



miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

CLARICE PARA MENORES: A INSERÇÃO DO LEITOR NA NARRATIVA INFANTIL



CLARICE FOR MINORS: INSERTION OF THE READER INTO CHILDREN'S NARRATIVE

Bruna Aparecida de Andrade da SILVA
Universidade Estadual do Paraná, Brasil

Carla KÜHLEWEIN
Universidade Estadual Paulista, Brasil

Taciane Domingues da SILVA
Universidade Estadual do Paraná, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)

RECEBIDO EM 01/07/2020 • APROVADO EM 17/10/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2599>

Resumo

Clarice Lispector é autora de uma obra vasta e complexa, marcada pelo fluxo de consciência e um diálogo interior difícil de mensurar. Diante disso seria igualmente desafiador imaginar que esses mesmos aspectos se mantivessem em suas narrativas voltadas ao leitor mirim, no entanto é exatamente isso o que acontece. Com a mesma originalidade com que (re)cria a

existência humana nos livros não infantis, Clarice desenvolve uma linguagem dialógica em suas narrativas voltadas à criança, inserindo-a entre as personagens-bicho e personagens-gente, que vivenciam situações desafiadoras, mesmo para um adulto. De modo a verificar as dimensões que a inserção do leitor alcança na obra infantil clariceana, analisamos seus textos inaugurais, *O Mistério do Coelho Pensante* (1967) e *Mulher que Matou os Peixes* (1969), sob a perspectiva da ruptura do horizonte de expectativas que cada um promove no pequeno leitor, ao ingressar ora na história de um Coelho bem diferente dos demais ora na confissão reveladora de uma “assassina”.

Abstract

Clarice Lispector is the author of a vast and complex work, marked by the stream of consciousness and an inner dialogue that is hard to measure. That being said, it would be equally challenging to imagine those same aspects standing in her narratives to the child reader. However, that is exactly what happens. With the same originality with which she (re)creates human existence in her not-for-children books, Clarice develops a dialogic language in her narrative directed to children, inserting them among the animal and human characters, living challenging situations, even for an adult. In order to check the dimension that the reader insertion reaches in the claricean for-children work, we analyzed her opening texts, *The Mystery of The Thinking Rabbit* (1967) and *The Woman Who Killed the Fish* (1969), under the perspective of breaking the Horizon of Expectation that each one of them promotes in the little reader, both by entering the story of a Rabbit quite different from the others and the revealing confession of a “killer”.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Horizonte de Expectativas. Literatura infantil. Clarice Lispector. Leitor. Inserção. Diálogo.

KEYWORDS: Horizon of Expectation. Children’s Literature. Clarice Lispector. Reader. Insertion. Dialogue.

Texto integral

CLARICE E O LEITOR: UMA RELAÇÃO DURADOURA

Clarice Lispector nos trouxe grandes obras não somente na literatura adulta, mas também na infantil, abrindo portas para o questionamento, estimulando o pensamento, o inconsciente, e, sobretudo, dialogando com os leitores. Essa constatação nos faz pensar sobre duas questões iniciais: a presença na Literatura Brasileira de autores que se dedicam à produção de obras voltadas para esses dois públicos e as inovações estéticas que Clarice promove após a era lobatiana.

São Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) que oferecem um quadro elucidativo acerca da formação de uma “literatura infantil” propriamente dita no país, cuja trajetória vai da reprodução e adaptação de contos de fadas, perpassa as obras utilitário-pedagógicas de Olavo Bilac e cia, até chegar à produção de Monteiro Lobato, o divisor de águas na literatura infantil, não apenas por que cria um universo imaginário peculiar, voltado à criança, mas também porque “[...] representa igualmente urna concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito da criação de obras para a infância” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 54).

Desse momento em diante, a literatura infantil nacional segue “de braços dados com a modernização” (Marisa Lajolo e Regina Zilberman usaram esta expressão como título do quarto capítulo de seu livro). Enfim Monteiro Lobato abre as portas da inovação, pelas quais adentram poetas como Cecília Meireles e Vinicius de Moraes, e exímios prosadores, como Clarice Lispector. Para Nelly Novaes Coelho (2002), o fenômeno decorre de uma série de mudanças histórico-sociais que demarcam a transição entre uma tradição progressista e uma “nova ordem” em gestação. Em outras palavras, os citados escritores literários, dentre outros, teriam vivenciado o limiar entre a tradição e sua desconstrução. Mas, de que forma essa inovação se processa na obra infantil de Clarice? Quais estratégias são necessárias para que a prosa introspectiva de Clarice se ajuste ao pequeno leitor?

