



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

A LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR PARA
CRIANÇA: UM CONVITE À INFÂNCIA

VÂNIA MARIA CASTELO BARBOSA

FORTALEZA – CEARÁ
2008

Vânia Maria Castelo Barbosa

A LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR PARA CRIANÇA: UM CONVITE À
INFÂNCIA

Dissertação apresentada à Coordenação do programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora:

Professora Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes.

Co-Orientadora:

Professora Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

Fortaleza

2008

Vânia Maria Castelo Barbosa

A LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR PARA CRIANÇA: UM CONVITE À
INFÂNCIA

Dissertação apresentada ao Curso de mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Dissertação defendida e aprovada em ___/___/_____.

Banca Examinadora:

Professora Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes - UFC
(Orientadora)

Professora Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho - UFC
(Co-Orientadora)

Professor Dr. Paulo Germano Barrozo de Albuquerque – Fa7
(1º Examinador)

Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UEMA
(2º Examinador)

*A Deus, fonte de luz e de todo saber.
À minha mãe, irmãos e amigas, pela força e confiança depositadas em mim.*

AGRADECIMENTOS

Às professoras Vera Moraes e Fernanda Coutinho, que orientaram essa pesquisa, pelas idéias, empréstimos de livros, sugestão de bibliografias e leitura dos textos.

Aos professores do Mestrado em Literatura Brasileira, pelo estímulo à aprendizagem.

Ao professor Paulo Germano, pela grande contribuição que prestou à minha dissertação, sugerindo idéias, bibliografia que muito enriqueceram a escrita final.

Ao professor Diógenes Buenos Aires, pelo interesse em examinar o meu texto.

À Jaquelânia Aristides, pelas sugestões e empréstimo de livros.

Aos novos amigos que conquistei, pela convivência harmoniosa.

RESUMO

A literatura para a infância, que se conhece atualmente, é fruto de um longo processo de mudanças, adaptações, criações, inovações, avanços e até retrocessos que envolveram várias narrativas e que definiram durante muito tempo os textos selecionados e dedicados às crianças. Nesse processo, o imaginário sempre esteve presente, embora a sociedade ocidental valorizasse mais a razão, o que influenciou também na produção literária infantil. Propusemo-nos trazer à reflexão, baseando-nos na contextualização histórica da literatura infantil, a obra que Clarice Lispector dedicou às crianças, associando sua escrita ao imaginário de Gaston Bachelard, à idéia de devaneio e imagem poética que se materializa através da linguagem literária. Analisamos os livros infantis de Lispector, com ênfase em *O mistério do coelho pensante* e *Quase de verdade*, ressaltando elementos estéticos e imaginários que formaram a narrativa clariceana e que contribuíram para uma nova escrita do conto para crianças, no Brasil, depois de Monteiro Lobato. Procuramos apresentar a linguagem dessa autora, como instrumento de reflexão e desautomatização da língua, das percepções do leitor, e como símbolo da infância que está em permanente maravilhamento com a vida, encontrando, assim, uma literatura infantil que não traz a função de disseminadora ideológica, disciplinadora, moralista ou inibidora da criança, mas uma literatura que expressa, através de imagens poéticas, sensações de uma infância que vai além de uma verdade ou mentira.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Literatura infantil; Imaginário; Infância

ABSTRACT

The Children's Literature, which is known nowadays, is a result of a long process of changes, adaptations, creations, innovations, advances and even withdrawal which involved several narratives and which defined for a long time the texts that were selected and dedicated to children. In such processes, the imaginary has always been present, even though the western society would give more importance to reason, which influenced the literary productions for kids. We aim with this work to bring to reflexion, based on historical contextualization of literature for kids, the work that Clarice Lispector dedicated to children, associating her writings to the imaginary of Gaston Bachelard, the idea of day-dreaming and poetic image which is materialized through the literary language. Analyzing the Lispector's books for kids, with emphasis on *O mistério do coelho pensante* and *Quase de verdade*, highlighting the aesthetic and imaginary elements which form the claricean narrative and which contribute with a new writing style of the short story for kids, in Brazil after Monteiro Lobato. We have tried to present Lispector's language as an instrument of reflexion and desautomatization of the language, the perceptions of the reader, and as a symbol of infanthood which is constantly amazed with life, finding, this way, a literature for kids which does not work as an ideological disseminating, disciplinarian, moralist or inhibiting of the child, but a literature which expresses, through poetical images, of an infanthood which goes beyond a true fact or a lie.

