.2 Pragmáticos *versus* nefelibatas

A régua que mede o mundo dos pragmáticos é diferente daquela que mede o mundo dos imaginativos. Para a efetividade do “mundo real”, quanto mais utilitário, mais apto se está à racionalidade das decisões, à posição de mandante, à sistematização das ideias e mais adaptado se está à praticidade das relações sociais, à propriedade com que se opera, a velocidade com que se anda, a quantidade que rende. Já no mundo do faz-de-conta, quanto mais se permite a fantasia, mais se

rumina o pensamento em favor de uma realização futura, mais se assimilam os símbolos e as mensagens, mais se despe de preconceitos e de manipulações e mais se tende à espontaneidade das ideias abertas, em favor da autonomia e da criação.

De um a outro, estabelece-se um percurso, de modo que a relação entre os vínculos de dependência e de irracionalidade é inversamente proporcional ao atendimento de uma condição adulta ideal, ou seja, quanto mais dependente, menos adulto, mais deformado, incompleto. Enquanto que, ao crescer, o infante sai de sua vertente natural para uma social. Nesse caminho, algumas características se transformam, de modo que o infante passa a dissipar-se e é comido pela carcaça do adulto.

2.2 Clarice vem à baila

Quando Antonio Candido assinala uma “nova narrativa”¹² atribuída a Clarice Lispector como menos referente à simplicidade das histórias contadas e mais às propriedades do trabalho artístico empenhado sobre as temáticas, a esse respeito parece-me que a literatura infantil de Clarice alça acontecimentos simples ao *status* de especulações profundas, ainda que com histórias estruturalmente menos complexas. Sabe-se que, em linhas gerais, a literatura de Clarice apresenta de um resultado estético empenhado sobre as palavras a partir do qual desencadeia um processo de movimentação peculiarmente profunda naquele que a contempla. É assim que sua literatura se distingue das demais manifestações de linguagem.

Passada a criação de sua literatura infantil, observo que aspectos próprios dessa “nova narrativa” virão redimensionados e aconchegados à luz do desejo da literatura de estilo infantil, destinado e devido aos leitores infantes. Nesse sentido, eu trato de um conjunto de operações previstas nessas obras que destoam dos elementos tradicionais da literatura infantil, sem que deles, contudo, se desvinculem totalmente. Assim, reafirma-se em Clarice a relação que a “novidade” estabelece com a tradição; por detrás de suas criações, há toda uma cultura de literatura infantil de que se apropria e a partir da qual inova.

¹² A esse propósito, Cf. CANDIDO, Antonio. A nova narrativa In. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

Assim, ao passo que herda dos clássicos infantis a destinação do texto ao infante ou que de suas características compartilhe, a suspensão total da descrença em favor da fantasia e o estilo híbrido de sua estrutura, a configuração da chamada zooliteratura¹³, o desapego do maniqueísmo na configuração de suas personagens, o despimento de uma emissão onipotente em favor da necessidade de inclusão do leitor infante na história a ser contada. De seus próprios textos, Clarice transporta uma eterna semente de aporias, a localização aberta de inter e intratextos e o convite de interação lançado ao leitor.

Sua chamada “literatura para adultos” é consagrada pela sondagem das regiões mais profundas da condição humana. Trata-se de um estilo literário mais referente à reflexão, à busca e aos questionamentos empenhados pelas personagens, e menos pela complexidade de seus enredos. Eu percebo que o estilo clariceano de se fazer literatura é *estranho*. Nesse sentido, conforme Carlos Ceia, em seu “E-Dicionário de Termos Literários” (2010), o *estranhamento* é um termo próprio do Formalismo Russo¹⁴ que se refere à finalidade da arte de dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo da singularização dos objetos que obscurece a forma, a fim de aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado, preservado. Assim, o *estranhamento* é um “efeito especial” criado pela obra de arte literária para distanciar (ou *estranhar*) aquele que a contempla, em relação ao modo comum como se apreende o mundo. Trata-se de uma espécie de passe-livre para uma nova dimensão, apenas adquirida pelo olhar estético ou artístico que esteja livre das amarras da linguagem trivial.

¹³ A literatura cujo cerne é a atuação das personagens animais e para os quais todos os olhares narrativos são lançados é a que chamo de zooliterária. Em Clarice, essas personagens são menos figurativos e mais profundizados, menos humanizados e mais versáteis. Geralmente, são dotados de mecanismos que, ora os habilitam animaismente, ora os admitem na condição de homem. Na zooliteratura, é antes fundamental que se uma condição movediça se assuma, nem lá nem cá, o zooliterário é um e são vários, desde que respeitadas as especificidades provenientes de um sopro inicial de criação de todas as criaturas, ao mesmo tempo em que prevê a multiplicidade das valorações em sua carapaça uma.

¹⁴ O Formalismo russo foi uma escola de crítica literária existente na Rússia entre 1910 e 1930. A escola caracterizou-se pela consideração da autonomia e das especificidades da linguagem poética, bem como a concepção da literatura a partir das propriedades que a discernem das demais manifestações existentes.

A literatura de Clarice alarga a visão medíocre com qual se percebe o mundo, e nele se ascende. Isso se dá através de três operações de *estranhamento*: a) sobre a linguagem, b) sobre o conteúdo e c) sobre as formas literárias. A esse respeito, Em “Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector”, para Nilson Fernandes Dinis trata-se de

(...) produzir a todo o momento um estado de estranhamento, quebrar o sentido normal das coisas. Operar com novos sentidos, um convite ao mundo do não lógico e do contraditório através do jogo de oposições. Manipular ludicamente os sentidos e por fim, a própria linguagem. Quebrar a monotonia do cotidiano e transgredir as regras normais do agir, do pensar e do falar produzindo assim infinitas possibilidades de *pensar-sentir-dizer* o mundo (DINIS, 2001, p.34).

Há um deslocamento generalizado nas palavras de Clarice: seus livros não têm começo, meio e fim, ou linearidade; em vez de uma história, há um encadeamento de acontecimentos que se encaminham para um mesmo fim, ainda que esse não se comprometa com a resolução final de todas as questões lançadas, pois seus enredos se fragmentam dando destaque a uma série de investigações que são plantadas ao longo do texto e que não se resolvem no final, não se fecham na última página. É um estilo incômodo que desautomatiza o lugar-comum das ideias de quem lê, de modo que uma descoberta constantemente se inaugura, palavras são inventadas, personagens são surpreendentes, acredita-se a todo o momento haver decifrado um mistério, em seguida frustra-se; crê-se piamente na superfície até que uma série de desdobramentos ficcionais se revele. É uma espécie de enganação, é um desafio.

O tom de seus textos ora é lúdico, ora é pragmático, sem que necessariamente se anulem ou criem alguma tensão entre ambos; aproxima-se o aprendizado ao *dulcis*, à fruição e à espontaneidade que brota da comunicação entre emissor e leitor. O protagonista se torna prático quando é dele que partem as soluções e não exclusivamente do ente mágico auxiliar. Há um trabalho com a linguagem que se manifesta no caráter inusitado dos títulos por que atendem os livros, na forma de neologismos que redimensionam os vocábulos, em favor de comunicar-se com os infantes, nas passagens bastante meditativas sobre a existência das baratas e dos ratos e do próprio processo metalinguístico de meditação sobre a palavra escrita e dos

processos autobiográficos nesses textos. Além disso, explora a fantasia e a zooliteratura de suas personagens como ponto de que partem as mais diversas problematizações, como o maniqueísmo, o perdão, a morte, a diferença, os valores, o amor, Deus, a verdade, o pensamento, a vida. Há um procedimento aporético que perpassa sua literatura. Os livros não são um reduto para um final feliz ou soluções e reviravoltas mirabolantes. Há pouca ação de procedência mágica em favor da atuação das personagens desprovidas de poderes extraordinários. A estrutura tradicional da literatura infantil dá lugar à diversidade de acontecimentos que se sobrepõem uns aos outros, que dão voltas sob o espaço híbrido do texto, os arquétipos se convertem em personagens controversos e próximos da realidade, os valores do bem e do mal se deslocam de seus lugares-comuns. Polêmicas são resgatadas de debaixo dos tapetes literários, calcanhares-de-aquiles são constantemente cutucados. Nota-se que o fato de o leitor infante ser recorrentemente caracterizado pela rasidão generalizada por que responde, faz com que um conjunto de aporias e procedimentos investigativos se torne fecundo nos textos escritos para os infantes. Isso porque o período infante é um período no qual perguntas são semeadas em favor de uma série de reflexões trabalhadas e muito bem empenhadas em Clarice.

2.3 O mistério da literatura infantil pensante

O intuito de fazer-se comunicar marca a literatura infantil com dois lados de uma comunicação histórica: o emissor e o leitor de uma mesma mensagem. Assim, em linhas gerais, Marc Soriano define que

a literatura infantil é uma comunicação histórica (localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor-adulto (emissor) e um destinatário-criança (leitor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta (SORIANO *apud* COELHO, 2000, p. 30-31).

De acordo com a leitura feita por Nelly Novaes Coelho das observações propostas por Marc Soriano, esse tipo de criação é uma mensagem que se comunica. Nele há dois lados: um autor-adulto (aquele que possui a experiência do real) e um leitor-criança (o que depende dessa aprendizagem e necessita adquirir a experiência do real detida pela emissão adulta). Nessa situação, a leitura como fenômeno literário torna-se um “ato de aprendizagem”, que responde a uma das características mais marcantes e *conflituosas* da literatura dita infantil (COELHO, 2000, p.31, grifo meu). Quando há um polo que necessita do saber possuído por outro, abre-se a relação de dependência, bem como todas as dificuldades desse tipo de relação. Quando o instrumento mediado é a literatura (o texto literário), ele se submete a esse intuito e desorienta-se, perde-se em favor de outros propósitos menos fundamentais. Sobre essas relações, Peter Hunt ressalta que

(a literatura infantil) também é um campo que abarca quase todos os gêneros literários. A teoria literária atenuou os limites do que outrora se pensava adequado aos estudos literários/textuais na filosofia, psicologia, sociologia e política. De mesmo modo, a literatura infantil é estudada com proveito por pedagogos, psicólogos, folcloristas, além de estudiosos da indústria cultural, artes gráficas, psicolinguística, sociolinguística (...) (HUNT, 2010, p. 27).

Embora pareça válido que o discurso literário estabeleça relação com os demais discursos, é importante o cuidado para que esses outros não sobrepujem o primeiro, de modo a comprometer a sua primazia e sua dimensão artística já destacada. Torna-se precípua a diferenciação de cada qual dentro de sua natureza e da natureza de suas propriedades, uma vez que o limiar entre a literatura infantil e os demais estudos deverá ser respeitado, legitimado. Marc Soriano conclui:

Ela (a Literatura Infantil) pode não querer ‘ensinar’, mas se dirige, apesar de tudo, a uma idade que é a da aprendizagem e mais especialmente da aprendizagem linguística. O livro (o infantil) em questão, por mais simplificado e gratuito que seja, aparece sempre ao jovem leitor como uma mensagem ‘codificada que ele deve decodificar’ se quiser atingir o prazer (afetivo, estético ou outro) que se deixa entrever e assimilar ao mesmo tempo as informações concernentes ao real que estão contidas na obra. (...) se a infância é um período de aprendizagem, (...) toda mensagem que se destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma ‘vocação pedagógica’. A Literatura Infantil é também ela necessariamente pedagógica, no sentido amplo do termo, e assim permanece, mesmo no caso em que ela se define como literatura de

puro entretenimento, pois a mensagem que ela transmite então é a de que não há mensagem, e que é mais importante o divertir-se do que preencher falhas (de conhecimento) (SORIANO *apud* COELHO, 2000, p.32).

A literatura infantil é um gênero que permite fazer-se comunicar, será datada histórico-geográfica e socialmente; relacionará um tipo de emissão específica a um leitor também específico. Suas especificidades residem no fato de que o adulto detém um tipo de saber adquirido da *experiência*, a criança necessita sabê-lo, mas não possui a *experiência*. Essa relação de dependência marca a literatura infantil e a associa a uma prática de aprendizagem, a uma vocação pedagógica, *escolar*. Insiste-se na desarmonização entre esse procedimento e o procedimento lúdico que é próprio da literatura infantil, como que se a intervenção de um anulasse a presença do outro. A esse respeito, em “Relação literatura-criança”, Fúlvia Rosemberg esclarece que

(...) a literatura infantil pode ser situada no quadro mais amplo das relações entre categorias sociais que por vezes, em determinados momentos históricos e em determinadas sociedades, ocupam posições assimétricas ou bipolares. Bipolares ou assimétricas porque a repartição do poder se faz desigualmente. (...) se trata de uma comunicação *para* e não *entre*. Neste caso, como em muitos outros *devido às relações de poder e de controle que às sociedades atravessam* temos de um lado os adultos possuidores do acesso à criação deste tipo de comunicação e, de outro, os leitores despossuídos. Na medida em que a literatura infantil constitui uma produção *para*, na medida em que emissão e recepção não se confundem, as formas de que se reveste em determinado momento histórico – em seu conteúdo, em sua estrutura e em sua materialização – refletirão e concretizarão as particularidades desta relação. O caráter unilateral da relação estabelecida pelo livro infantil não decorre apenas do domínio exercido pelo adulto sobre a criação de um texto ou de uma imagem, mas também de seu poder sobre a produção, difusão, crítica e consumo de um livro. São adultos os escritores, ilustradores, diagramadores, programadores, capistas, editores, chefes de coleção; são também adultos os agentes intermediários (críticos, bibliotecários, professores, livreiros) responsáveis pela difusão do livro junto ao comprador que também é adulto (bibliotecários, pais e parentes). Aqui, a distância entre criação e consumo é máxima, pois o público-leitor infantil, enquanto categoria social, não participa diretamente da compra do produto que consome e quase não dispõe de canais formalizados para opinar livremente sobre o livro que lê. Fala-se, nesse caso, em *leitor cativo* (ROSEMBERG, 1984, p.29-30, grifo meu).

Em Clarice, a relação entre emissores e leitores e o distanciamento que as predica será amenizado. É uma literatura cheia de contratos firmados que, ao mesmo tempo em que se chega em um mesmo plano de ficcionalização, faz com que

compartilhem de um mesmo desejo de fantasia. Rosemberg chama de *leitor cativo* ao sujeito que se desveste de toda a atividade e potência quando se rende aos mandos e desmandos do mundo centradamente adulto em que nasce. Em Clarice, a qualidade “cativa” refere-se mais à capacidade do infante a ser cativado pelo adulto que, por sua vez, deverá esforçar-se para cativá-lo, seduzi-lo, conquistá-lo para o cerne de uma “literatura- acontecendo”.

Preservam-se em Clarice os dois lados dessa comunicação. Entretanto, apesar de não haver sido dispensado, o diálogo entre ambos é redimensionado consideravelmente. A esse respeito, Dinis explica:

A originalidade dos textos infantis de Clarice Lispector está em sua provocação ao leitor infantil enredando-lhe em enigmas que contribuem na elaboração de novos caminhos para o conhecimento. Ao renunciar ao ponto de vista hegemônico e onisciente do narrador adulto e ao mostrar todas as suas hesitações e fragilidades, seus textos renunciam ao aspecto normativo tão presente na produção deste gênero de literatura para crianças (DINIS, 2001, p.106)

Em Clarice, em vez da unilateralidade discursiva e a detenção do saber e do poder por parte do emissor-adulto, despe-se o narrador de sua carapaça onissapiente em favor de um texto mais aconchegante e participativo por parte do leitor. Permite-se, ao emissor, a dúvida, o equívoco, a espontaneidade, a receptividade, a fragilidade.

Enquanto Marc Soriano se refere especialmente à transmissão de um ensinamento linguístico experienciado, de uma sapiência do emissor *para* o leitor; - e não *entre* eles, Walter Benjamim assinala que

(...) em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo (...). O que podemos contestar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada (BENJAMIN, 1984, p. 23-24).

Travestido dessa máscara, o experiente (adulto) destrói, corrompe, desconsidera e subestima o inexperiente, no sentido de sua convicção do que “está por vir”, pois ele o viveu; a ele fora atribuída a condição de que tudo sabe e tudo possui. Estranhamente, é o experiente quem assassina no outro a possibilidade da experiência. Nesse sentido, a tensão entre o adulto e a criança avulta-se mais uma vez: se o adulto nega às crianças a experiência, como então o adulto de amanhã – que

é a criança de hoje; se tornará habilitado para a experiência? O adulto entende que suas palavras de sabedoria e de aprendizagem serão impreteríveis ao infante, o lado que ocupa na relação de poder é o do detentor, da exemplaridade, é a figura da vivência, do sujeito vivido e que superou sua condição deformada de infante e agora se serve à sua formação. O intuito da “Experiência” é o de discorrer a respeito da (des)associação entre a experiência e a propriedade do espírito, assinalando a incapacidade do experiente em elevar os olhos para coisas que estão além da experiência. Nessa convicção, o experiente insere a vida dentro do previsto, do senso comum, atribuindo-lhe um aspecto de vulgaridade e de previsibilidade, trata-se de um sujeito que “(...) jamais compreendeu que existem valores aos quais nós servimos e que não se prestam à experiência” (BENJAMIN, 1984, p.24). “(...) converte-as em época de doces devaneios pueris, em enlevação infantil que precede a longa sobriedade da vida séria. Assim são os bem-intencionados, os esclarecidos” (BENJAMIN, 1984, p.23-24).

Há um espírito que impulsiona o conteúdo de cada vivência e as torna única, de modo que só será avivado se experienciado sob o signo de cada uma dessas experiências. O espírito é uma série de potencialidades a que se abre o inexperiente, ao pouco vivido. O adulto experiente perdeu essa capacidade; creu perdê-la junto à disponibilidade inicial de se impressionar com as coisas, espaço suplantado pela experiência marcada, pelo controle adquirido, pela passagem para o lado adulto. Não cabe mais no corpo adulto da experiência, a virgindade de emoções e de sensações. O adulto foi um dia criança, mas esse tempo foi comido pela experiência e largado em épocas infantis passadas, talvez irrecuperáveis quando apoiadas sobre aquela máscara.

Já em Clarice, a experiência não é descartada, ao contrário, serve-se menos a um instrumento de poderio e mais às especificidades do estilo clariceano de se fazer literatura infantil. Em seus textos, a qualidade da experiência emissora se manifesta a partir do procedimento de rememoração do que se narra, no processo maior da narrativa acontecendo. Nesse sentido, lança-se mão da experiência em favor do fluxo da história contada. Lembra-se com intuito ilustrativo e em favor do compartilhamento e da construção de novas experiências com os leitores. A experiência é um dos desdobramentos de que lança mão a criação clariceana, a

experiência é carente de preenchimento de lacunas, cheia de indecisões e incompreensões, o que convida o leitor para dentro do narrado, cativa-o. Em Clarice, as experiências contadas são inseridas em um ponto qualquer da narração, desautomatizando-a. Traz-se a experiência à tona como participante de uma narrativa recorrentemente fragmentada e pouco linear, às vezes composta de pequenos episódios amontoados e por lapsos de esquecimento e procrastinação.

2.4 Uma literatura que escapole

A literatura infantil de Clarice Lispector é um ponto movediço que acontece sobre a travessia, entre o tradicional e a “novidade”, a renovação e a permanência dos aspectos instaurados pela tradição europeia e com a qual dialoga. Conforme já sabido, o estilo clariceano de se fazer literatura é *estranho*, pois seus textos resultam de uma operação peculiar que se faz sob as palavras, de modo que, mais relevante do que a história que se conta, é a série de desdobramentos provocados pela singularidade dessa operação. Para Dinis,

o uso da palavra torna-se também uma espécie de domínio mágico do escritor sobre o mundo. Inseparável do brincar, a linguagem é uma forma de fugir da monotonia do mundo, uma forma de recriar esse mundo, inventar o que ainda não existe. E nesse movimento o real e o imaginário transbordam seus limites (DINIS, 2001, p.21).

O estilo clariceano caracteriza-se pela lida especial com a estrutura dialógica em seus textos, uma vez que se alicerçará sob o diálogo íntimo e direto com seu leitor, a partir de um contrato de confiabilidade previamente firmado entre ambos. À luz do *estranhamento* que sua literatura provoca na linguagem, a autonomia vocabular é redirecionada, bem como a significação de cada palavra, de cada alcunha e de cada título que ascende ao *status* de um propósito mais profundo a ser vasculhado. Lançam-se neologismos, onomatopeias e prefixações, dando às palavras uma relevância significativa, mais aporética. Seus livros são povoados de pactos essenciais que se firmam na execução dessa ficcionalidade e na reafirmação do fazer-conta. A esse respeito, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco assinala:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fungimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p.81)

O pacto ficcional em Clarice reafirma o lugar da fantasia na literatura infantil. Por exemplo, onde se lê *Quase de verdade*, lê-se “faz-de-conta”. O vocábulo “quase” funciona como um código autorizador de uma literatura nem tão fidedigna à verdade, à realidade, à linearidade narrativa, nem totalmente mágica, inventiva, fantasiosa. Com isso, seu texto se desapega de qualquer responsabilidade de posicionar-se. Avalizado pelo “quase”, o texto se descompromete, liberta-se. As personagens são de fato imbuídas de autoridade e de participação no plano do “faz-de-conta”, sua literatura vem com um processo de fabulação tão envolvente que o dito real se mistura constantemente ao puramente imaginário. O título inusitado é uma premissa, a firmação do pacto de “suspensão (voluntária) da descrença” que Eco menciona. Considerando a validade de um *mundo ficcional* e um *mundo real*, Umberto Eco afirma:

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala, mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição). Imaginamos o lobo peludo e com orelhas pontudas, mais ou menos como os lobos que encontramos nos bosques de verdade, e achamos muito natural que Chapeuzinho Vermelho se comporte como uma menina e sua mãe como uma adulta preocupada e responsável. Por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para frente passaremos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de *mundo real* (ECO, 1994, p.83).

Declarados suspensos da realidade e das amarras do *mundo real*, emissores e leitores se apegam ao “quase” para que se desloquem ao universo de um quintal mágico, sob a ótica de um cachorro narrador. Há um deslocamento e o faz-de-conta é a aceitação desse deslocamento. Um mundo a parte, um “pequeno mundo” se

permite, assim: “A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-lo a sério” (ECO, 1994, p. 84), registra Umberto Eco.

Diferentes de *Quase de verdade*, os livros *A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante* são títulos autoexplicativos sobre as histórias que serão contadas. Já o nome *A mulher que matou os peixes* é mais um título-convite ao desvendamento de uma incógnita central: mas que mulher é essa? A predileção por histórias sobre animais é um dos aspectos em comum entre os livros, entretanto, ao passo que os três primeiros primam por uma espécie de preservação e afirmação da vida, *A mulher que matou os peixes* é a história da inabilidade da narradora quando destinada à tarefa do cuidado com a vida. Se a literatura infantil de Clarice é, antes de tudo, uma alegoria maior da celebração da vida acontecendo, em *A mulher que matou os peixes* relata-se o lado oposto da moeda, em que Clarice frustra a todos durante o descumprimento de seu dever, pois, é sob seus cuidados que os peixinhos vermelinhos morrem.