Para respondermos a essas questões precisamos compreender primeiramente como a literatura infantil era produzida antes das inovações estéticas propriamente ditas. Se tomarmos as reflexões acerca do conto moderno infantil, veremos que, como apontam Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (1985), ele se caracteriza pela alteração do modelo de estrutura identificado por Wladimir Propp (2006). Para as autoras, as funções proppianas seguem o fluxo das ações das personagens, porém, na narrativa moderna, essa estrutura é submetida a novas experiências.

No caso da narrativa clariceana, esse fluxo é deslocado para o interior da personagem, e é na intimidade da vida dela que a história se desenvolve. Assim o leitor é transportado para um universo imaginário que lhe parece estranhamente familiar, pois é convidado a participar da história de maneira ativa, tornando-se uma espécie de coautor, a esse aspecto definiremos como “inserção”. Os estudos acerca dessa produção literária apontam também para o diálogo narrador/leitor como sua marca registrada, conforme verificaremos mais adiante. Contudo a linguagem dialógica não é exclusividade da autora, pois a literatura infantil está repleta de exemplos nesse sentido. A inovação de Clarice está justamente na *inserção* do leitor na história por meio do diálogo, ou seja, este é apenas um recurso para integrá-lo, como participante ativo no ato da leitura. É a maneira interativa de inseri-lo no processo de elaboração da obra, transformando-o numa espécie de co-autor.

Tais apontamentos ficam mais evidentes se tomarmos como ponto de partida o trecho inicial de *O Mistério do Coelho Pensante* (1967): “Essa história só serve para criança que simpatiza com coelho” (LISPECTOR, 1967, p.2). De antemão se esclarece o público alvo: crianças que gostam de coelhos. Isso não significa, por

óbvio, que jovens e adultos estejam excluídos da leitura, pelo contrário, é (também) com a infância destes que a narradora pretende dialogar.

Exemplo também elucidativo dessa questão está em *A mulher que matou os peixes* (1968), quando a narradora faz uma intrigante revelação: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu, mas juro a vocês que foi sem querer” (LISPECTOR, 1969, p.5). Na consciência de escrever para crianças que eventualmente podem se chocar com a informação do “assassinato” de peixes, a narradora sensivelmente esclarece que o fato aconteceu por uma fatalidade e que ela sente muito pelo ocorrido. A revelação é suficiente para que o leitor respire fundo e ingresse na leitura sem receio do que possa encontrar, e, ao mesmo tempo, fique curioso o bastante para aceitar a aventura.

Para compreendermos melhor a recepção do leitor das referidas narrativas clariceanas, levaremos em consideração os pressupostos teóricos de Hans Robert Jauss, acerca do que ele define como “horizonte de expectativa” do leitor e o fato de que ele é capaz de utilizar suas experiências de leitura e de vida pra compreender e preencher os significados do texto literário. Nessa esteira, acreditamos que esse horizonte, como prevê o autor, rompe-se nesses textos tão logo a leitura se inicia.

Assim *O Mistério do Coelho Pensante* e *A Mulher que Matou os Peixes* são narrativas que marcam não apenas o início de uma trajetória de obras voltadas ao público infantil, como também a inserção do leitor, estreitando a relação entre pessoas e bichos, expoente de sua obra, sintetizada na clássica relação entre mulher e barata em *A Paixão Segundo GH*. A primeira trata basicamente de um coelho que, a partir de uma ideia misteriosa, consegue libertar-se da casinha em que vivia; já a segunda apresenta a história de uma mulher que, antes de contar sobre o modo como matou acidentalmente seus peixes, ocupa-se em revelar seu tratamento para com outros bichos que já tivera sob seus cuidados.

Como nosso *corpus* compreende duas obras que promovem uma *relação duradoura* entre o leitor e a leitura, acreditamos que verificar a recepção do texto lido é um aspecto inerente, uma vez que aquele é inserido no texto de modo a participar ativamente não apenas da narrativa em si mas também de sua construção. Enfim a criança é convidada a descobrir a confissão de uma Mulher sobre um crime não premeditado ou mesmo a desvendar o mistério da fuga de um Coelho de sua prisão. O fluxo de consciência de Joana, GH e tantas outras personagens clássicas da narrativa clariceana é estrategicamente ajustado, na literatura infantil, por meio da inserção do leitor como cúmplice da história.

Lembramos ainda o fato de que essas histórias se situam entre pessoas que se propõem a contar histórias sobre bichos que eventualmente impactaram em suas vidas. Dessa forma, avisa Vânia Maria Castelo Barbosa (2008, p.49 – grifo nosso), “o narrador (e a figura do adulto que conta a história) fica em uma posição horizontal frente à criança, que *assume a função de cúmplice da narrativa*, imaginando, criando, refletindo, aprendendo e se divertindo”. Porém, para que essa estratégia narrativa surta efeito é preciso que o leitor “compre a ideia” e isso só é possível pelas vias de acesso próprias da literatura infantil: símbolos e imaginação.