Key-words: Clarice Lispector; Children's Literature; Imaginary; Infanthood

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1 Um passeio pela história da Literatura Infantil.....	15
1.1 Literatura infantil: repensando posturas.....	15
1.2 Os primeiros passos da literatura infantil brasileira.....	32
1.3 Clarice Lispector e a literatura infantil brasileira.....	43
2 Imaginário: uma janela para a infância.....	54
2.1 Uma concepção de imaginário.....	54
2.2 Imaginário: um privilégio da infância.....	68
3 O real e o imaginário na literatura infantil de Clarice Lispector.....	82
3.1 A linguagem clariceana: um convite ao imaginário e à infância.....	82
3.2 Uma brincadeira que é <i>Quase de verdade</i>	102
Conclusão.....	111
Referências bibliográficas.....	114

INTRODUÇÃO

A literatura de Clarice Lispector tornou-se motivo de estranhamento desde a publicação de seu primeiro livro para adultos, *Perto do coração selvagem* (1942), despertando nos leitores o desejo de desvendar os mistérios dessa escrita.

A partir desse período, tanto no Brasil quanto no exterior, a obra de Lispector conquistou os receptores, que iam sendo instigados por uma linguagem cheia de indagações e reflexões sobre o 'estar no mundo' e sobre a escrita literária.

Foi esse estado de perplexidade diante de um livro dessa autora que nos despertou o interesse de fazer um estudo de sua obra, ainda na graduação do curso de Letras da Faculdade de Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC – UECE, na disciplina de Literatura Brasileira IV. Entretanto, o contato que tivemos, nessa disciplina, com os livros clariceanos foi somente com os que são considerados literatura para adultos.

No último semestre da graduação, foi-nos oferecida a oportunidade de fazermos uma disciplina 'optativa' de Literatura Infantil*. Nessa ocasião, quase que por acaso, tomamos conhecimento da literatura que Clarice havia dedicado ao público infantil. Os livros *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1969), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987),

* Atualmente (2008) essa disciplina é ofertada com o mesmo valor das demais literaturas.

não faziam parte da bibliografia a ser estudada nessa disciplina e também não eram conhecidos pelos alunos.

Quase de verdade foi o primeiro livro de literatura infantil de que tomamos conhecimento e despertou-nos a curiosidade para ler outros textos que Lispector escrevera para crianças.

No entanto, paralela à busca pelos livros a nós desconhecidos, surgiram várias indagações sobre esses textos pouco divulgados, da autoria de uma escritora já reconhecida pela crítica nacional e internacional. Não compreendíamos por qual motivo os textos que Lispector escreveu para crianças não tiveram destaque ou, ao menos, eram citados em disciplinas como a que se propunha a estudar a Literatura Infantil Brasileira. Será por que constituíam uma bibliografia reduzida ou por que não atingiram o nível estético dos textos de autores de destaque como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Lygia Bojunga que tiveram grande aceitação e reconhecimento na produção literária para a infância? Outra pergunta que nos instigava era saber que motivo levou uma escritora como Clarice Lispector a escrever livros para crianças.

Porém, havia um questionamento maior e anterior a todos esses, que perpassava, não só a pequena obra que Lispector dedicou às crianças, mas o próprio reconhecimento da literatura dirigida aos pequenos leitores: por que, em um curso de Letras, a Literatura Infantil era considerada uma disciplina de menor valor, optativa, sendo oferecida só no último semestre desse curso e para os alunos que tivessem interesse em fazê-la?

Esses questionamentos e a vontade de estudar a obra clariceana para a infância foram renovados no Mestrado de Literatura Brasileira, quando

a orientadora desse trabalho, Vera Moraes, incentivou a pesquisa sobre esse assunto, uma vez que ninguém havia realizado, nesse curso, um trabalho a respeito dessa literatura específica de Lispector. Esse foi o primeiro desafio.