Seus livros são uma rede de acontecimentos procriadores de outros acontecimentos, da afirmação da força e dos “perigos” da aderência ao faz-de-conta, das ideias férteis que povoam as cabeças pensantes e disparam sob a incitação de um só gatilho. Sua literatura infantil está gestando: um ovo-pensamento é constantemente botado e a todas as coisas movimenta. Desse modo, a inventividade clariceana adapta-se bem a fluência desse tipo de texto. Em Clarice, tudo é gerúndio, acontecimento, palavra inventada “lalande”¹⁵, busca; nada está cerrado ou é minimizado por conta de sua emergência. De modo que a trivialidade que por vezes se atribui ao leitor infante não é uma possibilidade em Clarice, pois se trata mais de um ponto de vista lançado, uma convicção da urgência de que a criança deixe de sê-lo, uma crença que sustenta a intervenção adulta; e menos de um alicerce criativo para a literatura da autora, uma virtualidade a que se aderiria.

Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bettelheim assinala a busca pela compreensão do significado da vida como critério de maturidade psicológica do ser

¹⁵ Em *Línguas de Fogo*, Claire Varin assinala: “Desde sua infância com - sem mãe, Clarice Lispector sonha acordada com as palavras. Joana de *Perto do Coração Selvagem* confia a seu amante que, em pequena, gostava de brincar com elas durante tardes inteiras. Satisfazia seu desejo de ouvi-la repetir o significado do termo *Lalande* que inventara: ‘É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. *Lalande* é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol nasceu. Toda a vez que eu disser: *Lalande*, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá *Lalande*...’” (VARIN, 2002, p.162)

humano, de modo que a aquisição desse pressuposto é proporcional à evolução da mente humana. Nesse sentido, na busca pelo significado da vida, devem-se reforçar os recursos interiores da imaginação, da emoção e da intelectualidade com os recursos externos, que atuarão como suportes primordiais dessas instâncias, em especial a herança cultural e a literatura a qual tiveram acesso por intervenção adulta. A esse respeito, Rosemberg considera que

(...) na *sociedade-centrada-no-adulto* a criança não é. Ela é um *vir a ser*. Sua individualidade deixa de existir. Ela é potencialidade e promessa. (...) Para alguns, a educação é vista como uma humanização da criança. O que ocorreria seria “uma passagem da animalidade para a humanidade, uma formação progressiva do homem.” (CHATEAU, 1970, p.94). A infância deve ser ultrapassada para atingir o paradigma adulto. Aqui, o educador (formal ou informal) não se relaciona com a criança concreta, mas com o adulto futuro. A superação da geração atual seria apenas possível quando a criança é transformada em adulto. Para outros, o *vir a ser* da criança é integrado diferentemente. Enquanto promessa, ela reúne e possui as potencialidades que eu, adulto, não realizei. Daí a projeção na infância em geral e mesmo na criança concreta, dos ideais não atingidos pela geração adulta e pela sociedade (...) (ROSENBERG, 1984, p.24-25).

Em Clarice, a duração da passagem se alonga em favor da profundidade com que é tratada. A instância de uma busca que não se cessa, eterniza-se em diálogo com o leitor infante, com a criação de palavras que não se findam, com aporias que se multiplicam. Em *O infantil na Literatura: uma questão de estilo*, Ana Maria Clarck Peres torna notório o vínculo que reúne a psicologia, a pedagogia e a literatura infantil. Entretanto, quando a autora propõe uma interlocução com a natureza psicanalítica, diferente da pedagogia, observa-se mais a natureza de um leitor infante lacunosa e constantemente imperfeita, desamarrado da ordem pragmática e mais próxima do procedimento investigativo primado por Clarice. A vivência dessa falta, de sua incompletude converte o ponto de vista do “vir a ser” na conduta da “falta a ser”. É a lacuna que o movimenta e que o direciona a uma especulação constante, renovando-o. Para Ana Maria Clarck Peres,

trata-se de (...) uma criança desejante que inscreve seu desejo no campo dos objetivos substitutivos do objeto perdido. Capturada na ordem da linguagem, ela se vê sujeita, pois, a um movimento constantemente diversificado: sucessivas reinvenções, renovadas tentativas de suprir uma falta estrutural. A ênfase já não recai sobre a aquisição de hábitos, mas

sobre a vivência de uma prática desejanter. (PERES, 1999, p.173, grifo meu)

Abrir-se, mas não se fechar: eis o “perigo” do faz-de-conta; eis o deleite da condição infante, eis o esbalde da literatura de Clarice. As chamadas “prática desejanter” e “falta a ser” configuram a base de um estilo marcado por reiteradas ordenações, pela incessante atualização do que há de mais infantil em todos, de um desejo de criação que a toda arte movimenta, da reafirmação da espontaneidade e da inventividade que a todo homem move. Sabe-se que a proposta clariceana leva à dissecação da linguagem às últimas consequências, a renovação da escritura se atrela ao renovar-se. A superação de sua literatura é a superação dos limites da própria vida, da ideia pronta e mastigada, do senso comum a que se está habituado.

Aquilo a que C.S Lewis denomina “estado ideal de surpresa” (LEWIS *apud* HUNT, 2010, p. 85), Blanchot define como “estado de fascinação”:

Que a nossa infância nos fascine, isso acontece porque a infância é o momento da fascinação, ela própria está fascinada, e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrevelada, mas é que está estranha à revelação, nada existe para revelar (...) (BLANCHOT, 1987, p.24)

É o que Clarice resgata em sua literatura infantil: embora fascinar-se perante as coisas seja um estado naturalmente apagado com o passar dos tempos, se Clarice prolonga a duração da infância em sua literatura, essas definições também se alongam no espaço de seu faz-de-conta. Trata-se da busca pela fascinação através de ângulos diferenciados, mesmo que se olhe para velhos fatos conhecidos. A fascinação é menos o susto, o sobressalto em favor da novidade e mais a resistência ao olhar maculado, embotado. É um comportamento, uma espécie de “devir-criança”¹⁶ que é menos uma tentativa de regressão à infância e mais um procedimento de desarticulação da forma e aceitação de um movimento acontecendo, de uma mescla

¹⁶ A esse respeito, conforme Deleuze e Guattari: “Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’.” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 16).

entre as instâncias, sua coexistência. O “devir-criança” é permitir-se ao alargamento dos predicados infantis, nesse caso, à luz da errância do bloco do faz-de-conta em Clarice. Se “devir” é um vir a ser, tornar-se e/ou transformar-se, há nele o mesmo movimento que é tencionado na forma “lalande”. Permitir-se ao devir-criança é desatrelar-se do corpo estático e rotulado, expandindo-se a multiplicidade da percepção, do olhar ainda não esgotado mediante todas as coisas.

Em linhas gerais em sua obra há um fluxo bastante espontâneo beirando a oralidade de quem conta, de quem estabelece uma série de diálogos com seu leitor, que tem a fluidez de uma fala improvisada e cheia de sobressaltos e a despreocupação de que algumas informações sejam suprimidas, esquecidas para que depois sejam mencionadas, recordadas em um ponto qualquer da narração. Um conjunto de lapsos que ora são “resolvidos” pelo procedimento rememorativo, ora são deixados em aberto, ao “deus-dará” da interpretação. Lícia Manzo escreve:

A oralidade extrema de sua narrativa, adquirida certamente por estar escrevendo para seu filho, marcaria o tom de seus próximos livros para crianças. Neles, Clarice procuraria cada vez mais aproximar-se de um formato que lhe permitisse falar diretamente a seus leitores. Suas histórias infantis continuariam também a ser extraídas de suas experiências pessoais, sendo, em todas elas, assumido por Clarice o papel de ‘narradora’ (MANZO, 1997, p. 178).

Trata-se de uma série de recursos tão recorrentes que se convertem em um estilo clariceano de se fazer literatura infantil, em que os livros se tornam um instante de confiança e de restauração da comunicabilidade perdida entre emissores e leitores. A respeito da confiabilidade, Umberto Eco assinala:

Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. Mesmo no mundo real, todavia, o princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade (ECO, 1994, p.95)

O pacto de confiança é o alicerce que sustenta a relação amistosa entre os personagens criados por Clarice e seus leitores. Há uma proximidade que os atravessa e os faz comunicar um com o outro, uma espécie de reconhecimento mútuo que os une. O coração do infante é o lugar que mais queima em contato com a lâmina

fria que o toca. A rasidão por que responde a infância se deve a uma série de experiências com que será confrontada e por que será chocada. Apropriada para a espontaneidade e à capacidade de se surpreender, fará com que tudo lhe venha maravilhoso; em sua percepção, as faíscas acontecem milhões de vezes em raro tempo e essa passagem é mágica.

Capítulo 3
DAS GALINHAS ÀS APORIAS: A LITERATURA
INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

3.1 A vida íntima de Clarice

A literatura infantil de Clarice Lispector surge enquanto a autora pertence a uma classe de autores já consagrados por escritos que conquistaram o público adulto, destacando-se nacionalmente no romance e no conto, e que se aventura em um tipo de literatura infantil por que até então não é conhecida. A produção de Clarice data de um período específico de sua vida, no intervalo de 1967 a 1978. Nesse momento, atendendo ao pedido de seus filhos, a autora aproxima-se de seu leitor e o embala, seduzindo-o com o *status* de mãe, de proximidade e de afeição. Em uma declaração registrada por Lícia Manzo, Clarice explica:

Quando eu estava escrevendo *A maçã no escuro* em Washington, meu filho Paulo me pediu, em inglês – eu falava português com ele, mas ele falava comigo em inglês – que escrevesse uma história para ele, e eu respondi: ‘Depois’. Mas ele disse: ‘Não, agora’. Então, tirei o papel da máquina e escrevi *O mistério do coelho pensante*, que é uma história real, uma coisa que ele conhecia. Eu escrevi em inglês para que a empregada pudesse ler para ele, porque nessa época ele ainda não era alfabetizado (MANZO, 1997, p. 176).

É por conta do desejo de sua criança que Clarice se destoa da produção literária a que constantemente se habituara. Com isso, seus livros para crianças estabelecem uma credibilidade dialógica bastante marcada pela sua vivência real passada ao fazer-de-conta. Há um tipo de “despretensão” em seus escritos que lhes alça à categoria de espontaneidade, naturalidade. Há uma convivência de fato com os anseios das crianças, há um desejo biográfico de produzir para elas. Registra-se, ora em textos avulsos da autora (algumas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*), ora em coletâneas de fragmentos (*Fundo da Gaveta* ou *Para não esquecer*), uma série de conversas de Clarice-mãe com seus dois filhos ainda pequenos. Nesses diálogos antecipam-se meditações que futuramente povoariam sua literatura para adultos, o desejo de inventividade infinda, uma série de proposições irrespondidas, incompletas.

Escrito por volta de 1958, *O mistério do coelho pensante* permaneceria na gaveta até 1967, quando seria procurada por um editor que desejava saber se a autora tinha alguma história infantil escrita. Conforme Lícia Manzo, Clarice então explica:

Eu disse que não tinha. Eu tinha me esquecido inteiramente daquilo. Era tão pouco literatura para mim, eu não queria usar para publicar. Era para meu filho. Aí, lembrei: “Bom, tenho sim”. (...) Era só traduzir para o português, o que eu mesma fiz. (...) Então foi publicado (MANZO, 1997, p. 178).

3.2 Para além da casinhola, escapole-se ou sobre um coelho pensativo

Em *O mistério do coelho pensante*, a despreensão de seus escritos é desde logo declarada. Na dedicatória, a autora se desculpa pelo texto de uso doméstico e em que todas as entrelinhas foram deixadas para a explicação oral. Trata-se de um recurso que aproxima o procedimento autobiográfico em sua literatura infantil, uma vez que o livro resulta de um desejo gerado no “plano real” da vida e pertencente a seu filho Paulo, “uma escrita a pedido-ordem de Paulo” (LISPECTOR, 1999c, s.p) de que uma história fosse contada e do intuito clariceano de fazer uma discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a seus dois filhos Paulo e Pedro. Nesse sentido, a narradora se torna habilitada para uma escrita sincera e afetiva, declarando seu intuito verídico de se escrever para um leitor infante a partir da convivência e da experiência que se tem com ele. Desse modo, a credibilidade que passa a assumir já suplanta a possível desqualificação por que se desculpa.

Em todos os livros há um tom aconchegante e maternal por parte de quem narra, pois, antes de tudo, a literatura infantil se transforma em um lugar preparado para acomodar o leitor. Em *A vida íntima de Laura* passagens como “Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar (...)”, ou “eu estou adivinhando você.” (LISPECTOR, 1999b, s.p), por exemplo, dão a impressão de uma história a ser contada ao pé do ouvido. Há uma espécie de pacto afetivo que une emissor e leitor na literatura de Clarice. Conforme Manzo,

a incorporação da figura do leitor como parte fundamental da narrativa. Em suas histórias infantis, Clarice frequentemente solicita seus leitores-mirins a adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas. E embora a trama de seus livros feitos para crianças seja invariavelmente, bastante escassa, esse despojamento é compensado pela vivacidade de uma voz que se faz tão íntima, que se torna impossível para o leitor indiferente a seus apelos. (...) Assim como acontecera em sua literatura

produzida para adultos, em sua obra infantil Clarice procura valer-se de uma história apenas esboçada para comunicar a seus leitores suas impressões a respeito do mundo (MANZO, 1997, p. 174-175).

Trata-se de uma atmosfera carinhosa de comunicação com o leitor atravessada pela inquietação das perguntas lançadas. N' *O mistério do coelho pensante*, Paulo é o vocativo por que respondem todas as crianças leitoras, e é por conta dele (e delas) que essa história é contada. O que parece um propósito desimportante, não é. Os leitores são alçados à categoria de responsáveis pelo surgimento de uma literatura. Clarice se rende a todos eles, os considera profundamente quando resolve contar a história do coelho Joãozinho. É o único dos livros que nomeia um leitor.

A literatura infantil de Clarice é consolidada a partir do contrato de suspensão da realidade previamente firmado. Desse modo, e diferente de outras épocas, “teme-se” a fantasia não por conta de ela ser ainda um componente desse tipo de texto, mas de haver uma atuação mais primordial do personagem não-mágico nas histórias. O pacto os desinveste de seu lugar comum de compreensão da realidade e os insere no lugar da fantasia, do faz-de-conta, da “quase” verdade, é nessa travessia que os leitores agem, intervêm, nessa história mágica é que são imbuídos de atuação, de poder.

Em *O mistério do coelho pensante*, a narradora sugere que se trate de uma história real, no sentido de que ela tenha realmente ocorrido e agora seria contada em forma de texto¹⁷: “(...) mas acontece que esta história é uma história real.” (LISPECTOR, 1999c, s.p) conta, ao explicar para Paulo a mediocridade da ideia tida pelo coelho. Esse pressuposto não anula o pacto do faz-de-conta, uma vez que se trata mais de uma história impulsionada pela experiência real que ganhou rumos próprios e se enveredou pelos caminhos da fantasia, ou seja, apenas se descomprometerá com o procedimento fidedigno de se contar uma “história de

¹⁷ Segundo Nádia Battela Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta* (1995), assim como *A mulher que matou os peixes*, *O Mistério do Coelho Pensante* teria sido baseado em fatos reais. Neste, Paulo lhe pediu para que escrevesse um livro, remetendo-lhe imediatamente a lembrança de um casal de coelhos que tinham em casa e que, em certa ocasião, fugiram da casinha sem que ninguém tivesse conseguido explicar. Já no primeiro, foi o seu filho Pedro que, ao viajar, deixou os seus peixinhos aos cuidados da mãe Clarice que, concentrada em seu trabalho, esqueceu de alimentá-los até que morressem de fome.

verdade”. *O mistério do coelho pensante* é a literatura que se permite depois da fuga do coelho, espaço de pura liberdade imaginativa, especulação. Sobre isso, Umberto Eco trata da atuação do mundo real como pano de fundo do mundo ficcional:

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E, com efeito, aqui há uma grande variedade – formas como a fábula, por exemplo, a todo instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real (...) Portanto, parece que os leitores precisam saber de uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional. A essa altura, porém, deparamos com uma dificuldade. Por um lado, na medida em que o universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Por outro, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente. Na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são, com efeito, “pequenos mundos” (...) (ECO, 1994, p.89-91).

Se os desarticulamos de seus ornamentos criativos, os livros da literatura infantil em Clarice tratarão de histórias simples. Entre as obras, *O mistério do coelho pensante* é um livro de enredo bastante sinóptico ao contar a história do coelho Joãozinho, que consegue fugir de sua gaiola. Em princípio o bicho sai apenas quando está com fome, mas toma gosto pela situação e passa a fazê-lo descriteriosamente. Não se sabe como o coelho foge, há apenas especulações sobre o que ele faz livre das grades de sua casinhola. Em linhas gerais, *O mistério do coelho pensante* é declaradamente um convite a uma pergunta que não se fecha:

Bem, Paulo - mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco sai de dentro das grades? Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério. É uma história tão misteriosa que até hoje não encontrei uma só criança que me desse uma resposta boa. É verdade que nem eu, que estou contando a história, conheço a resposta. O que posso lhe garantir é que não estou mentindo: Joãozinho fugia mesmo. (LISPECTOR, 1999c, s.p)

Estruturalmente, *O mistério do coelho pensante* é uma narrativa “descomplicada”, poucas vezes atravessada por traços digressivos que, por sua vez, funcionarão como parênteses explicativos do que se passa na história. A narradora conta a Paulo a história de um coelho fujão chamado Joãozinho. “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho” (LISPECTOR, 1999c, s.p), instiga a narradora. O tom coloquial da oralidade marca a proximidade entre emissor e leitor da história, há uma confiabilidade e propriedade do diálogo que se estabelece no texto. A anterioridade do fato supostamente verificável foi deixada para trás; há um tom que as aproxima (emissão e recepção) e torna desnecessário que o coelho e sua história sejam primeiramente apresentados e depois problematizados: “aquele coelho” é o coelho sabidamente fujão, trata-se de uma informação que Clarice e Paulo compartilham e que a emissão partilhará com seus leitores infantis.

Diferente dos personagens-animais de *Quase de verdade* e *A vida íntima de Laura*, mas similar aos peixinhos vermelhinhos d’*A mulher que matou os peixes*, que morreram por conta de sua inexpressividade, o coelho pensante “nunca disse uma só palavra na vida” (LISPECTOR, 1999c, s.p), tampouco falava à moda dos bichos. Não tinha nada de extraordinário, era apenas um coelho branco, gordo e até então anônimo, um João-coelho-ninguém. É, entretanto, antes de tudo, um coelho desacreditado pelas pessoas. A especialidade do bichinho era a mesma de todos os demais coelhos pertencentes à mesma natureza de coelho: ele tinha ideias com o focinho, “(...) o jeito de pensar as idéias dele era mexendo bem depressa o nariz.” (LISPECTOR, 1999c, s.p). Seu focinho tantas vezes franzia e se desfranizia que ficou cor-de-rosa, todavia tinha o focinho ágil e a cabeça lenta, pois “(...) para conseguir cheirar uma só idéia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz.” (LISPECTOR, 1999c, s.p), explica. Em seguida, o coelho é oficialmente apresentado como Joãozinho. Observo que há um lapso de memória próprio a oralidade, mas que não comprometerá o fluxo narrativo: “Pois bem. Um dia o nariz de Joãozinho – era assim que se chamava esse coelho – (...)” (LISPECTOR, 1999c, s.p), contorna a narradora, sem maiores cerimônias.

O mistério do coelho pensante é a história sobre a força de um pensamento. Quando se tem uma ideia, um mundo todo acontece. Joãozinho pensa e toda uma hierarquia poderá ser redirecionada a partir disso: sua ideia era tão boa que equivalia

a uma ideia de menino, e não ideia de coelho. Sua ideia tinha cheiro de cenoura fresca. Em Clarice, o comportamento das personagens é direcionado por uma espécie de sopro inicial que a todos perpassa e que os destina a cada natureza, e ao estado de adequação dentro dessa natureza. Há uma natureza de coelho, de gente, de galinha. Tudo o que exceda a sua ordem é impulsionada pelo intuito de mudança. Através do gatilho fundamental do pensamento, um procedimento de busca e de investigação acontece e a seu texto caracteriza. Sobre a natureza do coelho, a narradora de *O mistério do coelho pensante* explica:

Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos. (LISPECTOR, 1999c, s.p)

Em linhas gerais, o *Mini Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* Ruth Rocha (1995, p.425) define que a natureza se refere a tudo aquilo que tem como característica fundamental o fato de ser natural: ou seja, envolve todo o meio ambiente que não teve intervenção humana; corresponde ao mundo material e, em extensão, ao universo físico, cujo funcionamento segue regras próprias. Em latim, significa: surgir, gerar, a força que gera. É aquilo que surge e que se dá por nascimento. Aquilo que é e faz por nascimento segundo leis universais aplicadas a um preciso contexto. A natureza é uma ordem ou sistema de leis que precedem a existência das coisas e a sucessão dos seres. O conjunto de todos os seres que compõem o universo. A qualidade ínsita de um ser, sua índole, gênio, tipo ou caráter. Quando usada em um discurso para se referir ao comportamento ou às características de um determinado ser, a natureza é o conjunto de elementos que fazem daquele ser aquilo que ele é, sua essência.

A natureza do coelho é a que ele se destina; a que veio. É o procedimento de que partilha com os demais coelhos existentes e o que os coletiviza, generaliza-os dentro e um grupo característico. Dito de outra maneira, a narradora de *O mistério do coelho pensante* define a natureza de coelho a partir do modo como ele é feito e de como se ajeita na vida. Joãozinho não pensa tão fecundamente como as pessoas, é

meio lento e bobo; entretanto, sua natureza o habilita para a procriação de muitos filhotes, superando a natureza dos humanos, de se ter menos filhos do que os coelhos. Joãozinho pertence a um grupo de coelhos também qualificados para adivinhar as coisas que lhe fazem bem, sem que alguém lhe houvesse explicado antes; nesse caso, o instinto animal apurado pelo qual todos os bichos se orientam. Os personagens-animais têm um espaço privilegiado em Clarice. Para Benedito Nunes:

os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada - nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros - seria capaz de anular. (NUNES, 1995, p.132).