Não é novidade que a escrita clariceana contenha traços peculiares e significativamente originais. Toda essa originalidade provoca um estranhamento, pois promove jogos nas narrativas infantis que levam o leitor a desvendar mistérios, aguçando-lhe a criatividade e o senso investigativo. Através disso, estimulam-se elaboração de pensamentos, ideias, autoconhecimento, possibilidades existenciais, senso crítico, autonomia e emancipação de pensamento. O que permite a ruptura do horizonte de expectativas, como propõe Jauss, e ruma para sua ampliação, de modo que o leitor seja capaz de romper com a expectativa comum, da qual eventualmente ele parte, e assim possa “[...] expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura” (JAUSS, 1994, p. 52).

As narrativas clariceanas constroem o diálogo de modo a não infantilizar as personagens, a ponto de despertar o interesse de jovens a adultos e envolve-los nas reflexões propostas ao longo da trajetória das personagens. Se considerarmos o que Bachelard (1988) defende em *A poética do devaneio*, ao apontar que uma infância potencial habita em nós e por isso suas recordações podem despertar o interesse por situações e temas voltados a ela, podemos pensar que, para o envolvimento do leitor adulto na história infantil, basta que se explore seu envolvimento com essas questões. Como bem pontua o mesmo teórico, a infância “permanece como uma simpatia de abertura para a vida permite-nos compreender e amar as crianças como se fossemos os seus iguais numa vida primeira”. (BACHELARD, 1988, p. 96). É dessa condição que parece se alimentar a obra infantil de Clarice, pois sua escrita atinge tanto a criança quanto o adulto que a acompanha na leitura.

Em *A mulher que matou os peixes*, a estratégia permite que passemos a torcer pelas personagens, como no caso da macaquinha Lisete. Assim que ela adoce, a narradora interpela: “Lisete está morrendo! Vamos levá-la a um veterinário” (LISPECTOR, 1969, p.13). O leitor, que a essa altura já se apegou a Lisete, pode facilmente torcer para que a macaca fique bem e se imaginar ajudando com o resgate da enferma.

Como leitores possuímos uma imagem sobre a leitura que carregamos durante a vida, a mocinha é tida como alguém gentil de boa índole. No caso das obras de Clarice Lispector, temos a ideia de um universo que é real, mas, ao mesmo tempo, se mistura ao imaginário, como em *O Mistério do Coelho Pensante*, que se inicia a partir de um conhecido horizonte de expectativas: “Para se dizer a verdade, não passava de um coelho...” (LISPCTOR, 1967 p, 5) mas em seguida conduz o leitor a um universo vasto de possibilidades: “Por tudo isso é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas ideias” (LISPECTOR, 1967 p, 5).

De modo geral, as obras clariceanas destinadas ao público infantil estabelecem um diálogo constante entre narrador e leitor, criando, por meio disso, uma série de enigmas e possibilidades existenciais, nem sempre desvendados ao final da história, mas intrigantes o suficiente para conduzir a leitura até as últimas

páginas. Essa estratégia é conquistada por meio de uma linguagem simbólica que acaba aguçando o imaginário através da realidade. Nesse sentido, Legros (et al, 2007, p. 235), em *Sociologia do imaginário*, pontua que o imaginário e a realidade não configurariam oposições, mas complementações, uma vez que “são dois mundos que se visitam constantemente”. Contudo, o mundo real na literatura infantil costuma ser alcançado pela simbologia de que os escritores lançam mão para aproximar a obra do leitor mirim.

A construção de um universo literário tão peculiar vai ao encontro do desenvolvimento da imaginação infantil, permitindo à criança lidar com diversos tipos de sensações e sentimentos, como, no caso das obras em questão, a morte de peixes ou a fuga de um coelho. Não se trata de meras histórias de animais, mas da trajetória significativa de seres humanos que enfrentam conflitos existenciais, tal como os seres humanos. Seja peixe seja coelho, a difícil missão de viver também se apresenta como um desafio. Isso tudo mediado pelas habilidosas mãos de um narrador muito próximo do contador de histórias modelar, como pontuaria Walter Benjamin: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia.” (1994, p. 213).

Em *O Mistério do Coelho Pensante*, logo de início, o narrador avisa que o mistério só acaba quando o leitor descobre ainda outros: “Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios” (LISPECTOR, 1967, p.3), indicando o universo inesgotável de possibilidades da obra literária, elemento que a constitui como “aberta”. Mesmo que a narrativa seja voltada aos filhos de Clarice, em especial a Paulo, é importante considerar que alcança todas as crianças que partilham do mesmo universo dos garotos, o infantil. Dessa forma, por meio da declaração de que escreve para o filho, o narrador procura aproximar-se do leitor que pode (ou não) se identificar com Pedro.