Depois, buscamos associar essa escrita ao imaginário de Gaston Bachelard. Para esse filósofo, não há distinção entre imaginação e imaginário, pois imaginar, de acordo com seu conceito, não é reproduzir ou perceber imagens, mas transformar, deformar imagens primeiras. Assim nos propusemos a investigar a literatura infantil, principalmente a que Clarice Lispector escreveu, com ênfase em *O mistério do coelho pensante* (1967) e *Quase de verdade* (1978), sob a luz do imaginário bachelardiano.

“A literatura de Clarice Lispector para criança: um convite à infância” tem como objetivo analisar a literatura infantil dessa autora como um espaço propício ao desenvolvimento da imaginação infantil a partir de elementos que envolvem a narrativa para criança e o imaginário da infância.

Entretanto, ao longo da pesquisa bibliográfica, deparamo-nos com várias publicações sobre literatura infantil, mas que não davam ênfase ao imaginário, à criação poética através da palavra e sim à relação dessa literatura com a educação, com a pedagogia. Desse modo, fez-se necessário iniciarmos a escrita desse trabalho com um breve estudo histórico-literário sobre o processo de criação e divulgação dessa literatura que, durante muito tempo, foi deixada de lado pela crítica literária e pelos próprios estudantes de literatura por ser considerada ‘inferior’, enquanto arte, em relação ao texto dedicado ao adulto, para assim compreendermos em que contexto e com qual tradição literária o texto clariceano dialoga, e que elementos estéticos e/ou ideológicos compõem a sua escrita para criança.

Por isso, ainda no primeiro capítulo, intitulado “Um passeio pela história da literatura infantil”, objetivamos fazer um estudo panorâmico da história da literatura infantil mundial e brasileira, ressaltando os nomes mais significativos para a formação dessa nova arte dentro e fora do Brasil, destacando o trabalho de Monteiro Lobato como marco inovador da literatura infantil brasileira. Dentro desse quadro de renovação, faremos referência à inovação no jeito de escrever para crianças, incluindo, nesse espaço, a literatura de Clarice Lispector, e sua maneira toda peculiar de estruturar esses livros.

A partir da contextualização histórica e literária da obra, buscamos problematizar a literatura infantil, ressaltando alguns pontos que lhe conferiram caráter negativo, como o fato de ter sido criada para atender a interesses ideológicos, morais e educacionais da sociedade burguesa, e de não ser valorizado o trabalho estético com a palavra, não considerando essa escrita como arte literária.

Para discutirmos esses elementos, baseamo-nos principalmente nas idéias de “interdição” e “disciplina” desenvolvidas por Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2004) e *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2008). Concomitante a essa reflexão, ressaltamos o valor do prazer/fruição* que o texto literário, especificamente os livros clariceanos, oferece ao leitor a partir de textos que rompem com o automatismo da língua, com a linguagem clichê –

* Trabalharemos, ao longo desse estudo, com os conceitos prazer/fruição e prazer/contentamento, de Roland Barthes, presentes na obra acima citada. Segundo esse mesmo autor, o prazer, em seu livro, será “ora extensivo à fruição, ora a ela oposto”, [...] “pois de um lado, tenho necessidade de um ‘prazer’ geral, toda vez que preciso me referir a um excesso do texto, àquilo que, nele, excede qualquer função (social) e qualquer funcionamento (estrutural); e, de outro, tenho necessidade de um ‘prazer’ particular, simples parte do Todo-prazer, toda vez que preciso distinguir a euforia, a saciedade, o conforto (sentimento de repleção em que a cultura penetra livremente), da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição” (BARTHES, 2002, p. 27).

O prazer do texto, de Roland Barthes – mas que também promove o devaneio da imaginação poética através da palavra-imagem, de Gaston Bachelard.

Em “Imaginário: uma janela para a infância”, o nosso segundo capítulo, apresentamos a concepção de imaginário na visão de Bachelard e de outros estudiosos, discutindo o papel do imaginário na formação da sociedade ocidental que tem como característica marcante a valorização da razão nas relações sociais, determinando a escrita de textos para as crianças.