No estilo clariceano de se fazer literatura infantil, distingue-se menos o que se chama de fábula ou antropomorfização dessas personagens, e mais a criação de uma zooliteratura nessas histórias, o que lhes dá um trato de mais intensidade, de um comportamento menos figurativo e mais profundo. *O mistério do coelho pensante* é também uma história de respeito às diferenças, pois, embora cada qual traga uma natureza de ordem distinta,

(...) isso não quer dizer que a natureza do coelho seja melhor do que a nossa. Cada natureza tem suas vantagens. Vou te dizer como é que o mundo é feito. É assim: quando se tem a natureza de coelho, a melhor coisa do mundo é ser coelho, mas quando se tem natureza de gente não se quer outra vida. (LISPECTOR, 1999c, s.p)

A mescla entre homem e bicho por que respondem as personagens equipara-os compensatoriamente à natureza humana, dotando-os de mecanismos que os habilitam para o comportamento ora preservador de suas identidades genuinamente animais, ora tipicamente antrópicas. As obras são povoadas por cachorros, galinhas, coelhos, baratas, gatos, lagartixas, patos, macacos enquanto personagens fundamentais de uma história a ser contada. No caso de *O mistério do coelho pensante*, sobre a simbologia do coelho, Chevalier e Gheerbrant mencionam:

É preciso pensar na extrema importância do bestiário lunar nesta tapeçaria subjacente da fantasia profunda, onde estão inscritos os

arquétipos do mundo simbólico, para compreender a significação das inúmeras lebres e coelhos, misteriosos, familiares e companheiros muitas vezes inconvenientes dos luars do imaginário. Povoam todas nossas mitologias, nossas crenças, nossos folclores. Até em suas contradições todos se parecem, como também são semelhantes as imagens da Lua. Com ela, lebres e coelhos estão ligadas à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, ao da vegetação, as da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas. Este é o mundo grande mistério, onde a vida se refaz através da morte (...) lebres e coelhos são lunares, porque dormem durante o dia e saem aos pulos de noite, porque sabem, seguindo o exemplo da Lua, aparecer e desaparecer com o silêncio e a eficácia das sombras (...) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 541-542)

“Tornar-se bicho” em Clarice é o modo como se aproxima do caráter instintivo, menos racional, mais liberto. Há uma espécie de incorporação que nem atrela o personagem à sua condição de bicho nem exclusivamente à sua condição humana, pois se trata de metamorfosear-se sem se comprometer com a carapaça que adota. O enredo da fuga de Joãozinho em *O mistério do coelho pensante* é o próprio procedimento aporético. Por aporia, entende-se:

Do grego *aporia*, “caminho inexpugnável, sem saída”, “dificuldade” 1. Dificuldade, impasse, paradoxo, momento de auto-contradição que impede o sentido de um texto ou de que uma proposição seja determinada. (...) designaram-se alguns diálogos platônicos como “aporéticos”, isto é, inconclusivos. Ao estudo das aporias chama-se *aporética*. Uma aporia cria uma tensão lógico-retórica que impede que o sentido de um texto se possa fixar. 2. Como figura de retórica, a aporia diz respeito àqueles momentos em que uma personagem dá sinais de indecisão ou dúvida sobre a forma de se expressar ou de agir (MASSAUD, 1978, p. 26).

O caráter extraordinário da ideia do coelhinho consiste no empenho de fuga de sua casinha toda vez que sentisse fome e não tivesse comida. Acostumou-se tanto que passou a fazê-lo sempre, sem que necessariamente tivesse fome ou não tivesse comida. Desse modo, a libertação da casinhola de suas ideias o transportou para a liberdade além das grades em que fora aprisionado. *O mistério do coelho pensante* é uma história sobre o afã de ser livre, e de sê-lo por conta de seu próprio esforço de pensamento:

Pouco a pouco, a vida de Joãozinho passou a ser a seguinte: comer bem e fugir, e sempre de coração batendo. Um programa ótimo. Ele fugia, as crianças o agarravam, ele tinha comida, ele era muito feliz. Era tão feliz

que às vezes seu nariz se mexia tão depressa como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro (LISPECTOR, 1999c, s.p).

Entretanto, a fuga do coelho que pensa é um mistério. A casinhola tem grades muito estreitas para a largura de Joãozinho, estava trancada e só seria aberta se um adulto levantasse o tampo da casinha. Embora a literatura infantil de Clarice se caracterize pela semente de questionamentos ao longo de seus textos, *O mistério do coelho pensante* se centraliza em uma aporia primordial que ao livro incita e com ele não se fecha: Como Joãozinho foge? A questão é um espectro que perpassa toda a narrativa. Mencionada ou não: a pergunta não se cala, mas também não é respondida. Não resolvê-lo (o mistério) desautomatiza dois procedimentos fundamentais da literatura infantil, tanto desinveste a narradora de sua onissapiência e a investe de fãlibilidade e confissão do “não-saber”, quanto convida o leitor ao compartilhamento de uma dúvida sobre uma questão por ela mesmo proposta, ou seja, além de permitir-se ao “não-saber”, ao mesmo “pensar-que-pensa” da galinha Laura; abre-se à assistência de seu leitor. *O mistério do coelho pensante* se converte em uma possibilidade de investigação e exercício do pensamento por parte do leitor. O propósito do texto clariceano é a extensão do espaço para a liberdade, é a fuga, o deslocamento sobre as curvas de “lalande”, a transformação através do pensamento que não se finda. Sobre a natureza das questões “irrespondidas”, Clarice menciona em *A descoberta do mundo*:

Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. o bom é ser inteligente e não entender. É uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doida (LISPECTOR, 1984, p. 253).

Em seus passeios evasivos, Joãozinho descobre, entre outras coisas, os desenhos formados no céu pelo movimento das nuvens e ainda que a Terra é redonda. Evadir-se das grades é libertar-se para a vida. Nos textos de Clarice, toda vez que um personagem se destoa de sua rotina, desarticulando-se da retidão de seu rebanho, uma literatura começa. Novos olhares são lançados sobre o marasmo habitual com o qual se acomoda na vida. Desse modo, um quintal se torna fantástico;

um poleiro, inusitado; um aquário, a cena de um crime; e uma gaiola, aporética. Um mundo à parte *estranha-se*.

Por conseguinte, em *O mistério do coelho pensante*, outra investigação é desdobrada do mistério que não se resolve. O coelho foge. Mas para onde vai? O que faz? Com quem se encontra? “(...) que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia? (...)” (LISPECTOR, 1999c, s.p), pergunta. A figura do *coelho* simboliza, ainda: “(...) tudo o que está ligado às ideias de abundância, de exuberância, de multiplicação dos seres e dos bens, traz também em si os germes da incontidência, (...) da desmedida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 542). Incontido nas grades de sua gaiola, Joãozinho escapole e semeia por detrás de muitas orelhas, as pulgas. As especulações brotam frutíferas: Joãozinho se encontraria com uma namorada coelha desafortada, que o ameaçava caso se ausentasse; Joãozinho visitaria seus filhinhos cada vez mais fofos e numerosos; ou o coelho queria simplesmente sair para passear, já que ninguém o fazia. Assim, na tentativa de cumprir o pedido-ordem inicial de Paulo, *O mistério do coelho pensante* já não é mais um texto de exclusividade de uso doméstico, de uma mãe para o filho, de Clarice-apenas-mãe-de-Paulo para Paulo-apenas-filho-de-Clarice. A literatura é alçada ao *status* de uma emissão específica e de um conjunto de leitores infantes pelos quais responde. No afã pela adivinhação do mistério, a história (não) se finaliza e a narradora explica:

Você me pediu para eu descobrir o mistério da fuga do coelho. Tenho tentado descobrir do seguinte modo: fico franzindo meu nariz bem depressa. Só para ver se consigo pensar o que um coelho pensa quando franze o nariz. Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz, em vez de ter uma idéia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura. E isso, é claro, não explica de que modo Joãozinho farejou um jeito de fugir das grades. Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura (LISPECTOR, 1999c, s.p).

A premissa da metamorfose nos últimos parágrafos d’ *O mistério do coelho pensante* reafirma o desejo em Clarice de incorporar a personagem até as últimas consequências, franzir o nariz como se fosse um focinho, desejo de comer cenoura

como se fosse um coelho. A natureza diferente dos coelhos e das pessoas, o mecanismo humano do pensamento, da investigação é transferido ao coelho pelo olfato, pela velocidade de franzimento do focinho. Invertê-los não convém, não funciona. É antes necessário que se incorpore o papel de outrem, em favor de considerá-los em sua especificidade, ao mesmo tempo em que se admite a multiplicidade de um só corpo para várias valorações: Mamães que se mesclam a coelhos e vice-versa. Assim, conforme menciona Dinis, trata-se de

“metamorfoses” segundo Canetti, ou “encarnação involuntária” como nos diz Clarice Lispector na crônica homônima publicada no *Jornal do Brasil* do dia 4 de julho de 1970. O verdadeiro ofício de um escritor sempre é deixar-se tomar por esse arrebatamento caótico que são as metamorfoses, esse constante exercício de abrir-se para os seres mais distintos e compreendê-los através de sua própria pele. (...) Ao escrever um escritor pode também tornar-se rato, tornar-se inseto, tornar-se lobo, tornar-se vegetal, tornar-se invisível. O escritor é aquele que está sempre à escuta de um chamado que o arrasta persistentemente para além de si mesmo. Não são esses mesmos chamados que encontramos nas constantes séries animais que percorrem o texto clariceano? (DINIS, 2001, p. 101-102).

Metamorfosar-se é antes a admissão da delicadeza limítrofe que as naturezas diferentes definem. Em Clarice, os mecanismos de que lança mão sua zooliteratura potencializam coelhos e pessoas cada qual em sua qualidade, em sua potência, ao passo que a liberdade em que são inscritos, os torna movediços entre esses predicados. Em linhas gerais, em Clarice, liberta-se. Para Dinis

a palavra escrita sai a vagar multiplicando-se por toda a parte podendo ser apropriada por qualquer um ou por ninguém, sujeita a todas as interpretações já que dispensa a presença de seu autor. O narrador inventou tudo, o narrador não inventou nada. O escritor já não pode dar mais dar garantia nenhuma de sua verdade. As palavras escorregam e sempre incorrerão no risco de dizer mais ou menos do que intentamos dizer através delas. Órfã, a escrita sempre estará sujeita à apropriação indébita de qualquer um (DINIS, 2001, p. 88-89).

Assim, desde o protagonismo de um coelho pensativo ao “desfecho-que-não-se-fecha”, em *O mistério do coelho pensante*, vêm à tona uma série de “ensinamentos” mais aprofundados: a história da força que tem um pensamento é a força que move o coelho Joãozinho, pois apenas ao se desprender de sua casinhola, conta-se uma história de liberdade proporcionada por uma ideia adquirida. Dá-se a

opção de uma história de superfície, e de uma série de desdobramentos que lhe são provenientes. Nesse livro, o vocábulo “liberdade” se multiplica: tanto se refere à fuga do corpo das grades de uma gaiola, quanto se contrapõe à escravidão do pensamento. Observa-se, por exemplo, que o protagonismo da história é dado pelo animalzinho tipicamente pascoal. Páscoa significa “passagem” e celebra a ressurreição de Jesus, dado que Cristo irrompe do túmulo para a vida eterna como um pintinho do ovo. Um ovo de Páscoa da passagem de morte para a vida, para os judeus, é a comemoração da libertação de seu povo. A história do coelho Joãozinho é o relato de uma passagem. Ao libertar-se de suas grades, liberta-se das grades de um lugar-comum de pensamento, abre-se para além dos limites de sua própria existência, suas possibilidades se multiplicam para além da palavra “lalande”. A inquietação de uma ideia provocativa, assim como a periculosidade de se pensar no “faz-de-conta”, é o ponto em que todas as coisas começam. *O mistério do coelho pensante* é uma realização apenas ocasionada pela persistência de um esforço inicial pensante.

3.3 A vida particular de uma galinha

A vida íntima de Laura é uma das muitas produções de Clarice cujas personagens são galinhas. Embora Clarice já tenha sido flagrada em outros poleiros e se denuncie uma entusiasta de galinhas, neste caso, ela nos apresentará a galinha de nome Laura cuja intimidade será vasculhada. Desse modo, o mecanismo por que se empenha a investigação é a busca pela vida íntima de uma galinha. Trata-se de uma espécie de “voyerismo” em que enquanto se observa Laura, conhece-se mais profundamente a galinha, a ponto de essa investigação converter-se em um convite para o autoconhecimento, o autovasculhamento da própria intimidade.

Entre as obras que compõem a literatura infantil de Clarice, *A vida íntima de Laura* é a que mais conta histórias dentro de uma história. Estruturalmente, os enredos são mais numerosos, todavia simples; por vezes, não se fecham, tampouco se intercalam ou estabelecem o propósito de se comunicarem entre si. Essas pequenas aventuras compõem uma narrativa desconexa e fragmentada, todavia concordante, pois, apesar de não se imbricarem, deságuam em um mesmo fim. Há uma meta-história a ser contada sobre Laura e que resulta da reunião de pequenas histórias

mediócras acumuladas. O prazer “vouyer” reside no compartilhamento de uma observação, da especulação de uma vida galinácea acontecendo, de uma vida que se conta. A narrativa inicia:

Vou logo explicando o que quer dizer “vida íntima”. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil? Pois Laura é uma galinha. (LISPECTOR, 1999b, s.p).

A passagem que inaugura *A vida íntima de Laura* reafirma uma série de procedimentos que compõem o estilo clariceano de se fazer literatura infantil. A oralidade de que se aproxima o seu narrado remete a uma literatura acontecendo, familiar, literatura-gerúndio¹⁸. E embora não haja a identificação explícita da natureza de quem narra e nem para quem se narra, dirige-se diretamente ao leitor do texto.

Assim como em *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura* continua a proposta de um título. Nesse ponto, não há fôlego em que nasça um pensamento lacunar na mente do leitor, uma vez que as respostas seguem imediatamente: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho (...)” (LISPECTOR, 1999c, s.p); “Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’(...)” (LISPECTOR, 1999b, s.p). Em *Quase de verdade*, a resposta imediata não remete diretamente ao título, mas também está nas primeiras palavras: “Era uma vez. Era uma vez... eu! (...)” (LISPECTOR, 1999d, s.p).

A vida íntima de Laura é um livro marcado pela mescla da incitação proposta pelo intuito investigativo com o pacto de afetividade e de comunicabilidade que estabelece com os leitores infantis. Trata-se de uma literatura que dá e toma, morde e

¹⁸ Aquilo a que chamo de “literatura-gerúndio” refere-se a um tipo de texto que prima pela preservação da vida, da inventividade e da constância da ficção e do faz-de-conta. O termo “gerúndio” é uma das formas nominais do verbo, cuja estrutura não apresenta flexão de modo e de tempo, sendo tomado como nome. O “gerúndio” expressa uma ação em andamento, trata-se de um processo verbal ainda não finalizado e, portanto, de aplicação atemporal, quando associado ao termo “literatura”, a imbuí de uma série de relatos sem fim, constantemente reavivados, sempre em vida.

assopra, acarinha e se afasta, explica, mas não se fecha. Há uma virulência que os incita, os atrai; é o seu convite à “lalande”. Laura é uma galinha simples e simpática. Ela vive no quintal da Dona Luísa e é casada com o galo Luís. Como em *Quase de verdade*, essas personagens comungam de uma mesma inicial em seus nomes. A letra “L” as predestina a uma dobra brusca, acentuada, perigosa. Anuncia-se uma literatura a ser contada quando se resolve investigar a vida íntima de uma galinha. Os leitores são convidados a sair do primeiro tracejo reto que grafa o “L”, para escorregarem por dentro de sua curva, nesse território e nesse “L” literário, “L” de “lalande”, o faz-de-conta das galinhas-humanas se permitirá, assim como o pacto de suspensão da realidade, admitido na “quase” verdade.

Em *A vida íntima de Laura*, a dimensão autônoma vocabular que as palavras passam a desempenhar se estende além da coincidência do traçado “L” que aos nomes perpassa. O uso de sufixos em favor da formação superlativa, diminutiva e aumentativa das palavras, confere-lhes autoridade de significação. Expressões como “burríssima”; “pensamentozinhos”; “sentimentozinhos”; “coisíssima alguma”; “feinho”; “magricelo”, “fofinho”, entre outras aprofundam a resultante do sentido dado às coisas, enaltece e amplifica-as. Laura, por exemplo, é

(...) bastante burra. Tem gente que acha ela burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem. Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba, pensa que pensa. Mas em geral não pensa coisíssima alguma (LISPECTOR, 1999b, s.p).

Os pensamentos e sentimentos de Laura são rebaixados ao sufixo “-inho” no que toca a incompletude, a “falta a ser” que a caracteriza e a habilita para o constante processo de busca, de investigação. Uma das verdades que se conta sobre Laura é o fato de seus predicados não se associarem à perfeição e ao arquétipo da protagonista da literatura infantil. Laura é uma personagem-galinha que, ora é atribuída por ações humanas, ora não é alçada ao procedimento racional, humano. Trata-se de um recurso de flexibilização do bem e do mal, do certo e do errado, da reavaliação da exemplaridade e dos bons costumes das personagens. O “não-pensar” é um lance de olhos humanos recorrentemente jogado aos bichos em detrimento do “pensar” de que julga ser atribuído. Há, entretanto, um abalo que estremece os lugares dessa

hierarquia, pois se no mundo das galinhas, Laura pensa que pensa, no mundo dos homens, estes também poderão cair no mesmo erro de convicção ao não pensarem, mas pensarem que pensam. Todas as vidas se encontrariam sob a mesma linha da imagem refletida na caverna de Platão, o mundo das ideias não é conhecido, mas apenas representado, a verdade é apenas o borrão de uma sombra. Neste caso, as galinhas e as pessoas estão igualmente isentas da chama verdadeira que se queima, não foram queimados pelas ideias, mas pensam que foram. Sobre a relação entre homens e bichos, Em “Animais como metáfora”, John Berger postula:

Animais são paridos, são conscientes e são mortais. Nestas coisas eles se assemelham à humanidade. Na sua anatomia superficial – não tanto na sua anatomia profunda – nos seus hábitos, no seu tempo e nas suas capacidades físicas eles diferem dos homens. Eles são simultaneamente próximos e distantes. Entre dois homens o abismo da não-compreensão é, em princípio, coberto pela linguagem. Mesmo se o encontro for hostil e palavras não sejam proferidas (ou mesmo se os dois falarem línguas diferentes), a existência da linguagem permite que pelo menos um deles, se não ambos mutuamente, seja reconhecido pelo outro. É a presença da linguagem que permite ao homem reconhecer o outro, assim como a si mesmo. (...) Animal algum confirma o homem, positiva ou negativamente. (...) É sua falta de linguagem, o seu silêncio, que garante a sua distância, a sua exclusão, de e para o homem. É somente devido a essa distinção, contudo, que a vida de um animal, nunca a ser confundida com a de um homem, pode ser considerada paralela a deste. (...) com suas vidas paralelas, os animais oferecem ao homem um companheirismo diferente de qualquer outro oferecido à solidão do homem enquanto espécie. Tal companheirismo silencioso era sentido de maneira tão intensa e indiscriminada que é frequente a convicção de que era sempre o homem que não tinha a capacidade de falar com os animais. (BERGER, 2010, p. 7-8).

Trata-se da mesma vulnerabilidade que delimita as naturezas dos animais e das pessoas. Do mesmo modo que se está mais apto à metamorfose, mais dela se dista, se afasta. A galinha Laura é e não é: é galinha, mas é Laura; é Laura, mas é galinha; e não nenhuma das duas, e é as duas: eis a metáfora.

A primeira verdade sobre Laura é que ela tem um pescoço feio: “A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo” (LISPECTOR, 1999b, s.p), frisa. Nesse ponto, uma moral da história tradicional vem à tona, pois quem narra não se importa com a feiúra do pescoço de Laura, mas com a beleza interior que afirma ter. Em *Línguas de Fogo*, Claire Varin assinala:

Clarice sabia de antemão o que há de patético e frágil em todas as aparências. O que o convencional encobre, o que se esconde por trás do cotidiano e do familiar. É preciso ver além do evidente. O visível é apenas um sinal. Era esse evidente invisível que a vidente Clarice queria fundar e fundou pela sua palavra. O que o seu olhar descortinou aos olhos de quem quer ver. Nada era banal a seus olhos inaugurais. Tudo é novo. Tudo pode ser renovado, a partir do recomeço. Do eterno recomeço (VARIN, 2002, p.15).

Em *A vida íntima de Laura* faz-se um convite ao leitor ao alargamento da observação para aquilo que se estende para além da visão. Com seu pescoço despenado, Laura não é necessariamente o *Patinho Feio* da vez, mas é a partir dela que se quebra o tabu da inflexibilidade da definição do feio e do belo para além desse chavão. A feiúra de Laura é um pretexto para uma investigação, para a busca que se promove para além do trivial, do lugar-comum das aparências, se sai da superficialidade das cascas em favor de *estranhar-se*.

Laura é uma galinha meio ruiva e meio marrom, igual às outras galinhas: “Só uma galinha é diferente delas: uma carijó toda de enfeites preto e branco. Mas elas não desprezam a carijó cocar por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior” (LISPECTOR, 1999b, s.p). Essa passagem fortalece o ensinamento da convivência entre os diferentes, no que toca ao reconhecimento e ao respeito apesar da aparente galinha d’angola em meio ao poleiro das carijós. O pressuposto se alicerça sob a autoridade da criação, evoca-se a razão de Deus enquanto força geradora e princípio de todas as coisas, a mesma ordem natural dos fatos e dos coelhos em *O mistério do coelho pensante*. A celebração da vida, o mesmo “O” comungado pelas personagens de *Quase de verdade*, o mesmo ovo inicial que a todos gera e a todos quer bem, os admite na diferença, os coletiviza no grupo das galinhas, mas também as habilita a uma investigação íntima, a composição de sua individualidade.

Feiosa, torpe e distante do território dos arquétipos, Laura é a galinha de quem a vida íntima é protagonizada. Laura foge do carinho das pessoas, pois tem medo que elas a matem. “Não me matem, não me matem” (LISPECTOR, 1999b, s.p), grita Laura, à moda dos bichos. “Pena que Laura não goste de pessoa alguma. Ela quase nunca tem sentimentos, como eu disse. Na maioria das vezes tem o mesmo

sentimento que deve ter uma caixa de sapatos (...)" (LISPECTOR, 1999b, s.p). A natureza de galinha é ser medrosa, meio torpe, boba e cheia de "sentimentozinhos". Sua fobia, entretanto, é infundada, já que ninguém tenciona matá-la, pois Laura é a maior botadora de ovos do galinheiro e de toda a vizinhança. Cheia de artificios, em certa ocasião, escapa da morte incorporando outra galinha. Sabendo que era conhecida pelo seu asseio, lambuzou-se toda de lama a ponto de tornar-se irreconhecível pela cozinheira, que acaba levando à mesa, a galinha Zeferina, de sorte mais infeliz.