A autora usufrui da proximidade que tem com seu filho, trazendo uma intimidade não só com o mesmo, mas também com outros leitores que podem eventualmente identificar-se com Paulo: “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho”. O tom confessional da narrativa aproxima-se do diário, que costuma ser altamente revelador e por isso mesmo, convidativo à leitura. Isso provoca no leitor a sensação de estar inserido na conversa íntima de uma mãe com o filho.

Mas Clarice não explora somente essa forma de aproximação com o leitor, cria também um narrador inseguro, relutante, capaz de compartilhar suas percepções da forma igualmente subjetiva e sedutora, como em *A Mulher que matou os peixes*. A narrativa principia com a revelação da morte dos peixes e a justificativa da suposta “assassina”: “Mas eu juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! [...] “Dou a minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce.” (LISPECTOR, 1969, p.5)”. Dessa forma o leitor ingressa na história por meio do universo emotivo de quem a conta, o que o leva a nutrir certa compaixão não apenas pelos peixes, mas também pela mulher, levando-o a perdoá-la pelo crime ou ao menos a dispor-se a ouvir o que ela tem a dizer.

Esse foco narrativo permite recuperar a repertório de leitura, estimulando o leitor a dialogar suas vivências com a obra literária, tal como propõe Jauss (1994)

nos pressupostos básicos da Estética da Recepção. Assim os aspectos éticos, sociais, psicológico do leitor promovem sua emancipação, pois amplia as possibilidades de leitura da história e de relacioná-las com outras situações (reais ou imaginárias). Esse mecanismo propulsor leva à experiência de emoções novas e à criação de um mundo de fantasias, a que Propp definiria como “maravilhoso”. Algo semelhante ocorre em *O Mistério do Coelho Pensante*, quando o simples movimento do nariz do coelho cria todo um mundo de fantasia: “A coisa especial que acontecia com aquele coelho era também especial com todos os coelhos do mundo. É que ele pensava essas algumas ideias com o nariz dele” (LISPECTOR, 1967, p.5). Abrem-se as portas do maravilhoso, que permite à criança não imaginar um coelho pensante mas também mas estender essa condição a todos os demais da espécie.

Outro fator que consideramos importante destacar é a semelhança da trajetória da protagonista das narrativas de Clarice à do herói. Seja ele um *Coelho Pensante* ou uma *Mulher*, a autora procura conquistar a simpatia do leitor para com o protagonista (seja ele homem ou animal), cuja marca registrada é a humanidade. Segundo Bettelheim (2002), a criança se identifica com o herói por que essa condição lhe traz apelo positivo; ao imaginar que sofre como o herói da história e triunfa com ele, a criança faz tais identificações por conta própria e passa a buscar soluções para seus conflitos interiores e exteriores.

Quando esse herói é um animal, como o *Coelho Pensante*, Clarice cria um herói que estimula o pensamento infantil, com indagações ao longo de toda a narrativa, como: “Mas o problema era o seguinte: como é que ia poder sair lá de dentro?” (LISPECTOR, 1967, p.8). A sequência de questionamentos voltados a Paulo e, por extensão, ao leitor deslocam-no da posição passiva de “expectador” para participante ativo da história. De alguma forma ele é inserido no universo interior da protagonista, partilhando de suas reflexões, angústias e pensamentos. Já a *Mulher* chama a atenção para vários heróis ao longo de seu relato. Ao relatar as várias histórias dos animais que possuiu, a narradora busca envolver e sensibilizar o leitor, de modo que ele a absolva do crime que ela revela cometer (morte dos peixes): “Eu sempre gostei de bichos”. (LISPECTOR, 1969, p.5). Sob essa perspectiva, a *Mulher* é tão heroína quanto o *Coelho*, pois atravessa uma trajetória digna do herói trágico, como proporia Joseph Campbell (1994).

Devemos levar em consideração também que as personagens na obra infantil de Clarice, como apontariam Palo e Oliveira (1986, p.22), são “o coração da narrativa”, pois é a partir da ação delas que a intriga se (des)forma. Dessa forma o leitor é conduzido vivenciar as mais diversas situações como se estivesse literalmente na pele dos bichos ou se solidarizasse com eles, como *A Mulher que Matou os Peixes*. Essa estratégia narrativa permite que sentimentos e sensações fluam através da intimidade que os leitores estabelecem (ou imagina estabelecer) com as personagens ou mesmo com o narrador, quando os evoca “Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 1969, p. 22), ao se referir ao “assassinato” dos peixes. O mesmo ocorre em *O Mistério do Coelho Pensante*, quando o Clarice (na voz do narrador) transfere a descoberta do mistério para seu filho, Paulo: “Se você quiser descobrir o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo” (LISPECTOR, 1967, p.17). As narrativas não se encerram de fato,

parecem mas um suspiro em meio a tantas outras possibilidades de continuação e finalização; o texto literário, como defende Jauss (1994), amplia o horizonte de expectativas dos leitores, permitindo que cada um mesmo tome sua própria decisão, dentro das várias possibilidades que se avizinham.