Buscamos analisar, ainda, a influência que o imaginário exerce na formação da literatura infantil, através de lendas e mitos, tornando-se presente na gênese dessa arte e determinante para a continuidade e renovação das narrativas infantis. Refletimos, também, como o imaginário se fez presente na literatura infantil brasileira e como, a partir de Monteiro Lobato, nossa literatura buscou na imaginação e no pensamento racional um caminho para fazer do livro infantil um espaço de criação e diversão para o leitor infantil.

Fizemos considerações, nesse mesmo capítulo, sobre o conceito de infância, baseando-nos, principalmente, na concepção de ‘estado de infância permanente’, apresentado por Bachelard (2006). Em todas essas discussões, o texto para criança, de Clarice Lispector, é o referencial em que buscamos comprovar essas idéias, uma vez que revela um espaço imaginário cheio de criatividade, prazer/fruição e fantasia; não deixando, porém, de revelar o seu estilo individual e de fazer da linguagem um instrumento de reflexão de vida.

Na terceira parte, analisamos contos infantis dessa autora, destacando a linguagem clariceana como o lugar vivo da obra, de onde se origina e revela, ao leitor, a infância, o prazer/fruição, a reflexão, o imaginário e o real dentro do espaço mágico que é o livro de literatura infantil.

Em seguida, refletimos sobre os animais e como eles aparecem, não só nos contos infantis, mas em toda a obra de Lispector. Indagamos sobre o que esses animais representam na escrita dessa autora. Para isso, focalizamos os personagens principais, o coelho pensante e o cachorro Ulisses, das duas narrativas destacadas, analisando suas atitudes a partir da descrição que a autora faz desses bichos.

Por fim, apresentamos nossas considerações finais alicerçadas nos temas que analisamos, objetivando contribuir com os estudos sobre os livros que Clarice Lispector escreveu para crianças e refletir sobre a literatura infantil, considerando-a uma arte que, através de autores como Lispector, pode fazer a língua atingir o que há de mais verdadeiro no homem: a infância.

1 UM PASSEIO PELA HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL

1.1 Literatura infantil: repensando posturas.

A literatura dedicada à criança percorreu um longo caminho na história e no tempo para alcançar o que hoje é considerado LITERATURA INFANTIL.

As origens das narrativas, que atualmente se têm como clássicas¹, vêm de fontes como a Novelística Popular Medieval, que teve suas raízes mais remotas em fontes orientais ou indo-européias.

São essas raízes indo-européias que vão influenciar diretamente os clássicos infantis, os contos-de-fadas ou contos maravilhosos, ou as fábulas, sendo essas narrativas determinantes para a criação de uma literatura direcionada ao público infantil.

Essas histórias foram criadas pelo povo e transmitidas oralmente, de geração em geração, até serem transcritas e divulgadas pelos célebres autores La Fontaine, Perrault, Grimm e Andersen. Esses autores buscaram na literatura folclórica do povo as narrativas que se tornariam a base da literatura infantil ocidental. Esse fato deu origem a algumas indagações que motivaram essa pesquisa: por que esses textos se transformaram em leitura para crianças? De que modo se deu a adequação narrativa e com que intenção isso foi feito? E, na fase moderna desse processo, qual a contribuição de escritores brasileiros como Clarice Lispector?

¹ Nelly Novaes Coelho (1991) classifica os contos-de-fadas ou contos maravilhosos de Perrault como sendo essa literatura infantil *clássica*.

Para responder esses e outros questionamentos, e levantar mais alguns sobre o processo de criação dessa literatura, vamos discutir alguns pontos interessantes que determinaram o seu surgimento e desenvolvimento, a partir de uma contextualização histórica e literária.

A literatura para a infância, que se conhece atualmente, é fruto de um longo processo de mudanças, adaptações, criações, inovações, avanços e até retrocessos que envolveram várias narrativas e que definiram durante muito tempo os textos selecionados e dedicados às crianças.

De acordo com Zilberman e Magalhães (1987), a literatura infantil surgiu durante o século XVIII, período em que a estrutura social sofreu mudanças profundas, repercutindo inclusive no âmbito artístico da época e que se estendeu até a modernidade. A criação dessa nova arte “tem características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola” (Op. cit., p. 03).