O esposo de Laura é o galo Luís, um quase pavão de tão vaidoso: "Luís passeia o dia inteiro no terreno entre as galinhas, de peito inchado de vaidade. É por que ele pensa que, sabendo cantar de madrugada, manda na Lua e no Sol" (LISPECTOR, 1999b, s.p). *Luís* vem da língua alemã e se refere "àquele que é *guerreiro famoso, glorioso*", somado o nome à simbologia da ave (galo) que

(...) é considerado um símbolo do tempo, além de possuir um princípio solar, masculino, que aparenta altivez. Os sonhos em que o ego onírico aparece representado na imagem do galo, certamente deverão estar se referindo aos aspectos de soberba da personalidade do ego viril (PELLEGRINI, s.d, p.23).

Desse modo, a figura de Luís se refere a outro tipo de invólucro que cobre os olhos dos convictos pensantes, homens ou bichos; a sombra em que o galo crê o faz "pensar que pensa" em favor do ego inflado que sustenta. A carapaça provedora vai além da altivez masculina e reprodutora do poleiro, estendendo-se ao pretensão poderio sobre o tempo e o nascer do sol e da lua, a crença de sua impreteribilidade no rumo natural das coisas, no trilho do mundo.

A natureza da galinha Laura atribui-lhe sentimentos ínfimos e pensamentos torpes, torna-a medrosa e feia. Junto às outras galinhas, há uma similitude que as une e as coletiviza tal como aproxima a todos os infantes a um leitor sob o pretexto da confiança, da proximidade. Assim, "vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só" (LISPECTOR, 1999b, s.p). O espírito da comunicabilidade narrativa restaurada n'A *vida íntima de Laura* se manifesta à luz da inserção do que narra à qualidade do que recebe o narrado; à equidade que alinha a emissão do recebimento,

convertendo “você e eu” em “nós/a gente”. Há uma atmosfera-ninho que os ajunta debaixo das asas do texto, tratando-os com familiaridade e individualidade, de modo que um grupo específico seja considerado, juntamente à especificidade de cada infante que o compõe.

Estruturalmente, a narrativa de *A vida íntima de Laura* se divide em enredos desarticulados entre si. Sempre iniciados por “Acho que vou ter que te contar uma verdade”; “Um dia”; “Uma bela noite”; “Vou contar uma coisa”; “Agora vou contar uma coisa muito triste”; “Agora vou contar uma coisa muito bacana” (LISPECTOR, 1999b, s.p). Seguem-se as seguintes partições: a gestação do filho Hermany; a tentativa de roubo no poleiro; a migração de Laura para um galinheiro desconhecido; o odor das galinhas e sua relação com outros bichos; os pratos feitos com galinha morta; Laura e o medo da morte; a visita do habitante de Júpiter Xext e o (não) fim da história. São mini-histórias contadas que não dialogam entre si. Todavia, trata-se de contos que corroboram a composição das aventuras da vida íntima de Laura.

Passada a introdução da narrativa, uma série de indagações é encadeada ao longo do texto. Inicia-se: “Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome, pois a cozinheira Dona Luísa lhe dá muito milho” (LISPECTOR, 1999b, s.p). A sentença é um recurso que tanto vincula o primeiro assunto ao segundo, quanto semeia o pressuposto de uma investigação como procedimento natural com o qual Laura se orienta. Enquanto protagonista desse zootexto ela é uma galinha que não para de bicar a terra, de procurar, o quê? Não se sabe, não importa. A investigação é um comportamento especulativo; o desejo de se entortar pelo lado quebrado de um “L” que ia reto é característico das personagens de Clarice, inclusive os pertencentes à sua literatura infantil. Da mesma natureza do faro do cachorro Ulisses e do coelho Joãozinho, a geração da ideia da galinha Laura é através de sua bicada, sua procura incessante de não-se-sabe-o-quê. A inventividade está na ponta de seu bico. Os bichos pensantes são dotados de artifícios que os habilitam e os equivalem à categoria humana, ao mesmo tempo em que a sua natureza animal não é excluída, minimizada ou suplantada, eis a metamorfose. Assim como em *O mistério do coelho pensante* a natureza para que nasce cada criatura é distinta uma da outra, e deverá ser reconhecida à luz dessa exclusividade: há o pensamento dos bichos, a fala dos

bichos, o comportamento dos bichos. Diferente das pessoas e assim como os coelhos, o caráter instintivo do animal Laura paramenta-a para saber o que lhe faz bem, sem que necessariamente alguém o tenha explicado: “Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, hein?” (LISPECTOR, 1999b, s.p).

Em seguida, outra história se desvela: “um dia ela sentiu que ia ser mãe de novo (...)” (LISPECTOR, 1999b, s.p). O período gestacional é o símbolo maior da literatura-gerúndio, Laura carrega um sopro de vida no corpo, preserva-o. O ovo sendo gerado é inicial para a procriação de todas as ideias, de toda a fantasia. A preservação da vida e do pensamento é a manutenção do ovo de Laura. “Bem sei que todo ovo nasce. Mas aquele ia ser uma beleza. Era um ovo todo especial” (LISPECTOR, 1999b, s.p), explica. Esse tipo de celebração eufórica reside na unicidade que ela providencia no grupo. A unidade que aproxima as galinhas em sua natureza é sabida, entretanto, a individualidade do ovo é louvada. Há um sopro divino que os comunica sob a alcunha galinácea, ao passo que as habilita para o processo investigativo, a busca-bicada que não cessa, que as completa no decorrer de suas vidas íntimas:

Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. Ela estava até dormindo e acordou sentindo o ovo nascendo dela. Viva o meu filho! Foi assim que Luís cantou. Embora fosse meia-noite, a notícia era como se o Sol brilhasse. No galinheiro brilhava aquele lindo ovo branco. Laura, toda satisfeita, esfregou suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos. Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada (LISPECTOR, 1999b, s.p).

Há um lugar relegado à natureza de cada um. Embora a galinha demonstre um sentimento de vaidade, que inicialmente é humano, a sua performance é adaptada, pois Laura alisa as penas, como se penteiam os cabelos. Já aquele que narra não está habilitado à explicação da sensação de um ovo nascendo, por nunca tê-lo vivenciado, por não ser uma galinha, mas uma pessoa:

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 a visita de Dona Luísa. Como presente de Dona

Luísa, Laura ganhou um pires de milho novo e amarelo (LISPECTOR, 1999b, s.b).

Em seguida, a literatura-gerúndio obedece a uma série de rituais em favor da celebração da vida: O ovo cresce dentro do corpo de Laura, depois o ovo é botado e cuidadosamente esquentado. Nesse período Laura é a mãe que choca o ovo, a sua natureza de galinha-mãe atinge o ápice de seu potencial, Laura é adorada, visitada, presenteada. E ainda que incorra no chavão da intertextualidade bíblica, a narrativa da natividade em *Laura* aproxima-se do procedimento ritualístico do nascimento do menino Jesus, os presentes ofertados pelas amigas e por Dona Luísa são tais quais os reis magos fizeram ao menino Jesus; a categoria de mãe de Jesus eleva Maria à condição de divindade e de rainha, do mesmo modo que, perante a sua cria: “Laura estava satisfeita como uma rainha” (LISPECTOR, 1999b, s.p):

Quando o pinto estava pronto, grande demais para caber dentro da casca, ele mesmo quebrou de dentro para fora a casca com o bico. Depois que saiu inteiro da casca do ovo, apareceu aquela coisa feinha e magrinha. Mas no dia seguinte virou o pinto mais amarelo do mundo e o mais fofinho, e começou a correr lindo atrás da mãe. Laura catava minhocas e botava as minhocas no bico aberto do pinto. Até que ele foi crescendo e virou frango e então ele mesmo procurava comida para comer. (...) Este frango se chamava Hermany (LISPECTOR, 1999b, s.p)

Ocorre uma guinada no eixo na vida das personagens, a partir do deslocamento que elas próprias iniciam. A força de uma ideia e de um pensamento é do tamanho do turbilhão da vida acontecendo, mas é maior que a parede ovóide que a contém. Bicando, procurando, se destoando; o pinto sai do ovo para a vida lá fora. Assim como o coelho Joãozinho empenha sua fuga da casinhola e se desvincula da pequenez de suas ideias e assim como as galinhas se rebelam contra a exploração da figueira, em favor de sua liberdade; a quebra dos limites do ovo é a extensão da investigação que acontece, é o prolongamento de “lalande”, uma vez que o desejo da busca não cabe na linearidade do traço reto do “L”, é preciso se dobrar para fora, libertar-se. O pinto Hermany cresce e passa de magrinho a fofinho, de feinho ao mais amarelinho; inicialmente segue os passos da mãe, a anterioridade que o contém e que o aconchega. Alimentando-o de minhocas direto no bico aberto, à luz das ideias mastigadas, prontas, pré-estabelecidas. Em seguida, já um frango, busca seu rumo, a

sua metodologia investigativa da vida, a construção de sua própria vida íntima, a autonomia que o estimula à busca da comida refere-se ao intuito de alimentar-se tanto fisiologicamente quanto a necessidade de composição da individualidade no mundo galináceo.

Por conseguinte, e bruscamente, duas outras mini-histórias se iniciam e não estabelecem nenhuma articulação com a história que a antecede ou a precede nem entre elas senão o fato de ambas exemplificarem circunstâncias tensas para a consolidação da vida íntima da galinha. Trata-se da tentativa de roubo da Laura. Um ladrão entra no quintal de Dona Luísa à noite e tenta levar a galinha. Entretanto, todas as galinhas se puseram a cacarejar desesperadamente, o que chamou a atenção de Dona Luísa e provocou a fuga do ladrão. A segunda história se refere à migração de Laura para um quintal vizinho e desconhecido. Em favor de sua fama de botadeira, fora emprestada e se viu entre galinhas desconhecidas e sem o galo Luís. Em seguida, e para a felicidade de todos, retorna ao seu quintal genuíno. O que chama a atenção nesse trecho é a sutileza do procedimento de “coisificação” com o qual as galinhas são tratadas. Torna-se um pensamento um tanto curioso no sentido de que, estruturalmente, a zooliteratura infantil em Clarice é composta por animais-personagens que tanto se comportam animaismente quanto humanamente. Quando Laura é “emprestada” ao quintal vizinho em favor de sua qualidade de galinha botadeira, sua condição antrópica e animal são submetidos aos desejos de Dona Luísa. A coisificação de Laura se dá em dois níveis de sua existência: enquanto Laura-mãe- vaidosa-medrosa-pensante e enquanto galinha-botadora-bicadeira pertencente ao poleiro de Dona Luísa. A exploração ocorre sempre que há algo a ser oferecido e que existe aquele que se deixa possuir, tornar-se posse de outrem.

Em seguida, a narradora comenta: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar” (LISPECTOR, 1999b, s.p). A partir dessa passagem, uma série de especulações se sobrepõe desvairadas em *A vida íntima de Laura*. Seguem reflexões sobre as propriedades do cheiro; sobre o canto do galo; sobre a possibilidade de que Laura falasse; sobre a relação de Deus e a criação dos ratos:

Vou contar uma coisa meio enjoada de se contar. É o seguinte: sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato? Parece cheiro de cesto de roupa suja ou de quando a gente não toma banho todos os dias. Não é cheiro limpo não. Então embaixo das asas é aquela morrinha. Mas não faz mal. Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é? Você cheira bem? Cachorro é que gosta de viver cheirando tudo. O que eu queria saber é quem ensinou o galo a cantar de madrugada. Tem gente que se aproveita do canto como despertador para se acordar. Eu queria tanto que Laura soubesse falar. Ela ia dizer tanta burrice engraçada que só vendo. Ela ia dizer assim, por exemplo: “você sabe que uma coisa vermelha é vermelha?” e você respondia: claro que é, pois se você já está dizendo. Talvez ela pudesse explicar que gosto tem minhoca. Mas não é fácil explicar o gosto que se tem na boca. Por exemplo: experimente explicar o gosto de chocolate. Viu como é difícil? É gosto de chocolate mesmo. Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha, Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei. (LISPECTOR, 1999b, s.p)

Assim como a natureza de Laura não a destinou ao beijo, não lhe deu boca; apenas o bico para dar umas bicadinhas, meio sem jeito, em Hermany, e lhe deu a capacidade de que fizesse tudo meio errado, meio torto, salvo comer e fazer um ovo certo; sua natureza deu-lhe um odor desagradável, comparado ao cheiro de quando não se toma banho ou ao acúmulo das roupas sujas. A especulação sobre as galinhas mal-cheirosas leva à reflexão do cheiro que todas as coisas têm e do processo investigativo e farejador característico dos cães, como Ulisses em *Quase de Verdade*. Seguido da lembrança da capacidade do galo Luís de cantar nas horas devidas sem que necessariamente alguém lhe tivesse ensinado. Vez ou outra os textos de Clarice reafirmam o respeito dado à natureza a que se destina cada criatura.

Essa passagem é também um dos instantes de comunicabilidade direta estabelecida entre emissor e leitores. Aquele que narra partilha suas dúvidas e anseios com seus leitores, em favor de transportá-lo para o espaço do faz-de-conta sem que propriamente esse leitor responda sob a forma de um travessão oficial: partilha-se o interesse pelo cheiro do leitor; o seu desejo de que Laura falasse à moda dos humanos; especula-se sobre o que Laura diria; especula-se sobre o que se responderia à galinha. O clima de familiaridade e aconchego que se espalha sobre a superficialidade da comunicação estabelecida é um pretexto para sondagens mais profundas.

A respeito do procedimento sinestésico previsto na literatura infantil de Clarice, em *A vida íntima de Laura* paladares são misturados às cores, não se explica o gosto, assim como não se explica uma cor, mas sente-se, percebe-se. O trecho é finalizado tocando com fragilidade na “menina-dos-olhos” em que se alicerça o cristianismo: a maleabilidade atribuída aos lugares do bem e do mal, do certo e do errado, da onissapiência e da dúvida, tanto abala a natureza maniqueísta da literatura infantil tradicional, quanto reafirma a virulência estranha a partir da qual a comunicação se estabelece. Trata-se de um silogismo incompleto e confuso que se lança. Uma espécie de aporia instigante: Deus criou a galinha porque ele gosta de galinha. Se Deus não gostasse de galinha, ela não existiria. O leitor existe porque Deus o criou, logo Deus gosta desse leitor. Entretanto, por que os ratos existem? Não se sabe. Essa é uma premissa que se permitirá em outros livros de Clarice e de outros modos. Sobre o redimensionamento das naturezas do mal e do bem:

Na obra *Livre Arbítrio*, Santo Agostinho enfatiza: Deus não pode praticar o mal; porque Deus é bom. Na obra *A Natureza do Bem*: “A premissa maior é de que toda a natureza é boa pelo simples fato de ser criação de Deus”, assim para algo ser bom é necessário antes de tudo existir. Assim para algo ser bom é necessário antes de tudo ser; pois do não ser; não há nada que seja bom. Para Agostinho, o mal não é propriamente uma natureza, mas a corrupção dela. Uma natureza má seria uma natureza corrompida, mas não seria má enquanto natureza; e sim naquilo que o degenerou. Porque o mal é sempre inerente ao sujeito. Com afirmação da “premissa maior de que toda a natureza é boa”. Além de apresentar um otimismo cristão ontológico, Agostinho se opõe definitivamente ao maniqueísmo, que demonizava a matéria e fazia do homem um ser dualístico em permanente crise; odiando o próprio corpo como um tipo cárcere privado da alma (A. RIBEIRO, 2009, s.p)

Em busca da explicação da existência do mal, para Santo Agostinho, em *Livre Arbítrio*, Deus é o bem supremo e imutável de que provêm todas as criaturas; entretanto, se Deus é bom, de onde surge o mal? Há em Clarice a mesma espécie de indagação sobre as relações entre Deus enquanto criador e os animais enquanto criaturas. Em *A vida íntima de Laura*, a natureza das galinhas e das pessoas é atribuída à bondade, ao certo, ao bem, uma vez que são criadas por Deus como força geradora do bem e, por conseguinte, desencadeadora de todas as naturezas do bem. Associa-se à criação divina a existência de coisas impreterivelmente boas, como as

galinhas e os leitores. Entretanto, lança-se uma incógnita à luz da existência dos ratos enquanto criaturas. Assimilados ao mal, as ratazanas não poderiam ser frutos do amor de Deus. Bellei e Buzinaro consideram que

para Agostinho, toda a natureza era boa por ter sido toda ela criada pelo Sumo bem. O mal não passava de uma falta ou defecção de um bem devido à natureza de uma criatura. O modo da resolução desse dilema, ou seja, que Deus é bom, mas o mal existe, é afirmar que o mal não é uma substância, nem corpórea nem incorpórea. Podemos ler isso em um trecho das Confissões: “Procurei o que era a maldade e não encontrei substância, mas sim uma perversão da vontade desviada da substância suprema” (BELLEI e BUZINARO, 2010, p.81).

Trata-se então não do mal como proveniente de Deus, mas como uma prática de suas criaturas. O mal é a perversão ou a privação do bem, em forma de pecado, como comportamento resultante do livre-arbítrio oferecido a essas criaturas, e não como procedimento divino. Desse modo, especula-se que o rato não seja do bem e seja uma criatura de Deus por ser distinto da natureza das galinhas e das crianças. Entretanto, não é Deus que macula as ratazanas em sua criação, é o ponto-de-vista desvirtuado da outra criatura que; nesse caso, lançou-se sobre o rato a ojeriza por parte de quem narra, ou seja, o atributo da maldade e da malfeitoria é um lance de olhos que se joga sobre o bicho, que, se não é simpático às ratazanas, logo ela não é boa, não é do gosto de Deus. Mas se os ratos existem, um contrassenso se levanta: ou são de uma natureza desconhecida, de uma força geradora do mal, ou não são necessariamente criaturas do mal; ou ainda, o lance de olhos jogado sobre os ratinhos é singular, é a ojeriza que se lhes atribui, que os estigmatizam como malvados, malvintos. Os ratos são ojerizados a partir da falibilidade de um ponto de vista tendencioso e de uma intervenção declarada no rumo da história a ser contada.

Estruturalmente, *A vida íntima de Laura* traz mais linearidade narrativa do que *Quase de verdade*, pois, nele não há instâncias procrastinadoras intercaladas em suas micro-histórias, e sim um conjunto de narrativas aleatórias e despreziosas no que toca à existência de um narrado central. As elucubrações que se seguem em *A vida íntima de Laura* compõem outra série de reflexões que vão desde os pratos preparados com galinha morta à esquisitice do comportamento das pessoas. Sob o mesmo olhar opinativo de um narrador que não se simpatiza com ratos, esses

pequenos enredos acontecem. Nesse ponto, cita-se a receita do prato “galinha ao molho pardo” feita com sangue de galinha morta: “Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue” (LISPECTOR, 1999b, s.p), explica. Menciona-se também a “comida de galinha que se chama supremo de frango”:

Eu sei onde se come esse tipo de galinha. Mas não digo por que parece propaganda. Também pelo mesmo motivo, não posso dizer que refrigerante é bom de se beber com essa galinha. Adivinhe! Começa com a letra C. (...) 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. (...) É engraçado gostar de galinha viva, mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que as pessoas são uma gente meio esquisita (LISPECTOR, 1999b, s.p)

Quando se trata das relações estabelecidas entre Deus e suas criaturas e entre as pessoas e os animais, Clarice atinge muitos “calcanhares-de-aquiles” a que constantemente se é suscetível. Nesse trecho, a relação tortuosa que se dá entre as pessoas e as galinhas é mencionada à luz da questão: Amar os animais, mas/e comê-los? Sacrificá-los? Explorá-los?

Os animais vieram de além do horizonte. Eles pertenciam ao *lá* e ao *aqui*, assim como eram mortais e imortais. Isto – talvez o primeiro dualismo existencial – era refletido no tratamento dirigido aos animais. Eles eram subjugados e idolatrados, criados e sacrificados. Atualmente os vestígios desse dualismo permanecem entre as pessoas que mantém relações estreitas com os animais e deles dependem. Um camponês se torna amigo de seu porco, e fica feliz em salgar sua carne. O que é significativo e difícil para a compreensão de um estranho, morador das cidades, é o fato de as duas sentenças estarem ligadas por um *e*, e não por um *mas* (BERGER, 2010, p.8).

Em *A mulher que matou os peixes*, por exemplo, Clarice confessa dois crimes: o homicídio de dois peixinhos vermelhinhos e a inabilidade assumida a que se rendeu. O texto é um pedido de perdão, é um convencimento do merecimento do perdão por parte de seu leitor. Entretanto, há uma série de aspectos que o destoa das demais obras: Se a celebração da vida acontecendo é a história maior a ser contada em sua literatura infantil, em *A mulher que matou os peixes* o crime de Clarice reside na culpa trazida pela responsabilidade de interrupção de uma vida em acontecimento.

Trata-se de uma afronta à ordem natural das coisas, outrora tão primada nas outras histórias. É como se Clarice tivesse deixado que o “ovo – acontecendo” caísse de suas mãos. Sua literatura passa a ser um argumento em favor da desculpa desejante e que necessita de seu leitor. Entre as obras, *A mulher que matou os peixes* é a que mais subverte o lugar-comum da emissão e do recebimento da literatura infantil. A falibilidade é o calcanhar-de-aquiles da personagem Clarice. Ao passo que admite o crime cometido, subjuga-se a sua condição de comando, de totalidade, apequena-se. O homicídio dos peixes é um processo de desequilíbrio da natureza, de uma afronta a Deus equivalente, por exemplo, à ideia ruim da figueira em *Quase de verdade* de se estremecer o equilíbrio natural das coisas, o ponto de manutenção da vida do ovo, o senso comum a que não se ameaça e a que não se combate ou desobedece. Nesse livro, o empenho pelo perdão é a sua maior submissão, sua maior falha. Assim seu relato (não) se encerra: “Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 1999a, s.p).

Em *A vida íntima de Laura*, a mesma ferida afronta profundamente aos veganos¹⁹ mais fervorosos. Para esses vegetarianos, o amor aos animais não permite que sejam comidos, explorados, maltratados. Atribui-se esse tipo de comportamento à esquisitice das pessoas e à fraqueza tendenciosa aos pecados paladares. Em seguida, a história sobre “uma coisa um pouco triste” é contada: ameaçada pela velhice e pela insuficiência produtiva de ovos, Laura se vê alertada pela cozinheira de Dona Luísa sobre a possibilidade de ser servida com molho pardo. Entretanto, pelas artimanhas de Laura e pelo apego de Dona Luísa a galinha sacrificada fora Zeferina “meio arruivada, meio marrom, que era muito parecida com Laura” (LISPECTOR, 1999b, s.p).

E na hora do jantar, quando todos estavam sentados ao redor da mesa, Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados. O filho e a filha de Dona Luísa, Lucinha e Carlinhos, comeram, embora com pena, Zeferina com arroz branco e solto e regaram tudo com molho pardo (LISPECTOR, 1999b, s.p)

¹⁹ O veganismo é uma opção de vida baseada em convicções éticas referentes aos direitos dos animais. Vegano ou vegana é aquele que pratica o veganismo, não contribuindo para o sofrimento dos animais. Os veganos se abstêm do uso de qualquer produto de origem animal em seu dia a dia, seja na alimentação, no vestuário, no entretenimento ou em qualquer atividade que envolva a exploração dos animais.