Outro aspecto que ainda podemos apontar, é a linguagem simbólica que aproxima a obra clariceana do maravilhoso e, conseqüentemente, a distancia do utilitarismo e do didatismo, tão recorrentes na Literatura Infantil. O que permite às histórias serem contadas a partir de um ponto de vista singular, abrindo espaço para a imaginação do pequeno leitor fluir livremente. Para Souza (2017, p11), nas obras que aqui analisamos característica se faz mais presente, pois nelas “encontramos um narrador que não somente conta uma história, mas que conversa com o leitor, e à medida que vai conversando vai contando a história e conduzindo a narrativa seguindo um fluxo metalinguístico na construção do enredo”.

Enfim, sua obra sempre esteve voltada à necessidade de inovação estética, em seus livros infantis isso não poderia ser diferente. No contexto da Literatura Infantil Brasileira, sua narrativa inaugura uma espécie de metalinguagem, rompendo com o tradicional estilo de narração e enredo de começo, meio e fim; e de um narrador onisciente, absolutamente, dono da história. É marcada pela linguagem afetiva, que mantém uma intimidade com o leitor tamanha que lhe confere liberdade e, ao mesmo tempo, certa inquietação, mas, sobretudo, insere-o como peça fundamental das histórias.

A INSERÇÃO DO LEITOR NO UNIVERSO INFANTIL DE CLARICE

Considerar que a narrativa de Clarice tenha uma abordagem textual que se manifesta em distintos meios sociais e abarque diversas faixas etárias, implica pensar na possibilidade da ruptura do horizonte de expectativas, em especial a do automatismo literário, que geralmente apresenta a infância como um lugar perfeito e divertido. É Rosenbaum (2002, p.66 – grifo nosso) quem afirma: “a mesma *ambiguidade* que caracteriza a literatura adulta de Clarice reaparece aqui para brincar com as crianças leitoras”. Essa ambiguidade englobaria diversos aspectos como: dimensões individualizadoras que agrupam enredo, narração e escrita, enredo e ação, tempo e espaço, enfim, um conjunto de elementos que desconstroem a narrativa tradicional.

Essa fuga do convencional gera certa desfamiliarização e um impacto estético, assim o inusitado nos leva a acreditar na possibilidade de um universo maravilhoso, em que o leitor ganha carta branca para navegar à vontade. Esse é o contexto em que se ambienta os contos de fadas e é dele que emergem os de Clarice. Porém não mais com personagens enfrentando dificuldades concretas, como a ingênua Chapeuzinho, que é enganada pelo lobo, ou Branca de Neve, que se deixa ludibriar pelo brilho de uma maçã envenenada, mas com conflitos interiorizados. Por meio de um diálogo franco com o leitor, a narrativa clariceana revela detalhes sórdidos de um possível “assassinato” ou da fuga perspicaz de um

coelho. A narração adquire um tom oral que acaba por se tornar uma conversa íntima, extrapolando o cotidiano singular dos livros infantis.

Certa vez Clarice declarou que se criou ao contar histórias. De certa forma esse traço de espontaneidade é o que lhe é peculiar, conforme aponta Corrêa (2011), pois tem uma “escrita natural” da qual o leitor faz parte, preenchendo as entrelinhas. De alguma forma, a autora preserva seu estilo de escrita, seja ela literatura infantil ou não. Exemplo disso é a conhecida epifania, momento crucial na vida das protagonistas, responsável por alavancar uma série de mudanças no cotidiano e conduzi-las à beira do abismo ou da salvação. É Paulo Magno Torres (2018) quem nos apresenta esta dentre outras características da obra de Clarice, como: i) a inadaptação das personagens, ii) a aproximação de vozes, iv) a interiorização narrativa e v) a epifania. Magno as identifica na literatura não infantil da autora, porém aqui verificaremos como se manifestam na sua produção infantil, em especial nas obras em questão.

No que diz respeito à *Inadaptação das Personagens*, Magno (2018) se refere ao fato de que as personagens clariceanas não se adaptam ao mundo que as cerca e acabam perdendo sua personalidade. Em *O Mistério do Coelho Pensante*, isso se dá por meio da diferença que existe entre o Pensante, chamado Joãozinho, e os outros coelhos: “Assim como faz parte da natureza do coelho farejar ideias com o nariz” (LISPECTOR, 1967, p.11). Na verdade, “faz parte da natureza do coelho” comum farejar comida, ou seja, ter ideias só poderia pertencer ao campo de um roedor especial, como o criado por Clarice. O animal, dessa forma, perde sua personalidade para adquirir outra muito mais complexa, própria dos humanos e única para um coelho: pensar. Como no terreno do maravilhoso tudo é possível, se é possível ao leitor imaginar que um lobo possa dialogar com uma menina no interior de uma floresta, por que não poderia também aceitar o fato de um coelho pensar e “farejar ideias”?