Entretanto, anterior a essa literatura, desenvolveram-se e maturaram-se outras narrativas, oriundas do imaginário popular, como os gêneros clássicos, os mitos, as lendas que foram sendo substituídas e/ou adaptadas para dar lugar aos fatos da vida burguesa e cotidiana.

Conhecidas como Literatura Primordial, essas narrativas de caráter mágico ou fantástico, segundo Coelho (1991), chegaram até a atualidade através da tradição oral, influenciando leitores e escritores por várias gerações, tendo se difundido pelo Ocidente europeu durante a Idade Média. Parte, então, dessa mesma fonte, a literatura folclórica, essencialmente oral e mutável, e a literatura infantil, preservada através da escrita de autores como La Fontaine, Perrault, entre outros,

tendo sofrido poucas modificações (em relação à narrativa oral) ao longo do tempo, depois que passaram da oralidade para a escrita.

No livro *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil* (1991), Nelly Novaes Coelho destaca que as mudanças ocorridas nas narrativas destinadas à infância são frutos de um contexto histórico singular: a influência do cristianismo na vida das pessoas, nas relações entre elas; a presença das idéias humanistas que já anunciavam a aurora do Renascimento; o refinamento das pessoas, tudo isso fez com que a violência e a crueldade fossem desaparecendo dos contos maravilhosos, dando espaço para sentimentos e imagens menos hostis, e o imaginário que formou essas narrativas foi ganhando uma face mais suave ao longo dos anos. Como prova disso, a autora salienta as mudanças ocorridas nas versões originais das histórias que foram escritas por Perrault, para as versões feitas por Grimm e deste até chegar às versões mais atuais, em que a agressividade original se perdeu consideravelmente². No entanto, existem outros indícios que nos levam a questionar se houve realmente essa atenuação da agressividade e da crueldade ou houve somente uma mudança de foco. Talvez a segunda opção seja mais pertinente.

Muitos pesquisadores já levantaram questionamentos sobre o tema 'literatura infantil', refletindo sobre a existência de um gênero específico para a infância, sobre a qualificação que o adjetivo "infantil" acarreta e principalmente sobre a funcionalidade e recepção desse tipo de narrativa. Dentre esses estudos, verificou-se e comprovou-se, através da Psicanálise³, a importância das fábulas, dos contos de fadas e de outras narrativas para o desenvolvimento psíquico e o

² Coelho (1991, p. 34) exemplifica esse fato com a estória do *Chapeuzinho Vermelho*, pois "na versão original, registrada por Perrault, o lobo devora avó e neta; na versão de Grimm, essa violência é 'atenuada' com o aparecimento do caçador, que abre a barriga do lobo, de onde as duas saem vivas; e nas versões modernas, o lobo é 'bonzinho'..."

³ Em *A psicanálise dos contos de fada* (1980), Bruno Bettelheim destaca a importância dessas narrativas para o desenvolvimento infantil, pois, para ele, "a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida" (Op. cit., p. 16).

amadurecimento da criança. Só que há também, de acordo com Carneiro (2006, p. 130), outro lado dessas histórias moralizantes, o peso da “manipulação ideológica que se apropria do ficcional e lhe empresta uma função que não lhe cabe: a de impor a verdade”.

E é nessa outra face, a da função moralizante do conto para a infância, que pode estar instalado o novo foco da agressividade e da crueldade, assumindo uma forma mais sutil, mas tão ou mais devastadora para a infância quanto a agressão física, pois agride a alma, controla os atos e pensamentos que se possa imaginar involuntários e individuais.

A maioria dos textos que deram origem à literatura infantil é oriunda da literatura direcionada para adultos, como veremos no decorrer deste capítulo, mas que sofreram muitas adaptações para que se adequassem ao perfil do leitor e, principalmente, à ideologia burguesa: instruir às crianças de acordo com seus princípios moralizantes. No entanto, fica uma indagação: por que será que esses textos, mesmo tendo sido enxertados desse moralismo, continuaram e continuam a despertar o interesse das crianças? Talvez seja o mesmo motivo que encantou os adultos: o caráter encantatório, os desafios, as aventuras, fantasias, sonhos, todo o imaginário coletivo, representado e formado durante séculos e que continua despertando o interesse humano. Esse seria, então, um meio eficaz de se transmitir ensinamentos ideológicos de uma classe, através de um discurso recriado do povo e usado para transmitir uma ‘verdade’, que atingiria adultos e principalmente crianças.