A impreteribilidade do procedimento ritualístico do sacrifício animal e do jantar ao redor da mesa suplanta a relação afetiva que outrora vinculava os moradores da casa às galinhas, trazendo-as à mesa. O poleiro de Laura é como em *Perto do Coração Selvagem* (1980), o lugar identificado por Joana como “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. É um processo irreversível para as galinhas. Subjugada, o bicho se torna coisa em favor da produção de ovos ou fonte de alimentação. Desprovida de qualquer privilégio ou proteção por parte da parte mandante, Zeferina morre e, a “pseudo-duras penas”, é devorada regada a molho pardo e lágrimas que se enxugam e se mesclam ao vapor de seu aroma de galinha succulenta e esquartejada servida em travessa. Nesse trecho, *A vida íntima de Laura* se converte a possibilidade de um conto de terror vegano em literatura infantil inocentada de toda a culpa de se comer uma galinha morta outrora viva:

Laura ouviu tudo e sentiu medo. Se ela pensasse, pensaria assim: é muito melhor morrer sendo útil e gostosa para uma gente que sempre me tratou bem, essa gente por exemplo não me matou nenhuma vez. (A galinha é tão burra que não sabe que só se morre uma vez, ela pensa que todos os dias a gente morre uma vez.) (LISPECTOR, 1999b, s.p)

Medrosa, Laura se manifesta conforme sua natureza galinácea subjugada, com a qual se relaciona com a gente que a cria. Nesse sentido, acredita-se que a morte é justificada em favor da utilidade a que presta em favor dos que prestigiaram a galinha em vida, por quem nunca fora morta. Entretanto, as mortes que se referem à crença da galinha referem-se mais aos procedimentos naturais da vida para que uma coisa se esvaia a fim de que outra nasça e para que as coisas nunca deixem de estar em acontecimento, para que a literatura-gerúndio não morra e nem a palavra “lalande” se emudeça.

Os enredos de *A vida íntima de Laura* encerram-se sob a alcunha de “uma coisa muito bacana” a ser contada. Na ocasião, um habitante de Júpiter visita o poleiro em que Laura vive. Não é o mesmo Ixtlan vindo do planeta Saturno a quem a Miss Algrave se entrega em *A via crucis do corpo*. (LISPECTOR, 1984) Mas de um só olho no meio da testa e da estatura das galinhas, filho de Xexta, o extraterrestre se chamava Xext. Nesse trecho, é possível que se incorra no terreno periclitante da dimensão vocabular atribuída à autonomia da escolha das palavras. Refiro-me, assim

como o nome dado à bruxa-nuvem-do-mal Oxélia em *Quase de verdade*, em que o traçado “X” é utilizado sempre que se quer dar um tratamento duvidoso, imprevisível, desconhecido às personagens. A alcunha Xext, desembaralhando-se as letras “ET XX”, transmite o valor incógnito de sua significação tal como a matemática o considera. O extraterrestre se apresenta a Laura enquanto os demais dormiam, temendo ser confundido com um fantasma, Xext é um mistério, um forasteiro que surge à luz das mil possibilidades de pronúncia tão próprias à letra “X” quanto ao que vem de fora e é inábil para os costumes locais. Curioso, Xext quer saber de Laura sobre a natureza dos humanos e das galinhas. Laura prontamente atribui a estranheza causada pelo comportamento antrópico à sua complexidade, esquisitice, à natureza de cada um: “– Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só” (LISPECTOR, 1999b, s.p). A esse respeito, Dinis comenta:

Humanos “complicados” e “mentirosos”, a mesma “gente grande” e “chata” descrita pela narradora em *A mulher que matou os peixes*. Sempre os adultos para os quais, às vezes, a narradora também é obrigada a mentir: “Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de criança. Criança nunca é chata”. (MMP) Através do pacto de verdade que estabelece com seu leitor o narrador tenta distanciar do olhar hegemônico humano e adulto criando um estado de cumplicidade! É assim que aos poucos aproveita-se também para perversamente desnudar todas as armadilhas do pensamento lógico-racional do adulto, ao mesmo tempo envenenando o leitor com seu mundo de incertezas (DINIS, 2001, p. 113-114).

O ET Xext é convertido à natureza de gênio, de bruxa ou de fada, pois oferece a possibilidade de realização de um pedido feito por Laura que deseja: “– Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!” (LISPECTOR, 1999b, s.p). Essa é a *felicidade clandestina* da galinha Laura, o desejo de ser comida por Pelé é o modo como que Laura abranda a mediocridade de sua vida, alçando-a ao universo da fama, da glória, do reconhecimento e da evasão. Clarice é conhecida pela semente dos prazeres clandestinos em seus textos: seja no desejo de posse das *Reinações de Narizinho*, em “Felicidade Clandestina” (*Felicidade Clandestina*, 1981); seja pelo fogo que queima a personagem Cândida Raposo, de “Ruído de

Passos” (*A Via Crucis do Corpo*, 1984) ou ainda pelo prazer clandestino da Senhora Jorge B. Xavier de “ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão”, de “comer a boca de Roberto Carlos”, em “A Procura de uma Dignidade.” (*Onde Estivestes de Noite*, 1992) Se fora aquilo um sonho ou se de fato encontrara-se com o habitante de Júpiter, Laura recebeu a promessa de proteção extraterrestre para que nunca fosse morta e devorada. Verdade ou não, a noite foi cansativa para Laura, de modo que a galinha amanheceu com *cara de ontem*: “‘Cara de ontem’ quer dizer cara de maldormida.” (LISPECTOR, 1999b, s.p), explica.

Acabou-se aqui a história de Laura e de suas aventuras. Afinal de contas, Laura tem uma vidinha muito gostosa. Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte. Laura é bem vivinha. (LISPECTOR, 1999b, s.p)

Alguns pressupostos a respeito do estilo clariceano reafirmam-se: A miscelânea narrativa que compõe *A vida íntima de Laura* e que a desapega de qualquer narrativa principal. Não há um “era uma vez”, mas uma série de histórias que se deságuam em uma “vida muito gostosinha” que se conta e a que se observa. É uma narrativa ordinária sobre a intimidade de uma vida de uma galinha e disso se desdobram tantas outras histórias a serem contadas. Há uma (não) conclusão sobre a vida íntima de Laura reduzindo-a ao caráter de sua incompletude, sua eterna errância, seu “lalande” a partir dos sufixos diminutivos que a caracterizam: “gostosinha”; “boazinha”; “vivinha”. Reafirma-se também o procedimento aporético que a orienta: A vida íntima não poderá ser fechada, há um conjunto de vidas íntimas desejosas de serem partilhadas, investigadas, especuladas. Abrir-se para dificilmente fechar-se, mas desdobrar-se em favor de ramificações vindouras é um comportamento preservado por Clarice na composição de seu texto. *A vida íntima* é a primeira ponta de um origami completo, a partir da qual tantas outras figuras se permitirão.

3.4 Uma quase verdade ou um “faz-de-conta”

Em *Quase de verdade*, Ulisses é um cachorro e sua dona se chama Clarice. Ulisses é o narrador-cachorro-personagem da história, a partir de seu ponto de vista,

os leitores são convidados a conhecer um pouco mais da vida dos outros animais, das plantas, das pessoas e inclusive a do próprio cão. Basicamente, a história acontece em um quintal-mundo, alçado ao *status* de universo paralelo ao de verdade, espaço do faz-de-conta. No quintal onde os animais conversam à sua maneira, há uma figueira infrutífera que sente inveja das galinhas que botam ovos. Tomada por maus pensamentos, a figueira recorre a uma nuvem-bruxa-do-mal com quem arma o seguinte plano: a árvore passara a ser iluminada durante a noite, de modo que os bichos se desorientaram; as galinhas botando o dia inteiro e os galos cocoricando descriteriosamente. As galinhas eram exploradas dando ovos para a figueira que venderia todos e se enriqueceria. Revoltados, os galináceos resolveram reverter aquela situação. Tramaram o seguinte: Certo dia, assim que a figueira se iluminou toda, as galinhas pularam em seus galhos e se puseram a botar lá do alto, de modo que os ovos caíssem e se quebrassem; gritando pelos seus direitos deixando a figueira confusa. Ao recorrer à nuvem-bruxa-do-mal, a figueira foi punida e todas as suas luzes foram apagadas. Contentes, as galinhas festejaram ao sabor de mil pirulitos, sem saber que deveriam ser chupados, morderam os pirulitos até ficar sem dentes. Banguelas, conheceram a jabuticaba brasileira guiadas pela nuvem-bruxa-do-bem que, por sua vez, tornou a bruxa do mal, boa e perdoou a figueira arrependida, abençoando-a com filhos-figos. Já as galinhas não sabiam o que fazer com a jabuticaba no bico. Engolir ou não o caroço. Eis a questão.

Ulisses já fora outras vezes mencionado por Clarice em *Era uma vez: EU*. A não-ficção na obra de Clarice Lispector, Lícia Manzo conta:

Olga Borelli recorda-se de que, por volta dessa mesma época, Clarice comprara na rua um filhote de cachorro vira-lata e levou-o para casa, batizando-o imediatamente de Ulisses. Segundo Olga, Clarice gostava de ficar horas esquecida, dedicando-se exclusivamente a observar seu cachorro. Às vezes, ela dizia: “Que inveja eu tenho de você, Ulisses, porque você só fica sendo”. O simples ato de ‘ser’, que para Clarice parecia constituir todo um projeto de vida, parecia tão ao alcance das crianças e dos animais que talvez a partir daí se justificasse seu enorme interesse por ambos. Ulisses se tornaria para Clarice um fiel companheiro de todas as horas, aparecendo em praticamente todos os seus livros dali por diante. (MANZO, 2002, p.171)

Estruturalmente, a narrativa de *Quase de verdade* se alterna em dois eixos principais: há uma história a ser contada por Ulisses sobre sua viagem ao quintal-

mundo; e há uma série de procedimentos que procrastinam o cumprimento dessa primeira história principal, em favor de pequenas intervenções informativas feitas pelo próprio Ulisses. Assim, como as demais obras, *Quase de verdade* é um livro híbrido, em que se permitem as ilustrações explicativas e a inserção de alguns elementos da fábula, dos contos de fadas, bem como do diálogo com outros textos que não os da literatura infantil. Inicia-se com o chavão “era uma vez” que retoma toda a tradição convencionada pelos contos de fadas, ou seja, desde logo, o leitor é avisado de que os procedimentos do faz-de-conta aparecerão de alguma maneira no livro. Em seguida, lê-se “era uma vez: eu!” O que rompe a exclusividade do faz-de-conta dos moldes tradicionais. O mesmo acontece com o reino que é um quintal, com o rei e a rainha que são galos e galinhas e com bruxas do bem e do mal que são nuvens. A quebra de expectativas é uma constante em Clarice, a lógica com que se opera o mundo é destoada em favor de ideias que se chocam, em revelações espontâneas e jocosas que surgem e pelas “não-respostas” lançadas no decorrer dos textos.

“Eu” é Ulisses, um cão que dialoga diretamente com o seu leitor. Nessa conversa, há uma cumplicidade essencial à efetivação da literatura infantil, o leitor é convidado a adentrar-se na história, do mesmo modo com que o narrador sai da história e dele se achega. Uma atmosfera de intimidade se dissipa, é geral. Cria-se um terceiro espaço do faz-de-conta, da “quase” verdade, aqui todas as linhas tênues são avivadas: ser bicho ou ser gente? É verdade ou mentira? Posso ou não posso?

Quase de verdade é permeada de informações aleatórias para que a história principal seja anunciada mais adiante. Ulisses começa: “(...) contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Clarice e Ulisses compartilham de uma afinidade comunicativa bastante peculiar, trata-se da mesma intimidade que se procura nos leitores do texto: Em *Um sopro de vida*, a personagem assinala:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (LISPECTOR, 1978, p. 58).

Procrastinando a história central, apresenta-se o cão Ulisses. O cachorro de nome mitológico se mostra com características atribuídas aos seres humanos. Mas como bom personagem “zooliterário”, o cão ora se comporta como homem, ora como bicho. Trata-se de um cão bonito, de olhos dourados e de pelo castanho cor de guaraná; Ulisses é um cão sabido, tem “olhar de gente” e late palavras. Em favor da quebra de tabus e de arquétipos, Ulisses não é um protagonista exclusivamente exemplar, declara-se mal-criado e agressivo: “(...) não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala da Clarice. (...) gosto muito de criança e só morde quando me batem.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), diz Ulisses. No procedimento metamórfico, a partição antrópica da personagem não suplanta sua partição animal. Há lugar para ambos em um só, assim como o coelho Joãozinho e a galinha Laura levam trejeitos humanos, sem que sua natureza animalesca fique de lado, Ulisses é antes de tudo um bicho que, como tal é imprevisível e instintivo, morde quando se sente acuado e faz xixi em locais abertos, sem maiores cerimônias, ainda que esse procedimento fira a exemplaridade tão comum às histórias infantis.

Ulisses se define: “(...) sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). O vocábulo “quase” novamente surge como um ratificador do faz-de-conta e da prevalência do pacto existente entre emissão e recepção e que os despe de toda convicção do que é real e o que é fantasia. “Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), diz Ulisses. A inventividade é outra força que move a máquina clariceana, embaralha-se ficção com realidade em favor de testar as novas possibilidades de lidar com o mundo. Assim como o cão Ulisses, Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, já lança uma pergunta: “Quando eu minto você sente que eu não minto?” (LISPECTOR, 1980, p.159). É nesse ponto que a sensibilidade que divide o mundo da fantasia e o da realidade se deixa perceber. Assim, parece-me possível estabelecer algumas equivalências efetuadas entre dois mundos: o do faz-de-conta e o de verdade, passagem em que surge a “quase” verdade; a saber: a realidade e a invenção; as pessoas e os animais; a fala como comunicação humana e a fala à moda dos bichos; o quintal dos bichos e a sociedade/comunidade das pessoas. A

pertinência dessas relações se manifestará durante toda a narrativa e se reafirmará especialmente quando a história principal começar a ser contada.

A proximidade existente entre o narrador-cachorro-personagem Ulisses e o seu leitor se confirma não apenas na interação promovida pelo diálogo direto com ele, mas também quando o cão se apodera da voz do leitor em forma de indagação. Nesse sentido, e sem que necessariamente o leitor ganhe um travessão na história, Ulisses “adivinha” o questionamento de seu leitor e o faz. Isso acontece especialmente entre as alternâncias entre a história principal e os procedimentos procrastinadores, trechos como: “E a história?”, “A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história?”, “Você está pensando com certeza que Oniria não tomava providências (...)”, “Você acha que isso é bobagem delas? Pois, au, au, au, é engano seu” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Trata-se de um recurso que tanto os coloca em sintonia profunda, quanto é bastante feliz nos textos de fluxo espontâneo e de atmosfera despretensiosa. Quando Ulisses se perde em procrastinação, as perguntas que assumem a angústia do leitor, tanto funcionam como elementos impulsionadores da retomada à história principal, quanto são o aval para se explicar aspectos importantes, antes não mencionados e retomados em um ponto qualquer da narrativa, sem nenhum compromisso com a sequencialidade dos acontecimentos ou com o tom de improvisação percebido no excesso de lapsos narrativos.

Em Clarice estabelece-se uma relação peculiar com a percepção dos sentidos. Em *O mistério do coelho pensante*, Joãozinho se destaca pela capacidade de farejar uma ideia tão extraordinária que parecia ideia de gente e cheirava tão boa quanto o cheiro de cenoura fresca. O sinestésico coelhinho “(...) nas suas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar, mas que não são de comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer.” (LISPECTOR, 1999c, s.p). Em *Quase de verdade*, Ulisses é um cachorro mágico porque adivinha tudo com o cheiro. Seu faro é o procedimento de sua investigação, sua busca. Seu olfato é primordial, com o focinho cheira tudo, descobre tudo. Ambas as personagens se assemelham pelo artifício do faro como procedimento investigativo. O cão Ulisses investiga tudo com o focinho, tal como o coelho Joãozinho fareja e a galinha Laura bica, esses são os mecanismos zooliterários de sua investigação. Em *Quase de verdade* a alegria tem cor e som, os ovos se quebrando se assemelham ao som das

jabuticabas pisadas. Além disso, a conduta do faz-de-conta eleva as coisas comuns ao *status* mágico. Tanto o recurso sinestésico quanto a elevação do habitual ao *status* de extraordinário podem ser bem aceitos pelos leitores no que toca a sua habilidade natural de abertura a todas as coisas, uma espécie de *animus brincandi*. A esse respeito, assinala Dinis:

Para participar do *animus brincandi*, é então necessário recusar-se a ser sério, brincar ludicamente com os conceitos e, sobretudo, recusar-se a entender, principalmente o entendimento lógico e racional do mundo adulto. (DINIS, 2001, p.109)

Entende-se que declarada suspensa a descrença, o leitor desse tipo de texto desautomatiza-se das coisas sérias e se torna o leitor fundamental dessas histórias. Aquilo a que Umberto Eco denomina “autor-modelo”, nesse caso, é

uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 1999, p.15)

Por exemplo, no texto há um passarinho imaginário “(...) que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Esse pássaro traz um canto de alegria que virá destacado em cor diferente do resto da história: “pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim” (LISPECTOR, 1999d, s.p). O canto é declaradamente procrastinador, pois interromperá qualquer momento da história, caso Ulisses o ouça. A justificativa dada pelo cachorro é que se trata do som da alegria, um procedimento sinestésico em que os leitores da história estarão devidamente habilitados a captar o som azul da alegria. Trata-se da aptidão que os infantes trazem da abertura a todas as coisas, inclusive aos sentidos. A respeito dos procedimentos sinestésicos do texto, Clarice, em *Um sopro de vida*, afirma:

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles. Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de ‘coisa’ que o mármore deve ter, cheiro que ultrapassa a barreira do faro e

nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo. (LISPECTOR, 1978, p.112)

Em *Quase de verdade*, Ulisses investiga tudo com o focinho e a alegria tem cor e som e as coisas mais banais são maravilhosas. Desse modo, Oniria é um personagem meio mágico só quando entra na cozinha: “(...) imaginem que, com ovo, farinha de trigo, manteiga e chocolate, ela consegue fazer explodir um bolo que é gostoso até para rei e rainha.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), conta Ulisses ao apresentar Oniria. Essa é uma senhora casada com Onofre, é dona do quintal em que se passa a história principal. Ovidio e Odissea é o casal galináceo mais importante do galinheiro: inteligentes, bonitos, bondosos e protetores, o rei e rainha do lugar. Ao apresentá-los, Ulisses chama a atenção para o que há de comum entre os nomes das personagens: todos são começados pela letra “O”, explica: “(...) ‘O’ vinha do ovo (...)” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Segundo Luis Pellegrini, o ovo é um

símbolo universal da origem da vida, desde as épocas mais remotas. Esotericamente, tanto o ovo como a forma ovóide representa a tese de que a forma primordial de cada coisa manifestada, desde o átomo até os globos planetários e o próprio universo, é esférica. Na linguagem hieroglífica egípcia, o ovo representa a potencialidade, a semente da geração, o mistério da vida. Esse sentido permaneceu entre os alquimistas, os quais acrescentaram a idéia de que o ovo ou a forma ovóide era o receptáculo que continha toda a matéria e todo pensamento. A própria abóbada celeste é referida como tendo forma oval. (PELLEGRINI, 1995, p.41)

Conforme esclarece o Lexikon:

Por ser germe da vida, o ovo é um símbolo muito difundido da fecundidade. Nas concepções místicas de muitas culturas encontra-se o *Ovo Cósmico* que – na qualidade de símbolo da totalidade dos poderes criadores – aparece nos primórdios frequentemente boiando nas águas primordiais; dele nascem o mundo e todos os elementos, ou, a princípio, somente o Céu e a Terra. Figuras humanas míticas – por exemplo, heróis chineses – foram representados muitas vezes saindo de ovos. Por sua forma simples, por sua cor quase sempre branca e pela abundância de possibilidades nele contidas, o ovo também é encontrado às vezes como símbolo da perfeição. (...) No cristianismo, o ovo é considerado símbolo da ressurreição, visto que Cristo irrompeu do túmulo como um pintinho do ovo; o *ovo da Páscoa*, que já desempenhava um importante papel nas festas pagãs da primavera como símbolo de fecundidade, recebeu então um significado cristão específico. (LEXIKON, 1990, p.152)

Em Clarice, “a palavra inicia-se como uma prece” (VARIN, 2002). A autonomia vocabular das palavras escolhidas se fortalece e faz com que a palavra siga seu rumo e seja fundamental para a execução da história. A linguagem de Clarice na literatura infantil é menos densa, todavia não é medíocre ou esvaziada, pois, através dessas histórias, envereda-se pela sutileza e detalhes colocados pela autora, a ponto de as reflexões mais profundas virem à tona. Há, conforme já sabido, duas maneiras de se ler Clarice: estacionado na superfície de uma historieta trivial ou mergulhado nas profundezas de uma especulação eterna. Por exemplo, tanto em *A vida íntima de Laura* quanto em *Quase de verdade*, o ovo representa a origem de todas as coisas, a geração da vida; sua estabilidade equivalerá a sua preservação, o mesmo cuidado que se tem com o ovo, se tem com a vida. O ovo é o bem, é Deus. Em *Quase de verdade*, todas as personagens que fazem parte dessa invenção, dessa “quase” verdade, salvo a figueira anônima, são nomeadas a partir de dois aspectos: a letra “O”, que os predestina e os generaliza como elementos comuns que partilham a vida e de um mesmo criador, seguido da segunda parte por eles escolhido, o que marca a sua individualidade e autonomia, a parte da vida por eles escrita, à sua maneira. Além dessa leitura, os nomes revelam o processo de intertextualidade que perpassa a narrativa em *Quase de verdade*. Em “Clarice, Ulisses e a figueira”, Duanne Ribeiro assinala algumas referências mais óbvias:

Além disso, disso, se se notar que “Oníria” remete à “onírico”, ao sonho, ao criado, ao imaginário — assim como a história de Ulisses, para quem “gosta de inventar”. De primeira vista, posso destacar referências à literatura: Ovídio, poeta romano; *Odisseia*, obra de Homero (cujo protagonista é Ulisses; e *Ulisses* é obra de James Joyce). A continuar nesse raciocínio, eu teria de achar um referente para Onofre — o que não consegui. O nome só é o mesmo de Santo Onofre, um eremita que sobreviveu a tentações e recebeu a comida das mãos de um anjo. Esse referente, apesar de longínquo, é coerente: na história, haverá a tentação e o alimento será dado por uma benção. (D. RIBEIRO, 2010, p.2)

Em *Quase de verdade*, a vida é um faz-de-conta que se passa em um quintal, e tudo está equilibrado: a chuva alimentava a natureza, os raios de Sol iluminavam de vida, as galinhas comiam milho e o terreno estava fértil, cheio de minhocas, um território paradisíaco e divino. O equilíbrio natural das coisas convergia ao mesmo ponto de manutenção da vida do ovo, o senso comum a que não se ameaça e a que

não se combate ou desobedece. Toda uma retidão que não se discute ou em que se intervém. Ulisses comenta:

Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. (LISPECTOR, 1999d, s.p)

O neologismo é um fenômeno linguístico que consiste na criação de uma palavra nova. Conforme Dinis, Clarice se destaca por

uma espécie de pré-linguagem deslocando e confundindo o som e o sentido, o significante e o significado, o escrito e o representado, uma linguagem transbordando seus limites, tocando as raias do indizível. Portanto um novo campo de exploração da linguagem. Uma linguagem que privilegia o som e que se aproxima do balbucio. Uma linguagem da infância? (DINIS, 2001, p.23)

Esse processo contribui para a propriedade da significação que essa palavra passa a assumir dentro de um contexto. Em *Quase de verdade*, a criação dos verbos: “homenzavam”, “mulherizavam”, “meninizavam”, “ventavam”, “chuvava”, “galinhavam”, “galavam”, “figueirava” e “ovavam” refere-se aos respectivos substantivos: “homens”, “mulheres”, “meninos” e “meninas”, “ventos”, “chuva”, “galinhas”, “galos”, “figueira” e “ovos”. De modo que, para dizer que tudo estava de acordo com a normalidade, as coisas agiam conforme a sua natureza, para que foram destinados. A criação de verbos a partir da equivalência que estabelecem com seus substantivos tanto caracterizam a sua atuação quanto resumem o exercício de cada qual em seu lugar.