Essa peculiaridade explica o fato de o Coelho Pensante ser o único que consegue fugir da casinhola, mistério que intriga a todos, conforme se observa na indagação de um deles: “Bem, Paulo – mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco saía de dentro das grades.” (LISPECTOR, 1967, p.16). Nesse trecho revela-se ainda outro elemento importante dessa narrativa: o interlocutor específico. Paulo é o nome de um dos filhos da escritora e também o motivo pelo qual ela redige a história:

Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. O mistério do coelho pensante é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo. meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. (LISPECTOR, 1969, p.3).

Literalmente a vivência invade o texto literário para servir-lhe não apenas de inspiração, mas também de impulso criativo e elemento agregador na elaboração artística. Sendo uma criança, o papel de Paulo na história é permitir que

o leitor mirim identifique-se com o interlocutor e assim se sinta devidamente incluído na história, para então poder participar dela de forma mais ativa, ressignificando os símbolos e dando asas à imaginação. A partir dessa estratégia, o leitor é inserido ao longo de toda a história, uma que é invocado na forma de um “você” que pode remeter a Paulo, mas funciona como um vocativo individualizado, específico a cada um que se dispõe à leitura do texto: “Desconfio que *você* não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho” (LISPECTOR, 1969, p. 6 – grifo nosso).

Recurso semelhante aparece em *A Mulher que Matou os Peixes*, porém o interlocutor é o próprio leitor. Logo no início, percebe-se que trata-se de uma narradora, pois trata-se do relato de uma “mulher”, a qual explicita que a história é real e que vai contá-la, mas sem oferecer todas as informações: “Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu.” (LISPECTOR, 1969, p.5). A relutância em narrar o suposto “assassinato” instiga a curiosidade à leitura, afinal é absolutamente humano o desejo por invadir o privado e descobrir os segredos de alguém, mesmo que seja um desconhecido. No decorrer do texto, a narradora revela que em seu relato não há animais vivos, somente lembranças das histórias que a envolve com eles. É interessante notarmos que a única personagem que tem voz dentro da história é a própria narradora a qual tenta livrar-se da culpa por ter matado os peixes: “É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer.” (LISPECTOR, 1969, p.5).

Já a *Aproximação de Vozes*, postulada por Magno (2018), tratar do evento em que narrador e personagens se fundem, perdendo-se a distinção entre eles. Logo, no *Coelho Pensante*, há certo tipo de fusão no momento em que a narradora tenta repetir ações do coelho para tentar compreender seus pensamentos e descobrir como o animal estava fugindo: “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.” (LISPECTOR, 1967, p.17). Em outro momento ainda, é o animal que se sente humano: “Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma ideia tão boa que até parece ideia de menino!” (LISPECTOR, 1967, p.6). A atitude pueril de imitar um ao outro é mais uma tentativa de integrar a criança ao universo maravilhoso da história. Mas, apesar do esforço, a narradora não consegue decifrar a misteriosa fuga do coelho, justamente porque não consegue compreender a ação e os pensamentos do animal. É uma deixa para o leitor tirar as próprias conclusões ou mesmo propor outras formas de desvendar o mistério.

Em *A Mulher que Matou os Peixes*, a fusão acontece através de uma comparação que a narradora realiza entre o animal e o ser humano, pelo fato de ambos necessitarem do aconchego materno: “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.” (LISPECTOR, 1969, p.9). Para o leitor adulto a metáfora é evidente, mas para a criança a relação pode adquirir um significado muito mais amplo, pois a instiga a se colocar no lugar do animal e experimentar uma série de sensações inusitadas ou mesmo perceber o mundo de forma inédita. Fundem-se as vozes da narradora, do leitor e dos animais, formando uma polifonia harmônica,

em que todos desfrutam de um mesmo objetivo: compartilhar experiências de vida.

Essa troca de experiências só é possível devido à *Interiorização Narrativa*, também destacada por Magno (2018), que se manifesta sob a ordem cronológica deixada de lado e o deslocamento do foco da narrativa para a interioridade, que diz respeito à identidade e às formações do inconsciente. Em *O Mistério do Coelho Pensante* o fio da narrativa é conduzido pelas reflexões tanto da narradora, “Mas o problema era o seguinte: como é que ia poder sair lá de dentro?”, quanto do animal, “Como eu ia contando, Joãozinho começou a trabalhar na ideia.” (LISPECTOR, 1967, p.7-8). Ao contrário do que se sucede com *Chapeuzinho Vermelho*, cujo enredo é composto por uma série de eventos, aos quais Propp denomina de “funções” (mudança, desígnio, desafio, mediação, conquista etc.), nessa narrativa há um único evento: a fuga do coelho de dentro da gaiola. Porém esse evento é contado sob uma perspectiva intrínseca, ou seja a partir das ideias que conduzem as atitudes da personagem central. Em síntese: é o pensamento que conduz à ação, não o contrário.