Em uma resenha publicada em 1924, sob o título de “Velhos livros infantis”, Walter Benjamin lembra que o livro infantil alemão nasce com o Iluminismo, momento histórico em que surge a família moderna, que por sua vez tem essa

literatura como um de seus instrumentos disseminadores junto à escola para chegar aos pequenos leitores. Benjamin diz:

Com sua forma de educação, os filantropos colocavam à prova o imenso programa de formação humanista. Se o homem era piedoso, bondoso e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança, ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso, mais sociável. E como em toda pedagogia teoricamente fundamentada a técnica da influência objetiva só é descoberta mais tarde e aquelas advertências problemáticas constituem o início da educação, assim também o livro infantil, nos primeiros decênios, torna-se moralista, edificante e varia o catecismo, junto com a exegese, no sentido do deísmo (BENJAMIM, 2002, p. 54, 55).⁴

Assim, o livro infantil surge para atender às exigências próprias de seu tempo, tendo um estreito vínculo com o surgimento e a emergência da família burguesa,

a que se associam a formulação do conceito atual de infância, modificando o *status* da criança na sociedade e no âmbito doméstico, e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 04).

Nesse novo contexto social, em que se criou a infância em decorrência de vários fatores, principalmente político e econômico, houve também uma mudança na forma de se 'educar', na forma de se disciplinar as pessoas, preferindo-se o controle do indivíduo ao da massa. Para isso, o corpo, de acordo com Foucault (2008, p. 132), tornou-se alvo dos novos mecanismos do poder e, desse modo, oferecia-se a novas formas de saber. Segundo o mesmo autor,

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina,

⁴ Na publicação brasileira, essa mesma resenha tem o título Livros infantis velhos e esquecidos In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*.

que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (Op. cit., p. 117).

Desse modo, a punição deixou de estar ligada diretamente à mutilação física, como na escravidão, como ser engolido por um lobo, no caso da história do Chapeuzinho Vermelho e de tantas outras, para se controlar através das disciplinas que são definidas por Foucault como “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”, havendo assim uma manipulação que “se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos” (Id. Ibidem., p. 117, 118).

É relevante salientar que o estudo desse filósofo se baseia na conduta adotada nas cadeias e na formação de militares, entretanto, como ele mesmo afirma, são procedimentos que foram assimilados e adotados em conventos, hospitais e escolas, disseminando-se nas várias instituições que tomam para si o direito de verdade e de preservação da moral e da boa conduta.

Insere-se nessa estrutura social a família burguesa, que tem como instituição paralela e aliada, a escola, “como se a família moderna”, de acordo com Ariès (1981, p. 232), “tivesse nascido ao mesmo tempo que a escola, ou, ao menos, que o hábito geral de educar as crianças na escola”.

Dessa forma, o livro infantil (ou a literatura infantil) foi criado para ser um elo entre família e escola, realizando o papel de ambas quando a criança não estivesse sob o domínio direto das duas, no momento em que o leitor infantil estivesse sozinho em seus pensamentos, pois a criança, filha de ricos ou pobres, passou a ser o principal alvo dessa nova sociedade: os filhos dos patrões deveriam ser educados para dar continuidade à ideologia e ao patrimônio burguês; os filhos dos operários tinham que ser formados para respeitarem a ordem hierárquica social

e para sustentarem a classe 'superior' através do seu trabalho físico e manutenção do pensamento vigente (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987).

As várias formas de narrativas – orientais, de cavalaria, européias – que tinham, em sua origem, o imaginário popular e que se espalharam pela oralidade até serem transcritas e adaptadas à nova realidade do mundo burguês, foram importantes para a formação da tradição narrativa ocidental. Essa tradição literária é importante para a solidificação e renovação das histórias de um povo, de uma cultura, pois, segundo Antonio Candido (2006), é fundamental para que haja literatura como fenômeno de civilização.