Assim que Ulisses anuncia que “(...) a história vai historijar.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), a história principal de fato começa. *Quase de verdade* é uma história sobre a intervenção de um pensamento na ordem natural das coisas, da vida. “Era um dia de domingo, sem nenhum programa, sem nenhum divertimento, era um dia de nada. Quer dizer, nada acontecia. Tudo igual (...) mas a calmaria não durou muito” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Tanto marasmo incita a figueira ao pensamento. É o primeiro gatilho disparado nessa narrativa. A árvore se esforçara tanto para

pensar, que até caíram no chão algumas de suas folhas. A sua reflexão era sobre a felicidade do galo Ovídio e das galinhas, um só cocoricava e as outras botavam ovos; ao passo que a figueira nem cantava, nem dava figos, nem nome tinha. O seu pensamento se degrada e passa a ser um pensamento ruim, é um fruto que apodrece e se transforma em inveja, apodrece mais ainda e se transforma em vingança. Apodrece mais e se converte em uma “infeliz solução”. Diferente da natureza boa da ideia do coelho Joãozinho, a figueira se esforça para o mal, para o prejuízo de outrem.

Se o bem é a preservação da vida, renuncia-se a suscetibilidade do corpo ao perigo em favor da duração. O mal é a glorificação do presente, é descabido, desregrado, incitado por maus pensamentos e sentimentos medíocres, o mal é uma satisfação particular da figueira. Tramando enriquecer-se à custa dos outros, a figueira contatou a nuvem preta que era uma bruxa má, chamada Oxelia. Nos olhos da figueira sem nome e de ventre seco “(...) havia um brilhareco de sem-vergonhice.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). A figueira é anônima, pois a ela não fora dada o dom sua mente só será povoada de pensamentos torpes. Incapaz de gerar algo, ela roubará a criação das galinhas. A vilã de *Quase de verdade* é anônima, ingênua, infrutífera da escolha pela criatividade, pela vontade, assim como o seu ventre é infrutífero, a e invejosa.

Nos contos de fadas de tradição se relata a ação de procedência mágica, proveniente de um auxiliar extraordinário que se coloca a serviço do herói: uma fada, um duende, um animal encantado. Histórica e arquetipicamente, esses auxiliares são entes mágicos, maravilhosos e/ou fantásticos, provenientes do folclore europeu ocidental. São criações poderosas e sobrenaturais que intervêm na vida de personagens mortais e naturais. Os auxiliares empenham uma colaboração voluntária que possibilita a superação do conflito vivido pela personagem central e que deflagra o evento no texto; refere-se a uma ajuda imprescindível à continuação desse tipo de narrativa e para a ascensão do protagonista, recorrentemente frágil, débil, carente, precário. Em *Quase de verdade*, a personagem bruxa Oxelia só intervém a partir da solicitação e da iniciativa da figueira. Ainda que decorrente de um pensamento ordinário, os caminhos a serem trilhados pelas personagens não serão determinados pela intervenção mágica, pois servirão em segundo plano a partir do desejo das

personagens. Duanne Ribeiro segue o que denomina de “análise insegura dos nomes” em *Quase de verdade*:

Podemos notar que a letra X no nome dá ambiguidade à 'Oxelia' — como se lê? *Ocsélia, Ossélia, Ochélia* ou *Ozélia*? Ou, mais fácil, retirando a partícula 'O', que é comum a todos, teremos *Célia* ou *Zélia*? A fração da individualidade que é escolha da bruxa é, deliberadamente, uma incógnita. (D. RIBEIRO, 2010, p.2)

A parte que cabe aos caminhos que serão enveredados pela nuvem-preta-bruxa é tão desconhecida quanto à natureza do extraterrestre Xext em *A vida íntima de Laura*, pois, tudo o que Oxelia fará, dependerá da vontade de outro, das magias solicitadas pelos outros, como o desejo da figueira sem nome. Oxelia é uma nuvem que paira sem rumo no céu, é uma nuvem escura, carregada “(...) era tão ruim que era nuvem que nem chover chovia.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Oxelia é uma fumaça preta carregada de rancor e de maldade, é um tumor da ruindade que paira sobre o quintal-mundo. A bruxa era tão ruim que queria o mal de todos, inclusive da própria figueira a quem se aliara.

O plano armado consistia em desorientar o fluxo natural das coisas, da natureza, da vida, de Deus. De noite as folhas da figueira brilhavam como se fosse dia de sol, as galinhas botavam sem parar e o galo cantava o dia inteiro. Houve uma desestabilização do relógio biológico da natureza. A ganância da figueira anônima desafiou o rumo certo por que as coisas caminhavam. Se nem o rabo de Ulisses fora cortado por Clarice, porque “(...) cortar seria contra a natureza.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), a desestruturação da colocação de ovos e do cocoricar do galo não haveria de vingar nessa história em que a figueira atua como um galho torto que se desvirtua pelos perigos de uma ideia, de uma ideia ruim.

Oniria e Onofre não estavam presentes, eles haviam viajado e deixado tudo aos cuidados do preguiçoso Oquequê. Seu nome liga nenhuma coisa a coisa nenhuma. Era apático e indiferente mediante o caos em que se transformara o quintal. “(...) esse empregado era preguiçoso e só fazia comer, dormir e namorar, sem tomar conta de nada.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), conta Ulisses. A figueira infrutífera é outro símbolo bastante conhecido da Bíblia:

Vendo uma figueira à beira do caminho, aproximou-se dela, mas nada encontrou, a não ser folhas. Então lhe disse: “Nunca mais dê frutos!” Imediatamente a árvore secou. Ao verem isso, os discípulos ficaram espantados e perguntaram: “Como a figueira secou tão depressa?” Jesus respondeu: Eu lhes asseguro que, se vocês tiverem fé e não duvidarem, poderão fazer não somente o que foi feito à figueira, mas também dizer a este monte: “Levante-se e atire-se no mar”, e assim será feito. (Mt 21, 19-21)

Vendo a distância uma figueira com folhas, foi ver se encontraria nela algum fruto. Aproximando-se dela, nada encontrou, a não ser folhas, porque não era tempo de figos. De manhã, ao passarem, viram a figueira seca desde as raízes. Pedro, lembrando-se, disse a Jesus: “Mestre! Vê! A figueira que amaldiçoaste secou!” (Marcos 11, 13-14)

Nessa passagem, Jesus amaldiçoa para sempre a figueira, faz com que ela se seque para demonstrar sua onipotência e do fim que levará aquele que se levantar contra os preceitos do bem, da vida, de Deus. Segundo o Dicionário de Símbolos: “(...) a atitude de Jesus ao amaldiçoar uma figueira estéril, no Novo Testamento, é interpretada como a condenação do povo judeu; desse modo, uma figueira seca simboliza, na iconografia cristã, a Sinagoga.” (LEXIKON, 1990, p.97)

Cansadas de tanta exploração, as aves se rebelaram. Seu plano foi o seguinte: certa noite assim que a figueira se acendeu, as aves voaram para cima de seus galhos e se puseram a botar os ovos lá de cima. De modo que todos eles se quebraram e apodreceram na terra, dando um prejuízo enorme à figueira interesseira, em sua “cegueira espiritual”. Nesse ponto, a narrativa traz novamente à tona a mobilidade do código moral: “É uma pena sacrificar tanto ovo? É, mas às vezes a gente precisa fazer um sacrifício.” (LISPECTOR, 1999d, s.p), explica Ulisses. Os fins justificam os meios. Nesse caso, matar os ovos, significa dar continuidade à vida, é preciso que se morra para que se nasça. Segundo Luis Pellegrini, sacrifício é

a idéia central de todas as cosmogonias é a do “sacrifício primordial”. Invertendo o conceito, pode-se deduzir que não existe criação sem sacrifício. Sacrificar alguma coisa à qual se atribui valor equivale a sacrificar a si mesmo, e a energia espiritual conquistada dessa forma é proporcional à importância daquilo que se perde. Todas as formas de sofrimento podem ter esse sentido sacrificial, desde que sinceramente procuradas e aceitas. Os sacrifícios físicos ou psicológicos negativos – mutilação, castigo, penas severas etc. – embora constituindo degenerações do sentido sacrificial original, enquadram-se sempre dentro da busca da energia espiritual. É por essas razões que a maioria dos heróis míticos, santos da Igreja e mesmo personagens de histórias do

folclore passam por tantas tribulações e sofrimentos, e inclusive por situações de extrema inferioridade, como ilustra bem a história de Cinderela. (PELLEGRINI, 1995, p.52)

Dessa maneira, os ovos são sacrificados em favor do próprio rumo natural das coisas. Matam-se os ovos em nome da reestabilização da ordem da vida. A criação à que representa o ovo, também representa a necessidade de que algumas coisas morram para que outras vivam, sobrevivam. Assim como pensava a galinha Laura, morre-se não apenas uma vez, mas a todo instante, desejosos de continuidade, todos abandonam velhas práticas em favor da duração da própria vida.

Gananciosa, a inutilização dos ovos em favor da restauração da vida representara um desperdício enorme para a figueira, uma ameaça irreversível aos seus lucros. É nesse ponto da narrativa que *Quase de verdade* mais se aproxima da relação estabelecida entre o quintal dos bichos e a sociedade/comunidade dos humanos. Uma revolução é feita pela massa escravizada das galinhas, a figueira poderosa e majoritária se desorienta não apenas pelas reivindicações e a barulheira dos galináceos, mas por estar perante à derrota do poder, através da união do povo menosprezado. Ainda que vago e generalizado, observam-se duas referências de proporções históricas, parece-me haver tanto um diálogo com a luta de classes entre trabalhadores e patrões, quanto com a proclamação dos direitos femininos. Ulisses conta:

Ao mesmo tempo, Ovidio começou a cocoricar:

___ Queremos a liberdade de cantar só de dia!

As galinhas cacarejavam ao mesmo tempo:

___ Queremos só pôr ovo só quando decidirmos e queremos os ovos só para nós. São nossos filhos! (LISPECTOR, 1999d, s.p)

Conforme observado, os acontecimentos da história principal se encaminham para o equilíbrio inicial das coisas. Os ovos são mencionados como vida, como filhos. A figueira recorre á Oxelia que se irrita e a ameaça “(...) com um raio que caísse em cima de sua copa e partisse em dois o seu orgulhoso tronco!” (LISPECTOR, 1999d, s.p). A destruição de sua vaidade se consolida pelo escurecimento de suas luzes, de seu brilho. Nesse ponto da narrativa, o comportamento maniqueísta se redispõe, pois, embora a figueira tivesse assumido a

função de vilã na história, percebe-se, desde o começo a frouxidão de seus valores, sua suscetibilidade ao mal e a incapacidade de criação com que grafa o próprio anonimato e a morte. “A figueira ficou boba: ela não sabia até então que não se deve ser amigo dos ruins. Então muito humilhada. Viu se apagarem as suas luzes.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). A figueira não é nem totalmente boa nem totalmente má. Entretanto, há uma sutileza nesse primeiro ensinamento moral, a ruindade não está necessariamente nas más companhias, mas no desvirtuamento do bem maior, de Deus e da vida, refere-se mais ao uso inapropriado do ovo e a tudo o que ele simboliza; nesse caso, embora a figueira se mostrasse desentendida e ingênua, ainda assim fora punida impiedosamente por seus atos inadequados. O mal se voltou contra o próprio mal, pois fora Oxelia quem a ajudou e Oxelia quem a castigou.

Em seguida, as galinhas se viram libertadas a partir de seu próprio pensamento, de sua própria vontade. *Quase de verdade* é também uma história sobre a força que tem uma ideia de elevar o ser pensante a outros níveis hierárquicos e de se reestruturarem as relações outrora estabelecidas em comunidade. Contentes, Ovidio e Odissea organizam uma festa ao sabor de mil pirulitos. As galinhas em vez de lambe os pirulitos, os mordem. Isso faz com que percam todos os dentes que um dia tiveram e, segundo Ulisses “é por isso que as aves não têm dentes.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Há, nesse trecho, uma ressonância quase pueril que tanto vincula um acontecimento ao seguinte, quanto sugere um ensinamento proveniente das mais antigas fábulas e contos de fadas. Explica-se ludicamente a razão de não se poder abusar dos doces, pois existe o perigo de os dentes, como os dentes originais das galinhas, ficarem podres, quebrados, e, como consequência, banguelas. São duas situações que se sustentam mutuamente, pois não só explica o motivo de fazer-de-conta de as galinhas serem desdentadas, mas também avalizam a relação entre comer doces e degradar os dentes, o que na verdade refere-se mais à não prevenção contra as cáries e a falta de escovação adequada.

A comemoração das galinhas é inconciliável com a humilhação da figueira e com a própria celebração da vida em forma de “ovo” que em toda a narrativa se faz presente. Com o retorno de Onofre e Oniria, eles permitiram que as galinhas desdentadas se aventurassem por outras terras em busca de uma comida que não necessitasse ser mastigada. Passearam por uma relva bem verde onde esfregavam os

bicos. Entretanto, tinham fome. Ovidio e Odissea recorreram a uma nuvem-bruxa-boua chamada Oxalá que as guiou mata a fora e mostrou-lhes um pé de jabuticaba. Duanne Ribeiro observa a natureza do nome Oxalá:

Oxalá é a mais importante divindade do Candomblé, associado à criação do mundo e do homem, à fé. (...) Vendo tudo simultaneamente, enxergamos Jesus agindo só pela força, como a própria Oxélia — e, por outro lado, Oxalá, personagem ligada à outra corrente religiosa, perdoando, fazendo o bem puro. (D. RIBEIRO, 2010, p.1)

Desse modo, a narrativa novamente reavalia os lugares ocupados pelo bem e pelo mal. O Deus cristão que pune a figueira corresponde ao Deus do Candomblé que a soergue. O bem e o mal não se dividem, mas se somam em um só corpo, alternam-se a partir de diferentes gatilhos. A partir do desejo das galinhas, Oxalá transforma a nuvem ruim em uma nuvem boa, fazendo com que Oxelia chova e se livre do tumor maldoso que carregara, tumor que se converte em fertilidade. Também, a pedido das galinhas, Oxalá perdoa a figueira que outrora fora amaldiçoada por Oxelia, dando-lhe filhos-figos.

Clarice, vez ou outra, toca com fragilidade na “menina-dos-olhos” cristã, maleabilizando os valores do que é certo e errado, dando às personagens a abertura à conversão, à mudança de comportamento, à admissão da “falta-a-ser”. Todo o texto é um silogismo incompleto e confuso que se lança. Uma espécie de aporia instigante. A história não se encerra e não se conclui nos limites da última página. As aves descobriram que as jabuticabas eram para se comer, mas não sabiam o que fazer com seus caroços; não sabiam se engoliam ou não. Eis a questão. É um (não) final jocoso, um *nonsense*, mas há de tudo em Clarice: reflete-se sobre a esquisitice que rege as relações entre as pessoas e os animais, o calcanhar-de-aquiles da causa vegana e de defesa animal, amar os bichos e/mas comê-los, matá-los, mantê-los aprisionados? Fala-se do processo de coisificação por que passam as galinhas, uma referência à luta de classes e à opressão do discurso minoritário, entre outros assuntos.

O assunto das jabuticabas é insistentemente retomado. Explica-se sobre o gosto azedo, mas gostoso da jabuticaba, “(...) é uma fruta redonda e preta que só existe no Brasil.” (LISPECTOR, 1999d, s.p); do barulho que se faz quando se pisa nelas e do prazer que os galos e galinhas sentiam ao fazê-lo: “a gente pisa nelas e o barulho é

assim: plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti. Os galos e galinhas se deliciaram ao pisar nelas: o barulho era gostoso, dava um arrepio bom.” (LISPECTOR, 1999d, s.p). Nos moldes clariceanos, *Quase de verdade* não se encerra e não se conclui nos limites da última página. As circunstâncias aporéticas são uma constante em Clarice. Assim (não) encerra Ulisses:

Eu que sou cachorro, não sei o que responder às aves.
 ___ Engole-se o não engole o caroço?
 Você criança, pergunte isso à gente grande.
 Enquanto isso, eu digo:
 ___ Au, au, au!
 E Clarice entende que eu quero dizer:
 ___ Até logo, criança! Engole-se ou não se engole o caroço?
 Eis a questão. (LISPECTOR, 1999d, s.p)

Em *Quase de Verdade*, dois eixos narrativos são construídos em favor de uma história principal a ser contada e de uma estrutura procrastinadora que a prolonga, a ornamenta. Entretanto, há outro nivelamento observado para a obra, ao considerá-la à luz de duas histórias: uma história superficial e uma série de equivalentes possíveis, quando desdobrada a primeira.

Em geral, Os livros não servem de reduto para um final feliz ou soluções e reviravoltas mirabolantes. A estrutura tradicional da literatura infantil dá lugar à diversidade de acontecimentos que se sobrepõem uns aos outros, que dão voltas sob o espaço híbrido do texto, os arquétipos se convertem em personagens controversos e próximos da realidade, os valores do bem e do mal, do certo e do errado se deslocam de seus lugares-comuns. Isso desestrutura a onissapiência com a dúvida e a ignorância narradora perante “às grandes questões”: Como e para onde foge o coelho? Come-se ou não o caroço? Que histórias mais sobre galinhas podem ser contadas? Manifestadas de diferentes modos, elas sempre estarão presentes: desde a pergunta lançada sobre engolir ou não os caroços das jabuticabas, em *Quase de verdade*; a solicitação de perdão feita em *A mulher que matou os peixes*; o pedido de histórias de galinhas a serem contadas, em *A vida íntima de Laura*; à irrespondida questão sobre a fuga do coelho em *O mistério do coelho pensante*.

3.5 Clarice pede perdão ou o assassinato dos peixes vermelhos

A mulher que matou os peixes é uma narrativa que se destaca, estruturalmente, pela predileção por uma oralidade marcada e aconchegante e, tematicamente, pelo trato de Clarice com os animais através das experiências as quais relata em sua narrativa. Já em sua primeira oração, a narradora conta e responde ao título: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (LISPECTOR, 1999a, s.p). A frase inaugural se desdobra em outras informações sobre o texto: trata-se da confissão de um crime, acontecimento a partir do qual todo o empenho retórico da narradora se apoiará; deduz-se a coincidência da primeira pessoa que narra com a personagem que responderá pela ação na trama. Tudo o que se desenrola na história é em favor dessa primeira confissão.

Em seguida, a personagem Clarice se define: “sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer.” (LISPECTOR, 1999a, s.p) Embora todos os livros da literatura infantil de Clarice sejam marcados pela premissa da confiança entre emissores e leitores, em cada um deles usufrui-se de modo específico desse mesmo recurso. Por exemplo, ao passo que n’ *O mistério do coelho pensante* reafirma-se a suposta despreensão de sua literatura, *A mulher que matou os peixes* constantemente se alicerça sob uma pretensão declarada: fazer-se perdoada. Nesse caso, o leitor é igualmente convidado à inserção na história. No entanto, seu papel é mais crucial no sentido da impreteribilidade de suas desculpas, de seu perdão. Sente-se em *A mulher que matou os peixes* uma atmosfera tensa no ar, que por vezes atrela histórias amenas a um homicídio que não se cala, ainda que não escrito, adiado.

Em *A mulher que matou os peixes* um tipo de confessionalidade desesperada dita o tom com que a narradora se comunica com seus leitores, uma espécie de necessidade de fazer-se redimida. Como em *Quase de Verdade*, *A mulher que matou os peixes* é atravessada por dois procedimentos estruturais centrais: há uma história a ser contada e há uma série de recursos procrastinadores da apresentação do primeiro relato. A proposta assemelha-se, mas o desempenho é diferente do desdobrado em *Quase de verdade*. Enquanto o cão Ulisses se perde em suas explicações e “nunca” chega ao ponto, a série de adiamentos d’ *A mulher que matou os peixes* é composta

por instâncias passíveis de se juntarem em um mesmo grupo. As experiências lembradas pela personagem Clarice são articuladas de modo que ela se mostre inocente diante seus leitores, mesmo antes do esclarecimento do fato.

Quando comparado aos demais livros, *A mulher que matou os peixes* é também um empenho pela preservação e afirmação da vida e de predileção por histórias animais. Entretanto, *A mulher que matou os peixes* é o relato sobre a inabilidade da narradora quando destinada a tarefa do cuidado com o sopro de vida. Posiciona-se no lado oposto da moeda, em que Clarice frustra a todos com o descumprimento de seu dever, pois, sob seus cuidados, os peixinhos vermelhos morrem.

“Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo o que aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês que vão ler esta história triste me perdoarão ou não”. (LISPECTOR, 1999a, s.p), narra Clarice. Metalinguisticamente, a narradora antecipa a estruturação de seu livro e descreve o seu método de narrativa. Suspende a confissão do crime e a desloca para o final, dedicando-lhe um pedaço mínimo em forma de literatura, esperando o merecimento do perdão. Procura a remissão de sua culpa sob o aval do leitor. Para isso, admite a série de histórias suas com animais, para mostrar-se suficientemente convincente em sua defesa. A intimidade com os bichos serão o aval de sua inocência. Em linhas gerais, os crimes cometidos são dois: em nível temático: em que a literatura que se permite é depois de uma interrupção forçada da vida acontecendo, do ovo gestando, da literatura-gerúndio. Intervém-se no trilho natural das coisas, na natureza das criaturas provenientes da força divina do bem, de Deus. O homicídio, o assassinato de uma coisa viva em andamento, o extermínio dos dois peixinhos vermelhos. E, junto ao crime de morte, há o crime em nível estrutural em que, além de outros pequenos deslocamentos apregoados, desloca-se a figura do narrador, pois admite-se a falibilidade da narradora que deixa romper a linha delicada do ovo da vida, não em nome do sacrifício, como em *Quase de verdade*, ou pelo impreterível crescimento do frango Hermany em *A vida íntima de Laura*, mas por conta de uma falha, uma lacuna, uma literatura que surge por conta da ineficiência da narradora Clarice. Sua confissão a desinveste duramente de potência e a destitui da posição de mando:

Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou para menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Embora não minta para as crianças, Clarice continua semeando em sua literatura uma série de flexibilizações do comportamento com que outrora se acostumou, a que se convencionou. Nessa passagem observo que: a) apesar de as crianças não serem coagidas a concederem perdão à personagem, elas se vêem dentro de um silogismo disfarçado: amam-se os animais, quem os ama não os mata premeditadamente, logo, como pode uma pessoa tão amante e conivente com os animais, tê-los assassinado culposamente? b) mesmo que a mentira seja um procedimento sabidamente inadequado e inaceitável para o código da conduta moral, a personagem diz-se, “sem maiores pudores”, mentirosa: mente às vezes, mente por conveniência, mente para certos tipos de pessoas, com a mesma naturalidade, por exemplo, com que o cão Ulisses gosta de crianças, mas morde as que o maltratam; c) quem narra é declaradamente uma forma adulta que se denigre: é falível e passível de defeitos, ao passo que para quem se escreve é uma forma infante que desautoriza o lugar de poderio da “gente grande”, enquanto torna-se fundamental à narrativa e a remição do pecado adulto, reavaliando os seus predicados e alçando a criança ao *status* de “nunca chata”.

O começo é marcado por algumas pistas do que será revelado: “Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque me esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). Outras prévias são recorrentemente lançadas:

Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não agüentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. A febre só passou muito tempo depois. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Trata-se de uma amostra das histórias a que recorrerá Clarice para a sensibilização de seu leitor, seu maior juiz. Após o trecho, anuncia-se a mudança de assunto, sem antes mesmo de iniciá-lo de fato; entretanto parece-me que a história sobre os gatinhos antecipa o tom apelado pela personagem: Tematicamente, é um conto de terror para as crianças mais entusiastas de animais; desdobrado pela distância que se apercebe entre infante e gente grande; bem como a conduta ilícita da dissimulação de dar os gatos escondido e tentar substituí-los por um boneco de pano *versus* a espontaneidade e a alegria da criança perante uma casa repleta de bichanos; bem como a artificialidade da intervenção antrópica (gato de pano) e a naturalidade do que é criatura de Deus (gato vivo), ulteriormente desdobrados em forma de categorias: o bem e o mal, natural e artifício, entre outros.

A conversão do emissor e leitor em “eu e vocês”, em “nós”, é uma constante em Clarice. A aproximação entre ambos não se dá apenas no plano comunicativo, mas no plano vocabular, no modo como as palavras são selecionadas. E assim como em *O mistério do coelho pensante*, a narradora primeiro apresenta algumas problematizações da história a ser contada para depois se apresentar ou apresentar o protagonista sem maiores cerimônias: Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Enquanto em *Quase de verdade*, Clarice é a dona do cachorro Ulisses, em *O mistério do coelho pensante* ela é a mãe de Paulo a quem conta uma história. Em *A vida íntima de Laura*, trata-se de uma observadora da vida das galinhas; em *A mulher que matou os peixes*, Clarice é o nome dado à personagem que narra. De um modo ou de outro, Clarice está ali.

Como *A vida íntima de Laura*, *A mulher que matou os peixes* é povoada de guinadas narrativas se distinguindo pela ligação entre as historietas, o que não acontece em *Laura*. Estruturalmente, seus assuntos são divididos em cinco, que levam a um mesmo enredo central, à mesma proposta de um “desfecho-que-não-se-fecha”. Da introdução truncada, muda-se de assunto para lidar com os bichos naturais, desse ponto para os bichos convidados, passados à tensão da história de amor e de morte entre os cães Bruno e Max, para a clandestinidade de uma ilha fictícia, desaguando no banjo de uma corda só do pedido do perdão.

O texto é todo um recurso que tanto confere a oralidade da fala improvisada e desorientada da conversa informal, que se desarticula da estrutura de uma narrativa tradicional, de seu senso formal comum, quanto é a deixa para que os travessões imaginários venham à tona e discurssem em lugar do leitor. Assim como o personagem Ulisses em *Quase de verdade*, apodera-se da perspectiva do leitor em forma de indagação, sem que necessariamente se destine um travessão para ele. Em *A mulher que matou os peixes*, a personagem Clarice “presente” a contrapartida de seu leitor e o faz, antecipando-a em forma de especulação no texto. De modo que geralmente as lacunas lançadas são recorrentemente preenchidas por ela mesma, como ilustrado em diferentes trechos do livro: “Adivinharam? Se não adivinharam não faz mal, eu digo a vocês. O outro bicho natural de minha casa é a lagartixa pequena.” “Vocês ficaram com saudade do Bruno? Eu também.” “Se vocês pensam que eu me ofendi porque parecia com Lisete, estão enganados.” “Vocês têm faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais.” “Já descansaram? Bem, então prestem bastante atenção porque essa história de cachorro é terrível mesmo.” (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Seguem depois a história comovente sobre os gatinhos e as experiências com os “bichos naturais”; as lembranças procrastinadoras sobre uma macaquinha doente chamada Lisete; sobre dois pintinhos presenteados por Clarice; sobre o cão Dilermando e o cão americano Jack, além do conto sanguinolento sobre os cachorros Bruno e Max. Antes que essas histórias sejam contadas, porém, a personagem Clarice se envereda pelo passeio ao universo dos bichos. Explicada a existência de “bichos naturais” e de “bichos convidados”, define-os: “Bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou.” (LISPECTOR, 1999a, s.p), ao passo que os “bichos convidados”, além de convidados, devem ser comprados.

Os “bichos naturais” são, em princípio, indesejados, ojerizados, mal-vindos. É um dos lugares de onde surgem as mais profundas polêmicas dentro das instâncias procrastinadoras. Sob esse signo, uma miscelânea de sensações e impressões é lançada a respeito da lida com baratas, ratos, moscas e lagartixas. Sobre os ratos, Clarice conta:

Minha casa tem muitos bichos naturais, menos rato, graças a Deus, porque tenho medo e nojo deles. Quase todas as mães têm medo de rato.

Os pais não: até gostam porque se divertem caçando e matando esse bicho que detesto. Vocês têm pena de rato? Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. Vocês fariam carinho num rato? Vai ver vocês nem têm medo e em muitas coisas são mais corajosas do que eu. Tenho um amigo que, quando era menino, criou um rato branco. Fiquei com tanto nojo que só quero apertar a mão de meu amigo quando passar o susto. Seu rato era, na verdade, uma rata e se chamava Maria de Fátima. Maria de Fátima morreu de um jeito horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Participantes do conjunto dos “bichos naturais”, os ratos são alvo das mais controversas impressões: são desprezados, temidos, perseguidos, dignos de dó. Essa passagem é uma extensão percebida no trecho de *A vida íntima de Laura*, em que, através de uma performance igualmente confusa, medita-se sobre a natureza dos ratinhos. O “pisar em ovos” dessa conduta reside na reavaliação do relacionamento entre pessoas e animais; gostar dos bichos, mas não de todos? Glorificar-se com a morte trágica de um rato? Render-lhe pena e ojeriza? Mas que amor é esse? Onde a incondicionalidade dos sentimentos nobres? Iniciada n’ *A vida íntima de Laura* há um procedimento aporético entre a criação de ratos, galinhas e crianças e o propósito de Deus que se estende para *A mulher que matou os peixes*. Assim, o mal relegado às ratazanas não é um feito divino, mas um olhar lançado sobre elas que as imbuí de predicados ofensivos, macula-as. O mal não é divino, o mal é um desvirtuamento do homem. Sobre as baratas, Clarice explica:

Por exemplo: tenho baratas. E são baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém. Pelo contrário, elas até roem a minha roupa que está no armário. Vocês sabem que eu tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu? Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas. Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. Esse remédio tem um cheiro muito forte que não faz mal para a gente, mas deixa as baratas muito tontas até que morrem. 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. Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la. Às vezes o pai da criança corre pela casa toda com um chinelo na mão, até pegar uma e bate com o chinelo em cima até ela morrer. 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. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Seja n' "A quinta história", (*A Legião Estrangeira*, LISPECTOR, 1977) seja n' *A paixão segundo G.H* (LISPECTOR, 1986), a relação tortuosa de Clarice com baratas já é conhecida de outras histórias. Considerados da ordem dos naturais, esses bichinhos habitam a casa da personagem sem convite, as baratas são predicadas como feias, velhas, maléficas e dignas de pena. Nesse trecho, a personagem explica o procedimento efetuado pela dedetização, "o homem dos remédios" é o dedetizador, o exterminador da praga. Exclusivamente amadas por suas iguais, Clarice dedica piedade às baratas, pois já há muita gente com quem se indispõem. Mas também é culpa delas, para que existem? Para que invadem a casa da personagem sem serem chamadas? Se são inúteis, por que Deus as criou?

Finalizando a incursão pelo mundo dos "bichos naturais", Clarice se volta para as lagartixas de sua casa. Engraçadas e inofensivas, as pequenas comem moscas e limpam todo o lar. Mas como quem nasceu para lagartixa, não chega a jacaré, o bicho é medroso e insosso, "a lagartixa não fala, não canta, não dança, não gosta da gente porque tem medo das pessoas. A lagartixa seria um perigo para nós se ela fosse igual em tamanho ao jacaré." (LISPECTOR, 1999a, s.p). Em tom mais ameno do que com que outrora tratou os ratos e as baratas, a personagem explica à sua maneira algumas especificidades da natureza de lagartixa:

Eu não mato lagartixa, mas tem gente que corta elas com o chinelo. Aí é engraçado: cada pedaço solto da lagartixa começa a se mexer sozinho. Por exemplo, uma perna cortada e solta da lagartixa fica se mexendo no chão e tremendo o tempo todo. É um mistério mexerem-se os pedaços antes de morrer. O que eu não entendo também é o paladar horrível que a lagartixa tem por moscas e mosquitos. Mas é claro: como não sou lagartixa, não gosto de coisas que ela gosta, nem ela gosta do que eu gosto. Uma vez prendemos um mosquito e olhamos ele bem de perto com uma lente forte. E vocês não imaginam como é a cara de um mosquito. É muito esquisita. Não tenho medo de mosquito nem de mosca, mas tanto um como o outro me incomodam muito. A lagartixa, que é minha grande amiga, me ajuda com muita alegria porque mosquito para ela é sobremesa. Nós, gente, gostamos de sobremesa com coco, por exemplo, mas a lagartixa até parece ter nojo desse doce. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Como já sabido, o comportamento das personagens em Clarice é direcionado por uma espécie de sopro inicial que a todos perpassa e que os destina a cada natureza, e ao estado de adequação dentro dessa natureza. Assim como em *A vida íntima de Laura* não se sabe quando se espera um ovo, por não ser galinha, em *A mulher que matou os peixes* sabe-se que as lagartixas são criadas para comerem mosca e que a fisionomia da mosca, vista de perto, é uma feiúra só, dois valores inadmissíveis à apreciação humana. Além de um mecanismo natural da lagartixa, um mistério para Clarice: como podem as partes de seu corpo se mexerem depois de morta? Essa é uma capacidade defensiva chamada de autotomia caudal, em que o bichinho se desvia de seus predadores, distraíndo-os pela cauda solta tremelizando.

Em *A mulher que matou os peixes*, todas as coisas são explicadas de um modo bastante peculiar por Clarice, desde o significado de palavras mais raras ao vocabulário infantil (o profissional da dedetização é “o homem dos remédios”, o veterinário é o médico que só cuida de bichos, solitário é o mesmo que sozinho, a ilha é um pedaço de terra cercado de água por todos os lados, o significado da fosforescência é relegado à explicação da gente grande, o perfume de Clarice é, em francês, *Vert et Blanc*, isto é, “Verde e Branco”, e foi inventado por um homem que se chama Carven) até o detalhamento de experiências completas para se ilustrar algo: “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, 1999a, s.p). A personagem traz uma série de vivências bastante marcadas pelo seu ponto de vista, pelo lugar de que discursa: ojeriza os ratos e as baratas, mas reconhece a utilidade higiênica da lagartixa. Ora esclarece situações desconhecidas através de esquemas associativos, “Dilermando era quase tão inteligente como uma criança de dois anos” (LISPECTOR, 1999a, s.p), ora as ilustra de forma simplificada: “Ver um cavalo-marinho nadar é lindo: parece até com homens e mulheres dançando devagar.” (LISPECTOR, 1999a, s.p) Trata-se não da deformação do ensinamento, mas de sua acessibilidade aos leitores.

Em seguida, explica que os “bichos convidados” são os que “Às vezes não basta convidar: Tem-se que comprar.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). Nesse caso, assim como a confecção do gato de pano em lugar de um gato vivo advém da interferência

antrópica no que é genuinamente natural, o poder da compra é a faceta que coisifica a relação entre bichos e pessoas, dando-lhe artificialidade do que se torna um bem a ser consumido, domado. A personagem Clarice se interessa por coelhos, patos, pintos e cachorros. Sobre os coelhos, ela conta o seguinte:

Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles. Coelho tem uma história muito secreta, quero dizer, com muitos segredos. Eu até já contei a história de coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. Gosto muito de escrever história para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi. Se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo: enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente. Voltando aos coelhos, tem gente que come coelho. Eu não tenho coragem porque é como se eu comesse um amigo. Os dois coelhos que tivemos em casa eram meus amigos. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Convidados, os coelhos são os mesmos aos quais se homenageia em *O mistério do coelho pensante*. O procedimento intratextual a que Clarice recorre tanto insere dentro do texto outra obra conhecida, quanto, junto a ela, desloca tudo aquilo em que implicou em outra instância narrativa: declarada proveniente de uma história real, o relato sobre o coelho que pensa conquista o leitor por conta de sua vivência veraz com o relato feito, bem como de um livro que surge a pedido de um filho, de uma criança. No trecho, desejosa da piedade dos infantes, a personagem Clarice se qualifica com o recurso e o toma como deixa para a reflexão sobre o ofício da palavra escrita, um convite à “lalande”. Habilitada e com *status* de escritora, Clarice recomenda o processo de criação contra a solidão e a frieza dos corações.

Preocupada com o aspecto limítrofe da “quase” verdade, do *fãz-de-conta*, é fundamental à retórica do perdão em Clarice, fazer-se redimida por seus leitores, fazer-se acreditada. Em *A mulher que matou os peixes* há algumas passagens que reafirmam esse intuito: “Não pensem que estou inventando as minhas histórias. Dou minha palavra de honra que minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo.” (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Vocês pensam que estou inventando? Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade e *aconteceu mesmo*. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles.

Bem, obrigada por terem acreditado em mim. Não gosto de passar por mentirosa. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Nesse trecho, atenta-se para o destaque em itálico da expressão “aconteceu mesmo” que, assim como o título *Quase de verdade*, pode ser substituído por faz-de-conta, com que se descompromete com uma historieta fidedigna ao acontecimento, mas se compromete com a literatura que se permite quando passada à ficção. Em seguida, a personagem menciona os patos e pintinhos que teve:

Também tivemos aqui em casa dois patos comprados que andavam o dia inteiro atrás da gente com aquele modo engraçado de andar dos patos. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Outro bicho que pensa que a gente é mãe deles é qualquer pinto. Nesse ponto o pinto é igual a gente: fica com saudade do calor da galinha-mãe. O que a gente pode fazer de bom para um pinto que fica piando e chorando de saudade é segura-lo na mão e esquentar o corpo dele. Quando a gente pega neles a gente sente o seu minúsculo coração batendo dentro do pequeno corpo fofo e morno deles. Embaixo das penas macias sentem-se os ossos bem finos das costelas deles. Pinto é sempre magrinho. 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, 1999a, s.p)

Os patos parecem desengonçados, jocosos. Os pintinhos, delicados. Em comum, as aves têm a carência de uma mãe cuidadosa, da força progenitora do bem de que todos necessitam. A fragilidade do corpo dos pintinhos raramente resiste à ausência do calor da mãe. Entretanto, para tão pequenino corpo, a força das sensações. Se povoados de pensamentos e sentimentos do bem, o gatilho certo supera a mediocridade do corpinho. Sem a mamãe galinha, esta é a segunda instância de superação do pinto, após desvincular-se da casca do ovo já claustrofóbico, desassocia-se das limitações da própria carcaçinha de ave e não morrem os de alma suficientemente corajosa.

A personagem Clarice também teve dois cachorros internacionais: o italiano Dilermando²⁰ e o americano Jack. O primeiro era um vira-lata esperto, comilão e companheiro. O segundo era de raça não declarada, não tão inteligente, porém

²⁰ Conforme Nilson Fernandes Dinis, em “Perto do coração criança”, trata-se de um pretexto biográfico para a história do cão Dilermando. Pois, de fato, Clarice teve um cachorro quando morou em Nápoles e que teve de abandoná-lo na sua mudança para a Suíça, cujo triste episódio é narrado também em *A mulher que matou os peixes*. (DINIS, 2001, p.51-52)

corajoso. Ao passo que Dilermando fora deixado aos cuidados de outra pessoa devido à mudança de endereço da personagem, Jack fora deixado por conta das ameaças de morte declaradas por um vizinho da família que, incomodado com a barulheira do cão, se irritara. Assim como se admite a diferença entre homens e coelhos em *O mistério do coelho pensante* e se respeita a galinha pintadinha em meio às demais aves em *A vida íntima de Laura*, em *A mulher que matou os peixes* não se faz distinção entre as raças caninas: “eu gosto de todas as raças humanas e de animais.” (LISPECTOR, 1999a, s.p), admite Clarice. Há lugar para todos os desejos e para todas as práticas, o mundo é suficientemente vasto para acomodar a todos, “existe de tudo nesse mundo” (LISPECTOR, 1999a, s.p)

O cão Dilermando não era um grande entusiasta de banho e frequentemente andava mal-cheiroso. Passava o dia cheirando coisas, assim como Ulisses e Joãozinho. O faro é mais uma vez o procedimento investigativo da busca, pensa-se com a ponta do focinho associado ao instinto por que se é guiado e que leva a determinados caminhos, sem que necessariamente haja uma explicação racional para isso. Clarice assinala:

Vocês têm faro? Aposto que sim, porque além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa, resolve e fala. Os bichos falam sem palavras. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Metamorfosear-se em Clarice é mais uma vez o procedimento de sua zooliteratura. Nesse caso, não se humaniza o bicho, mas animaliza-se a pessoa. A personagem retira o instinto animalesco do faro e o compartilha no universo humano. Aqui, os humanos têm faro tal como os bichos não-humanos, para Clarice a distância entre pessoas e animais está nas capacidades distintas atribuída a cada uma dessas naturezas. O que acontece é que, crenes de uma superioridade sobre os animais não-humanos, os humanos se esquecem que todos são um corpo só que, sob a Terra habita. Desprovidos de linguagem, os bichinhos falam uma língua sem palavra, como exemplifica Clarice com a relação de amizade entre os cães Bruno e Max:

Eles eram tão amigos que um chamava o outro, convidando para almoçar e botavam os dois focinhos no mesmo prato de comida. É claro que Bruno nem Max falavam, só latiam. E os convites para um almoço na

casa do outro eram transmitidos assim: latindo um pouquinho, abanando o rabo, ficando parado um diante do outro, e de repente andando. Então o cachorro entendia que era para seguir o outro e almoçarem juntos. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Assim, ao deslocar os caracteres dos bichos (faro) às propriedades humanas, passa-se a considerá-los à luz de uma inversão de uma hierarquia pressuposta. Em *O mistério do coelho pensante*, Joãozinho se destaca pela capacidade de farejar ideias extraordinárias. Em *Quase de verdade*, a magicidade do cão Ulisses reside no fato de que adivinha tudo com o cheiro. Seu faro é o procedimento de sua investigação, sua busca. Seu olfato é primordial, com o focinho cheira tudo, descobre tudo. Essa é uma constante animal em Clarice.

Clarice também explorou experiências com macacos. Em seus dois relatos, esse é o bicho que mais se assemelha fisionomicamente às pessoas, contudo é o mais estrangeiro em terras humanas:

- “Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?”
Se vocês pensam que eu me ofendi porque pareci com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.
- Obrigada meu filho – foi isso que eu disse a ele e dei-lhe um beijo no rosto. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

No primeiro caso:

Vocês não acreditam que eu não esperava jamais o que encontrei: um macaco. Na verdade era um mico tão grande e forte como se fosse um filhote de gorila. Ele estava muito agitado e nervoso porque ainda não conhecia bem a casa. De pura agitação subia de repente pelas roupas estendidas na corda, sujando todas as roupas lavadas. De lá de cima dava gritos que nem marinheiro dando ordens num navio. E jogava cascas de banana mesmo que caíssem em cima de nós. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

A violência que caracterizava o macaco era proporcional ao quão ele se sentira violentado. Forasteiro, agitado, nervoso, desesperado. Jogava cascas de banana do alto, sujava as roupas estendidas no varal, gritava. Estava perdido, e o que causava pânico à plateia humana era que o bicho trazia inadequação de tão grande corpo ao espaço desconhecido. Logo depois, o macaco passa a viver na casa de Clarice, mas ainda bagunceiro e desorientado, fora dado às crianças do morro. Passado mais de um ano, Clarice relata:

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 todas de casa iam ficar adorando o presente de Natal, se fosse um miquinho. Escolhi uma miquinha 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. Foi batizada com o nome de Lisete. Lisete às vezes parecia sorrir pedindo desculpas por dormir tanto. Comer, quase não comia, e ficava parada num cantinho só dela. No quinto dia comecei a desconfiar que Lisete não estava bem de saúde. Pois não era normal o jeito quieto e calado dela. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Em *Água Viva*, a personagem afirma: “Não humanizo bicho porque é ofensa” (LISPECTOR, 1993, p.54). Há algo de tristonho na história da macaca Lisete: comprada, vestida de gente, feito uma palhaça de saia vermelha e acessórios baianos, suave, linda, pequena, delicada. Seu extremo silêncio era a invasão que sofrera em seu próprio corpo. Nesse caso, humanizar o bicho não é apenas ofensa, mas covardia. Sufocada a natureza de seu sopro inicial, Lisete se perdeu e se calou, morreu. É a mesma inversão infeliz proposta n’*O mistério do coelho pensante* quando a mãe Clarice tenta franzir o nariz para se colocar no lugar de coelho, não dá certo, não convêm. Ao converter a miquinha em pequena pessoa, ela se esvai dela mesma. Em sua natureza adoecida, não é macaca nem pessoa, é um fantoche triste.