Já em *A Mulher que Matou os Peixes*, entre a história dos animais e seus respectivos cenários, a narradora-personagem revela um envolvimento muito próximo com o que relata, resultando em uma interioridade: “Bem, vamos mudar de assunto. Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com meu crime.” (LISPECTOR, 1969, p.6). Essa proximidade torna o relato da mulher tão suspeito quanto o de Bentinho, em *Dom Casmurro*. Afinal, como ela é a responsável pela morte dos peixes pode muito bem conduzir a narração dos fatos de forma a inocentá-la. É o que de fato ela faz, mas para isso, antes, procura conquistar a confiança do leitor, de modo que não julgue a história como um assassinato, mas um incidente. A opção pela primeira pessoa nessa obra é, portanto, estratégica, pois coloca o leitor em uma posição de cúmplice e, enquanto tal, ele tende se solidarizar com versão apresentada pela narradora, uma vez que ela esclarece seu afeto pelos animais e seu arrependimento diante do suposto incidente.

E quanto à *Epifania*, marca registrada de Clarice que leva as personagens a um turbilhão de reflexões e uma crise existencial que muitas vezes culmina em tragédia? Segundo Magno (2018), esse é o momento de “iluminação”, quando a personagem sofre uma revelação. Em *Mistério do Coelho Pensante* essa característica aparece através do seu nariz que mexia bem depressa, e assim, ele descobria coisas novas: “Outra coisa que o nariz dele descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu.” (LISPECTOR, 1967, p. 16). Ora, se já é revelador imaginar um coelho que pensa quiçá um que explora o mundo a sua volta e explora reflexões a respeito? Em *A Mulher que Matou os Peixes*, o momento epifânico aparece no momento em que a narradora descrever uma ilha e, filosofando, deixa de lado as histórias sobre os bichos que teve na vida e passa a retratar as peculiaridades daquele lugar maravilhoso, que é o *habitat* de animais, inclusive peixes: “O silêncio da ilha é um silêncio diferente: é atravessado pelos sons característicos dos habitantes animais e vegetais.” (LISPECTOR, 1969, p. 19). Em seguida, ela faz uma pergunta direta ao leitor, pressupondo seu descrédito: “Vocês pensam que estou inventando?” (LISPECTOR, 1969, p.19).

De certo modo, a epifania, no universo infantil sobre uma adaptação: ela é compartilhada com a criança. Como para o pequeno leitor ainda é complexo compreender os efeitos da “revelação”, resta ao narrador questioná-lo, levando-o a refletir também. Assim as angústias de um tornam-se as mesmas do outro e vice-versa, e fecha-se o ciclo da participação ativa do leitor no ato da leitura do texto literário, proposto por Jauss (1994).

Ainda segundo Magno (2018), outro aspecto presente na obra clariceana é o *Fluxo de Consciência*, que trata do processo de transcrição dos pensamentos das personagens. Por mais complexo que possa parecer esse aspecto, Clarice transfere-o para a narrativa infantil de forma igualmente estratégica. Em *O Coelho Pensante*, isso se manifesta quando o narrador onisciente revela os recônditos pensamentos do protagonista: “Joãozinho disse para ele mesmo: — Puxa, eu não passo de um coelho branco” (LISPECTOR, 1969, p.6). Se João diz algo para si a única pessoa fora ele mesmo que poderia saber disso seria o contador da história. Esse *monólogo interior* é mais comum na Literatura Infantil do que parece, porém Clarice faz com que os pensamentos da personagem pareçam vir dela mesma, distanciando-a um pouco da figura do narrador.

Já em *A mulher que matou os peixes*, esse recurso ganha outro tom, pois como a narradora é a protagonista da história, é óbvio que revelaria seus pensamentos, porém ela faz isso com tamanha sinceridade e espontaneidade, que leva o pequeno leitor a partilhar da emoção de certo suspense, que aguça ainda mais suas expectativas: “Não tenho coragem ainda, de contar como aconteceu (LISPECTOR, 1969, p. 5)”.

Em síntese, os recursos estratégicos que Clarice emprega em sua produção literária ajustam-se a diferentes públicos. Assim, o universo intrínseco de sua literatura volta-se ao pequeno ou grande leitor, que ingressa na leitura consciente de que as descobertas estão ao alcance de sua imaginação, mas aquém da realidade que o circunda. A criança que aceita o convite para ingressar nesse terreno maravilhoso recebe em troca não apenas a possibilidade de dialogar com a autora, mas de ser incluída na narrativa, como se fizesse parte dela e pudesse decidir, inclusive, se final, se é que há um final... Assim é *Clarice para menores*.