Na Europa do século XVII, La Fontaine (1621 – 1692) foi o primeiro escritor a ter destaque nesse processo de escrita e formação de bases para a criação dessa nova literatura. Ele deu uma nova forma, na literatura ocidental, à fábula, gênero textual que, embora tenha sido escrito inicialmente para adultos, tornou-se uma leitura essencial para as crianças de todo o mundo e em todos os tempos.

As Fábulas de La Fontaine apresentam, em sua escrita original, um estilo literário bem criativo, com uma linguagem viva, ágil e poética, mas que, com as milhares de traduções que tiveram e têm até os dias de hoje, perderam-se, sendo adulterados não só o estilo e a linguagem de seus textos, mas também o argumento ou moralidade que deram sustentação a sua escrita, restando, apenas, nas traduções modernas, situações humanas retratadas nas narrativas e que tinham intenções bem diversas⁵ das que são lidas nas versões atuais (COELHO, 1991).

⁵ Nelly Novaes Coelho aponta a fábula "A Cigarra e a Formiga", como exemplo de distorção, salientando que as traduções e adaptações transformam a moral das fábulas, chegando a tornar o oposto do que o autor pretendia originalmente e acrescenta: "Enquanto La Fontaine, verdadeiro aristocrata, pretendia *valorizar a cigarra* (= o Valor e a Beleza da Arte), a maioria das versões que chegaram aos nossos dias (e já adaptadas pela mentalidade pragmática, burguesa) enfatizam a

Charles Perrault (1628 – 1703), que foi contemporâneo de La Fontaine, também se consagrou como autor de uma literatura popular, desvalorizada pelo ideal estético do Classicismo francês, mas que se transformou em um grande sucesso para a literatura destinada às crianças.

Perrault buscou no folclore francês, que era vivo no cotidiano do povo e esquecido pelos círculos cultos, as histórias que o tornariam um dos grandes representantes da literatura para crianças em todo o Ocidente. Mas, vale ressaltar que o trabalho de Perrault é o de adaptador, adequando os contos populares à realidade e moralidade burguesa, o que não impediu que seus textos caíssem no gosto do povo.

Segundo Magalhães (1994, p. 36), o trabalho de Perrault “parte de um tema popular, trabalha sobre ele e acresce-o de detalhes que respondem ao gosto da classe à qual pretende endereçar seus contos: a burguesia”. Além de mostrar interesses pedagógicos que não eram iguais aos do povo, mesmo assim, a versão culta era muito próxima da literatura oral, do imaginário que alimentava a mente das camadas mais pobres, principalmente os camponeses (Id. *Ibidem.*).

Uma coletânea, publicada em 1697, recebeu o subtítulo de *Contos de Ma Mère l’Oye* (*Contos de mamãe Gansa*), estando incluído aí oito contos: *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira ou Cinderela*, *Henrique, o Topetudo*, *O Pequeno Polegar*, sendo incluído posteriormente mais três títulos: *Pele de Asno*; *Os Desejos Ridículos* e *Grisélidis*. São obras que representaram durante muito tempo o papel de literatura infantil e que influenciou várias gerações de escritores, consagrando elementos que, na atualidade, ainda funcionam como ícones do imaginário infantil.

prudência e diligência da formiga e não o canto, a função não-utilitária e bela da cigarra, que é vista, afinal, como uma irresponsável, vagabunda ou preguiçosa” (COELHO, 1991, p. 107).

Ao abordarmos esse tema 'imaginário infantil', faz-se necessário esclarecermos esse conceito, uma vez que a definição de 'imaginário' dada pela maioria dos estudiosos do tema defende que há uma diferença entre imaginário e imaginação. A idéia, segundo Laplatine e Trindade (2003), é que o imaginário ocupa um lugar na representação, mas ultrapassa a representação intelectual, trazendo em si um caráter afetivo, fato que o difere da imaginação, pois

enquanto o imaginário consiste na utilização, formação e expressão de símbolos, a imaginação científica é limitada pela razão conceitual e encontra a sua adequação expressiva nos signos. Estes, ao contrário dos símbolos, estão diretamente relacionados aos seus significantes que os remetem a direções únicas definidas com significados limitados ao campo da representação formal (LAPLATINE; TRINDADE, 2003, p. 78, 79).