Em seguida, declara-se outra guinada narrativa em *A mulher que matou os peixes*: “Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão horrível que até parece filme de mocinho e bandido. É uma história de amor e ódio misturados num só coração.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). O amigo de Clarice chamado Roberto tinha um cão muito fiel. Com nome e sobrenome, Bruno Barberini de Monteverdi era vulgarmente chamado de Bruno. O cão Max era seu grande amigo e vizinho. Certo dia, Max, não se sabe o porquê, foi em direção a Roberto para fazer xixi em sua perna. Assustado, Bruno pensou tratar-se de um ataque e, em defesa de seu dono, atacou o amigo Max. Travaram uma briga violenta e difícil de desatracar. E como a peleja da cantiga popular, um saiu ferido e o outro despedaçado. Nesse caso, Bruno quase morreu e, assim que se recuperou, foi atrás de Max e levou outra surra. De volta ao hospital, dessa vez por um período maior, Bruno se viu dominado

pelo ódio, tal como a inspiração negativa da figueira, em *Quase de verdade*, sua ideia apodreceu. O mal é descabido, irracional; desconfigura a preservação da vida, em favor de uma vaidade passageira, e foi o sentimento de vingança que invadiu o coração de Bruno. Foi novamente atrás de Max e o matou. Entretanto, como os cães têm suas próprias leis, os juízes caninos da vizinhança não perdoaram a morte de Max e condenaram a conduta de Bruno, passando a perseguí-lo. Certo dia, desavisado, o cão Bruno fora cercado por uma gangue de cachorros grandes e ferozes que o mataram. Clarice finaliza:

E aconteceu o que era de se esperar: o pior. Os cinco cachorros castigaram Bruno até ele morrer. É assim é que Bruno Barberini de Monteverdi morreu para todo o sempre. Vocês ficaram com saudade de Bruno? Eu também. A história da vida e da morte de Bruno Barberini de Monteverdi é uma história de grande amor: Bruno amava tanto Roberto que não permitia nenhum outro cachorro fazer carinho no dono ou atacá-lo. Também era grande o amor fraterno que ligava Bruno e Max. Mas o primeiro amor era para Roberto. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

A virulência da história entre Max e Bruno se dá em dois planos: tanto no modo como intervém na linearidade dos relatos contados, ou seja, como uma guinada que preenche grande parte do livro, quanto no estranhamento que causa quando encaixada em uma história escrita em favor do perdão das crianças. Reafirma-se, porém, o lugar instintivo da natureza dos cães, a prevalência da fidelidade ao dono Roberto, que configura o narrado como sendo de amor e o pagamento do mal com o próprio mal, assim como acontece com a figueira invejosa em *Quase de Verdade*. Reassumindo, porém, o lugar da narrativa aconchegante, Clarice encerra o caso sanguinolento entre cachorros e retoma o relato, mostrando-se preocupada com o conforto de seus leitores e com o modo com que pode contribuir para isso, a partir do compartilhamento de suas próprias vivências, sensações:

Vocês ficaram tristes com a história? Vou fazer um pedido para vocês: todas as vezes que vocês 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. Às vezes de pura saudade, como os periquitos australianos. Conheço uma moça que toca piano muito bem nos teatros. Essa moça ganhou de presente no dia do seu aniversário um periquito australiano. Só ganhou a fêmea. O pior é que as pessoas que dão um periquito australiano têm que comprar dois: um macho e uma fêmea que,

por causa da raça deles, são tão amorosos que passam o dia se beijando e não podem ser separados. A periquita até adoeceu de tanta saudade do macho dela. Bom, depois de contar uma história um pouco triste sobre a saudade da periquita, quero ficar alegre e alegrar vocês com outra história. (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Trata-se de um trecho que é mais um fôlego, uma pausa, um adendo que liga duas historietas, do que um enredo propriamente relevante para o prosseguimento do livro. É um sinal de que os elementos procrastinadores a que recorreu já se findam e a hora da verdade, da narrativa principal já se aproxima. Em seguida, Clarice se põe a falar sobre uma ilha muito boa e um “pouco” encantada. Seria uma ilha “quase” de verdade?

Clarice refere-se a uma propriedade adquirida por uma amiga, onde ela e os amigos descansam nos fins de semana. Na ilha se toma banho de mar, caçam-se bichos e se dorme em uma rede. Há nela todas as espécies de peixes, inclusive cavalo-marinho. Silenciosa e paradisíaca é o lugar em que se materializa a *felicidade clandestina* de seus visitantes. Lá se aproximam pessoas, bichos e plantas, Clarice comenta: “planta, se a gente pegar com jeito, as folhas delas parecem cantar. E falam com a gente. O quê? Depende de a gente estar triste ou alegre, com fome de beleza e de conversa.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). O fundo do mar é azul e cheio de ouriços coloridos, estrelas-do-mar, algas, cardumes de botos, dando-lhe um brilho e um movimento alucinante. Há pássaros e frutos diversos, cobras, lagartos, mosquitos e antas. A ilha é um “pouco” encantada por conta de seu “ar sempre novo, pelo capim chamado sapê que parece cantar ao vento, pela cidade das borboletas.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). Em expedição à ilha, um grupo de amigos encontrou a cidade das borboletas pequenas, grandes, azuis, amarelas e de todas as cores, inacreditáveis. A esse respeito, Herder Lexikon define a ilha:

Como área fechada e de difícil acesso, em geral é símbolo de algo especial ou perfeito; aparece muitas vezes – por exemplo, nos sonhos – como um lugar onde somente no futuro os desejos utópicos se tornarão realidade. É quase sempre concebida como um paradeiro do Além, livre de preocupações: assim são, na mitologia grega as ilhas dos bem-aventurados, onde os preferidos dos deuses continuam a viver após a morte física. No sentido negativo, a ilha simboliza também o refúgio que impede o envolvimento com a vida. (LEXIKON, 1990, p.112-113)

Em *A mulher que matou os peixes*, ilustra-se a ilha para além de sua beleza paradisíaca, trata-se do símbolo do refúgio e da clandestinidade daquilo que não se revela e que não se conhece. A “quase” verdade da ilha é o convite para a busca, para o toque nas raias do impossível, do que não se cessa. Tão enorme quanto à ilha, é a profundidade da alma e da autoinvestigação. Convida-se à exploração do lugar, assim como se chama ao autoconhecimento, ao “lalande”, ao reconhecimento de uma “falta-a-ser” constante, “a ilha é tão grande que a dona dela ainda não conheceu tudo. E tem uma parte selvagem que nunca foi explorada.” (LISPECTOR, 1999a, s.p). “Morar numa ilha para sempre é triste porque a gente não quer se separar da família e dos amigos. Mas não precisamos morar lá. Basta passar sábado e domingo.” (LISPECTOR, 1999a, s.p) O isolamento e a distância por que se caracteriza a ilha refere-se à dificuldade que se tem de se desvincular das amarras do lugar-comum, da calma, do alicerce, das ideias mastigadas, do trivial. Em busca da exploração, os fracos de alma morrem, assim como o pintinho sucumbiu sem a mãe-galinha. Buscar coisas novas é lugar fecundo, mas perigoso como o faz-de-conta que é certo que se abre, mas não se sabe se fecha.

Encerradas as elucubrações paradisíacas, Clarice resgata o assunto dos bichos e se põe a amontoar uma série de pequenas ocorrências sobre eles: o cachorro grande da amiga, a ofensa que sente ao perceber o temor de certos bichos por ela, a exemplaridade da mãe-cadela- Bolinha e sobre cavalo, não tinha história nenhuma para contar.

Findado o adiamento, Clarice se vê diante da revelação por que se esperou durante toda história d’*A mulher que matou os peixes*, pois, enfim, ela se pronunciaria como praticante de seu crime. Clarice conta que se descuidou dos peixinhos vermelhinhos deixados por seu filho que viajara por um mês. Desculpando-se pelo seu ofício de escritora e pelo mergulho que empenhara na abstração de sua obra, em detrimento da praticidade das tarefas domésticas, Clarice não os alimentou por três dias. De modo que, assim como, o coelho pensante que “nunca disse uma só palavra na vida”, o peixe é um bicho “tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar” (LISPECTOR, 1999a, s.p). Silenciosos e imperceptíveis aos olhos concentrados de Clarice, os peixinhos vermelhinhos morreram de fome. Devidamente culpada, Clarice se martiriza até os

instantes finais e, embora esclarecido o crime, a problemática agora é outra: perdoar ou não perdoar? Eis a dúvida (súplica) lançada aos leitores:

Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me dêem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração. Mas era tarde demais para eu lamentar. Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam? (LISPECTOR, 1999a, s.p)

Novamente, enveredados pelo “desfecho-que-não-se-fecha”, os leitores em Clarice prolongam a interrogação final com que (não) se encerra a última página, para além das especulações que cada um constroi para a questão. Por exemplo, Nilson Fernandes Dinis assinala que na crônica *Fui Absolvida!*, publicada no *Jornal do Brasil* em 21 de novembro de 1970, a autora conta:

Recebi uma carta de sei páginas a respeito de meu livro infantil *A mulher que matou os peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: ‘Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade, mas por esquecimento. Você não é culpada’. A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, (...) e só no fim da carta é que ela me diz que tem... dez anos de idade. Inês me conta sobre os bichos que já teve ou tem. (...) Um dia Inês viu uma barata se afogando na água, ‘salvei-a e dei-lhe o nome de Rita’. (...) De cada bicho, Inês, além do nome, me conta um acontecimento, um modo de ser, o que comiam, onde dormiam. (...) Comprei um cartão-postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos brancos. E agradeci-lhe por não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhora Inês e eu somos amigas. (DINIS, 2001, p.182)

Há, em Clarice, uma necessidade latente de que as histórias sejam reticentes, pois desse modo elas não deixarão de ser contadas, não serão fechadas. O recurso aporético de suas indagações é um sopro de vida, é gerúndio. Em linhas gerais, ao longo de suas obras, uma série de indagações é lançada, sem que necessariamente estejam seguidas de respostas, quando sim, observam-se especulações propostas mais referentes a um convite ao pensamento, à reflexão. A literatura infantil de Clarice sempre se desdobra por detrás de uma carapaça que abriga reflexões mais aprofundadas. Povoadas de perguntas medíocres; silogismos tortuosos e uma falsa “despretensão” de se fazer literatura; intertextos são fincados, metáforas e simbologias são avivadas e meditações inconclusivas são o modo de se atirar uma pulga atrás da orelha, em favor da inabilidade do sujeito narrador que desconhece a

resposta e o didatismo das ideias mastigadas, refinadas, prontas, partilhando a dúvida com o grupo, convidando-os ao procedimento investigativo, a uma conduta especulativa mais geral, mais esperta e fecunda, mais aporética.

Ao associar as personagens Sherazade e Joana com Clarice Lispector, Claire Varin afirma que a autora de *Perto do coração selvagem*,

desde a infância, vive de uma aspiração pela palavra infinita: antes de aprender a ler e a escrever já inventa histórias sem fim. Sherazade luta freneticamente contra a morte. Suas histórias não terminam: traços contínuos abrem e fecham *A paixão segundo G.H.* (1986); *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1991) começa por uma vírgula e termina com dois pontos. Quanto a *Água viva* (1993), aventura fluida, a vontade de permanecer exprime-se não mais só pela pontuação, mas de forma explícita. Basta ler a última frase dessa água viva: “O que te escrevo continua e estou enfeitada”. Eis uma indicação manuscrita a propósito de sua última ficção que será publicada após sua morte: Terminar assim: “Eu... eu... não. Não posso acabar”. A essas palavras acrescenta-se: “Eu acho que...” (*Um sopro de vida*, p.162). Suspensão. Vivência em tudo a sensação de nunca acabar. (...) Narradora das mil e uma noites, conta “A quinta história” que poderia se intitular “As estátuas” ou ainda “O assassinato” e também “Como matar baratas”. Se lhe fossem dadas “mil e uma noites” faria de uma história mil e uma narrativas, fragmentos do mesmo espelho clareando a longa noite da alma. Já Joana, que poderia se chamar Clarice e também Sherazade (...) (VARIN, 2002, p.97-98).

Tenho entendido que a investigação dedicada à literatura infantil de Clarice Lispector é uma reafirmação do fôlego em forma de literatura. Nela há muitas coisas as quais não se nomeiam e que se escapolem entre os dedos das concepções. Trata-se de um espaço em que a palavra não cabe em si, mas é extrapolada, infringida na limitação de seus traçados; os procedimentos se relativizam e ora são reajustados fora de seus lugares-comuns de sentido, ora se convertem em neologismos para se escrever aquilo que ainda não se nomeou.

A literatura infantil de Clarice mostrou-se enquanto uma experiência de desautomatização do senso comum a que constantemente se habitua e se repousa em favor das ideias mastigadas, refinadas, sossegadas. Com essa pesquisa, tenho visitado lugares outrora adormecidos e me desprendido das carcaças estereotipadas e pedagogizantes, tão maculadoras do gênero literário infantil. Fizeram-se, em Clarice, três procedimentos a que venho chamando de “destoamentos”: suas obras são diferenciadas no que toca aos romances e contos a que a autora produzira; ao que se

publicava recorrentemente na época de sua vigência e à própria relação estabelecida com a tradição da literatura infantil e com a infância.

Aquilo que venho tratando como procedimento aporético verificável na literatura de Clarice cada vez mais se confirma enquanto um eco que não se desanima e ainda se responsabiliza pelas especulações que não se calam na última página de seus livros. A série de desdobramentos empenhados em seus textos dá fecundidade às ideias surgentes e continuidade a um mundo que se renova a partir dessas ideias. Em princípio, vê-se uma carcaça simples, para que em seguida um conjunto de possibilidades venha à tona. Clarice ativa a criatividade no criador, a sensibilidade no artista, a ideia adormecida no ser pensante. Clarice é cada vez mais movimento, deslocamento, reticências, é gerúndio, uma “lalande” eterna.

Conclusão ou *um desfecho-que-não-se-fecha*

Em Clarice, toda vez que um personagem se destoa de sua rotina, uma literatura começa. Novos olhares são lançados sobre o marasmo habitual com o qual se acomoda na vida. Desse modo, um quintal só se torna de faz-de-conta; depois que uma figueira resolve ter uma ideia, ainda que ruim. Um poleiro, inusitado; quando é ali que se passam as intimidades banais de uma galinha chamada Laura. Um aquário se converte em cena de dois crimes; o do homicídio de dois peixes e a admissão da falibilidade da narradora Clarice em forma de seu pedido de perdão. E uma gaiola, torna-se aporética, depois que um coelho resolve pensar, libertando-se de sua casinhola. Um mundo à parte *estranha-se*.

Assim, os livros vêm disfarçados de perguntas medíocres; silogismos truncados e uma falsa “despretensão” de se fazer literatura; intertextos são fincados, metáforas e simbologias são constantemente avivadas: o ovo da vida, a figueira bíblica, o coelho pascal, as incógnitas x nos nomes da nuvem-bruxa-do-mal Oxelia e no forasteiro extraterrestre Xext. Avultam-se reflexões inconclusivas, perguntas sem resposta e perguntas cujas respostas são “não sei”. Os narradores de Clarice desconhecem a resposta do didatismo de questões mastigadas, refinadas, prontas, o que impulsiona seus recebedores ao procedimento sinestésico, aos cachorros falantes, à zooliteratura em que autoria, personagens e recebedores aderem em favor de que

mais uma pulga atrás da orelha seja atirada, de uma conduta mais especulativa, inventiva. Nada se fecha junto com a última página: em *O mistério do coelho pensante*, por exemplo, o modo como que o coelho Joãozinho foge não é sabido, mas alicerça o poder de um pensamento feito, a força de uma ideia. Em *A vida íntima de Laura*, a história nunca se encerra, pois muitas outras histórias sobre galinhas são solicitadas ao leitor ao final da narrativa. Em *Quase de verdade*, Ulisses é um cachorro que encerra o relato da exploração do quintal de Dona Oniria, polemizando: Come-se ou não o caroço da jabuticaba? Já em *A mulher que matou os peixes*, todo o relato acontece em favor de uma pergunta pedindo resposta: Vocês me perdoam?

O que existe é uma necessidade latente de que as histórias sejam reticentes, isso é a extensão de lalande, a preservação da vida e do faz-de-conta, é a falta a ser de que não se convém desvincular. O recurso aporético de suas indagações é um sopro de vida, é gerúndio que com as demais obras de Clarice dialoga: outras galinhas, outras baratas, outros Ulisses, outras infâncias.

O que se revela em Clarice é uma necessidade constante de se fazer ecoar, de que as perguntas nunca se emudeçam. Sua investigação é uma reafirmação do fôlego em forma de literatura. Nela há muitas coisas as quais não se nomeiam e que se escapolem entre os dedos das concepções. Trata-se de um espaço em que a palavra não cabe em si, mas é extrapolada, infringida na limitação de seus traçados; os procedimentos se relativizam e ora são reajustados fora de seus lugares-comuns de sentido, ora se convertem em neologismos para se escrever aquilo que ainda não se nomeou, pois a história vai historijar. Trata-se de uma experiência generalizada de desautomatização do senso comum em que repousam os finais felizes e previsíveis. Em Clarice, passa-se do nível do pescoço depenado e feio à vida pitoresca de uma galinha; a qualidade da ideia é proporcional a velocidade de um focinho; as galinhas já tiveram dentes, mas os perderam ao morderem fervorosamente os pirulitos. Com essa pesquisa, tenho visitado lugares outrora adormecidos e me desprendido das carcaças estereotipadas e pedagogizantes, tão maculadoras do gênero. Não sei mais em que ponto se afasta animais de pessoas, quando foi que o maniqueísmo deu certo ou até onde vão as picuinhas que regem a relação entre deus, o homem e os bichos. Em que ponto a aporia não é um tipo de lalande, não sei a dimensão de um gênero genuinamente híbrido: intertextos, intratextos, metáforas, paráfrases, em quantas

camadas podem ser desdobradas uma narrativa clariceana? Qual é o grau de intervenção da vida autoral em sua literatura? Até que ponto outros livros não se ecoam e se propagam, propagam? Em princípio, vê-se uma carapaça simples, para que em seguida um conjunto de possibilidades venha à tona, depende do olhar fecundo a ser lançado. Assim, Clarice tem ativado a criatividade no criador, a sensibilidade no artista, a ideia adormecida no ser pensante. Clarice é cada vez mais movimento, deslocamento, reticências, é gerúndio, uma “lalande” eterna.

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor:

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992a.

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

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992b.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Bibliografia sobre o autor:

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança; uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector*. 2001. 142 f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU, a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 2001.

MIRANDA, Ana. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Prefeitura, 1996.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

RODRIGUES, Carla. Dossiê: Clarice Lispector. Um guia de leitura para decifrar o enigma Clarice Lispector. *Revista Entre livros*, São Paulo, ano 2, n.21, p. 26-54, jan.2007.

VARIN, Claire. *Línguas de Fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

Bibliografia geral:

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

AMARAL, Maria Lúcia. *Criança é criança: Literatura Infantil e seus problemas*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

ARAÚJO, Henry Roberto Corrêa de. Especificidades da Literatura Infantil. In: *Ensaio sobre Literatura Infantil*. Secretaria do Estado de Educação de Minas Gerais, Superintendência Educacional: Minas Gerais, 1980, p. 30-49.

ARIÈS, Phillippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BELLEI, Ricardo J. ; BUZINARO, Délcio Marques. O livre-arbítrio e o mal em Santo Agostinho. *Revista Mirabilia*, tempo e eternidade na Idade Média, v. 11, p. 81-98, jun-dez. 2010.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

BERGER, John. Animais como metáfora. Trad. Ricardo Maciel dos Anjos. Animais escritos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Minas Gerais, Setembro–Outubro/2010, n. 1332, p. 6-9.

BETTLHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 2. ed. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BÍBLIA, N.T. Mateus. Português. Bíblia Sagrada. 27. ed. Trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave-Maria, 2000, cap.21, p.1310.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial In: *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.199-215.

CAVÉQUIA, Márcia Aparecida Paganini. *Breve Panorama da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil*. São Paulo: Abrale, 2010.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>> Acesso em: 20 de dez. 2010.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COMPAGNON, Antoine. Tradição Moderna, Traição Moderna. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.10-11.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

D'ÁVILA, Antonio. *Literatura infanto-juvenil*. 2. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1964.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, vol. 4, 1997.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GHIRALDELLI Jr, Paulo (Org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1997.

GIACON, Eliane Maria de Oliveira. Natureza e Função da Literatura. *Web revista página de debates: questões de Linguística e Linguagem*. UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, n. 6, p.1-8, julho/2009. Disponível em: <<http://www.linguisticae Linguagem.cepad.net.br/EDICOES/07/Arquivos/06.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2011.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura Infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JESUALDO. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

KHÈDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

MACHADO Filho, Aires da Mata. Função da literatura infantil. In: *Ensaio sobre Literatura Infantil*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Educação de Minas Gerais, Superintendência Educacional: Minas Gerais, 1980, p. 9–27.

MAGALHÃES, Cademartori Lúgia; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo. 2. ed. Cultrix, 1978.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PELLEGRINI, Luis. *Dicionário de símbolos esotéricos*. São Paulo: Três. Suplemento especial da Revista Planeta. 270. ed. Março de 1995.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na Literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

RIBEIRO, Duanne. Clarice, Ulisses e a figueira. *Revista Capitu*. jun. 2010. Disponível em: < <http://www.revistacapitu.com/materia.asp?codigo=207>>. Acesso em: jan. 2011.

RIBEIRO, Sergyo A. *Natureza Do Bem Em Santo Agostinho: Aportes Para Uma Ética Ambiental E A Teologia Da Criação*. dez. 2009. Disponível em: < <http://ministeriorazaoefe.webnode.com.br/products/natureza%20do%20bem%20em%20santo%20agostinho%3A%20aportes%20para%20uma%20etica%20%20ambiental%20e%20a%20teologia%20da%20cria%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: out. 2010.

ROCHA, Ruth. *Minidicionário brasileiro da língua portuguesa Ruth Rocha*. São Paulo: Scipione, 1996.

ROSA, Carlos Mendes. O boom na venda de livros infanto-juvenis. *Nova Escola*, São Paulo, v. 51, p.10-16, 1991.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e Ideologia*. São Paulo: Global, 1984.

SILVA, Maria Ivonete Santos. A poética de convergência de Octavio Paz. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 22, n. 1, p. 205-223, jan-jun. 2006.

SOUZA, Aparecida Maria Sales de. A temática da infância sob a visão de Walter Benjamin. *Revista Memento: Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR, Três Corações*, v. 2, n. 1, p. 63-76, jan-jun. 2011.