CLARICE PARA MENORES

Se na literatura não infantil Clarice desponta pela sua originalidade, muitas vezes incompreendida pelo leitor, no universo infantil essa mesma originalidade cai como uma luva. Nos espaço aberto da imaginação das crianças, ela encontra um oceano inteiro para ancorar as mais extraordinárias embarcações, sem permitir, contudo, que os marujos se percam no mar.

Sem se desvencilhar do narrador do conto de fadas, que tudo sabe e tudo vê, a narrativa clariceana se desenvolve sob a égide do diálogo ininterrupto com o leitor. Seja na voz de mãe, que se dispõe a narrar aos filhos uma história seja na de uma mulher que deseja revelar um segredo por trás de um “assassinato”, o narrador está ali, presente, como a conduzir a história. Mas ele nunca está sozinho,

anda de mãos dadas com o leitor. Juntos, caminham mar adentro, repletos de expectativas, pois sabe que no território da imaginação, tudo pode acontecer!

Enfim, Clarice parece ser a mesma, para maiores ou menores. E nem poderia ser diferente, uma vez que a motivação para escrever a ambos os públicos é o mesmo: o universo interior. Assim, da mesma forma que a doce Chapeuzinho entende que desviar-se do caminho pode, muitas vezes, conduzir-nos a rumos inesperados, a destreza de um coelho que pensa e a saga da morte de alguns peixes podem conduzir o leitor mirim à resolução de conflitos internos, como sugere Bettelheim (2002). E nesse maravilhoso universo interior, é convidado a adentrar, sem temer a figura que o conduz, pois é ninguém menos que Clarice, e Clarice, é para menores.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Editora Martins Fontes, 1988, São Paulo.
- BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16ª edição, Paz e Terra, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução da Adail Ubirajara Sobral. 10 ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: mitos, símbolos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: Teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2002.
- CORRÊA, Janaina Alves Brasil. *Elementos de estilo na literatura infantil de Clarice Lispector*. VII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica e IV Encontro Americano de Pós-Graduação – Universidade do Vale do Paraíba. Rio de Janeiro, 2011.
- DUARTE, Camilla Zanoni. CARVALHO, Regina dos Santos de. OLIVEIRA, Ana Paula de. *A interação narrador-leitor na produção literária infantil de Clarice Lispector*. UNITOLEDO, p. 1-13.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- MUZAIT, Zahide L. *O fluxo da consciência no conto “a imitação da rosa” de Clarice Lispector*. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, v. 14, n. 4 (1979).

NETO, Miguel Leocádio Araújo; SILVA, Odalice de Castro. *Os incomuns leitores de Clarice*. Ver. De Letras, n. 29, Vol. 1/2 - 2007/2008.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PONCHIROLLI, Flávio Alexandre. *A estilística da adaptação e inadaptção*. Uma análise de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

RESSURREIÇÃO, Juliana Boeira da. *A importância dos contos de fadas no desenvolvimento da imaginação*. Faculdade Cenecista de Osório-FACOS/RS, p. 1-33.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. O mistério da literatura infantil de Clarice Lispector: projeto estético, inovação e criação literária. *Revista Travessas*, Brasília, 2017.

TORRES, Paulo Magno Costa. *Clarice Lispector*. Cola da Web. Setembro, 2018. Disponível em: <https://www.coladaweb.com/biografias/clarice-lispector>. Acesso em: 16 jan. 2020.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: História e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2004.

Para citar este artigo

SILVA, Bruna Aparecida de Andrade da; KÜHLEWEIN, Carla; SILVA, Taciane Domingues da. Clarice para menores: a inserção do leitor na narrativa infantil. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 749-763, set.-dez. 2020.

As autoras

Bruna Aparecida de Andrade da Silva é graduanda em Letras na UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná, Campus de Apucarana.

Carla Kühlewein é Doutoranda em Literatura e Vida Social pela Unesp (Assis), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis (2004) e Graduada em Letras Vernáculas e Clássicas (UEL). Como pesquisadora, faz parte do projeto Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes (Unesp), dos projetos de extensão Outras Palavras (UEM) e A escrita do outro e o outro da escrita: leitura do cordel na academia e na escola (Unesp) e coordena o projeto A realza no Nordeste: Releituras dos Contos de Fadas na Literatura de Cordel (Unespar). Profissionalmente atuou como professora no Ensino

Fundamental I (lecionando alemão) e no Ensino Fundamental II, Médio e Superior, na rede pública e privada. Atualmente é colaboradora na Unespar (Apucarana) no curso de Letras Português, ministrando disciplinas na área de literaturas de língua portuguesa.

Taciane Domingues da Silva é graduanda em Letras na UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná, Campus de Apucarana.