Entretanto, isso não significa "ausência da razão, mas apenas a exclusão de raciocínios demonstráveis e prováveis, os quais constituem o fundamento da imaginação científica" (Op. cit). Todavia, esse trabalho se pautará na idéia que Bachelard apresenta sobre imaginário e imaginação. Na concepção desse filósofo, não há distinção entre essas duas categorias, considerando que imaginação não é a capacidade de formar imagens, mas "ela é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. [...] O vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário" (BACHELARD, 1990, p. 01).

Outras obras surgiram influenciando diretamente o processo de formação desses pequenos leitores e o de solidificação dessa literatura – quase sempre repleta do imaginário popular -, que servia de instrumento oficial da escola no sentido de adequar as crianças dentro dos novos padrões adotados pela burguesia e assim ajudar a prevalecer os interesses econômicos dessa classe.

Como a criança era considerada um adulto em miniatura até o século XIX⁶ e, em decorrência disso, tornara-se um contingente significativo de mão-de-obra barata, mas de baixa qualidade, (falando da criança proletária), para educá-las, a escola, obrigatória, tinha no livro outro suporte de controle e, com essa finalidade, o discurso adotado no livro tinha que condizer com os objetivos vigentes: tornar ‘dóceis’ os operários do futuro desde a infância.

Dentre esses livros, que também vieram dos textos destinados aos adultos, destacaram-se: a obra francesa *As aventuras de Telêmaco* (1695/1699), de Fénelon – novela que teve grande difusão entre os adultos e crianças, e que muito influenciou outros escritores na era clássica; *Robinson Crusoé*, publicada em 1719, na Inglaterra, pelo escritor Daniel Defoe, tendo também grande sucesso entre os leitores infantis durante várias gerações - esse romance figurou entre as obras que deram início à criação da forma moderna do ‘romance’⁷ que iria modificar a narrativa no mundo europeu - e as *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, que se tornou um livro para crianças e jovens depois de ter se transformado, após inúmeras traduções, em simples narração de viagens fantásticas, visto que a intencionalidade original do autor irlandês era protestar contra a Inglaterra e sua política de opressão

⁶ Em *História social da criança e da família* (1981, p. 228, 231), Philippe Ariès descreve o cotidiano das crianças no seio familiar. Elas desempenhavam trabalhos domésticos que se confundiam com a aprendizagem, sendo considerados uma forma muito comum de educação durante a Idade Média e por vários séculos adiante. “A criança aprendia pela prática, e essa prática não parava nos limites de uma profissão, ainda mais porque na época não havia (e por muito tempo ainda não haveria) limites entre profissão e vida particular; [...] Era através do serviço doméstico que o mestre transmitia a uma criança, não ao seu filho, mas ao filho de outro homem, a bagagem de conhecimentos, a experiência prática e o valor humano que pudesse possuir. [...] Em suma, em toda a parte onde se trabalhava, e também em toda a parte onde se jogava ou brincava, mesmo nas tavernas mal-afamadas, as crianças se misturavam aos adultos. Dessa maneira eles aprendiam a viver, através do contato de cada dia”.

⁷ De acordo com Ian Watt, em *A ascensão do romance* (1990, p. 16), Defoe inovou e rompeu com a tradição, pois “não deu grande atenção à teoria crítica predominante em sua época, a qual ainda se inclinava para os enredos tradicionais; ao contrário, deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. [...] Depois de Defoe, Richardson e Fielding continuariam, cada qual a sua maneira, o que se tornaria a prática geral do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo.”

aos irlandeses, tendo o livro perdido, assim, o caráter alegórico que trazia inicialmente.

No século XIX, surgem os Irmãos Grimm – Jacob (1785/1863) e Wilhelm (1786/1859) Grimm, os quais eram estudiosos da mitologia germânica, da história do direito alemão, do folclore e da filologia. Eles foram à fonte da memória da narrativa germânica, o povo, e recolheram antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, todas conservadas pela tradição oral, sendo esse material publicado entre os anos de 1812 e 1822, resultando no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*.

Algumas das histórias recolhidas pelos Grimm também fizeram parte da coletânea feita por Perrault, o que comprova, de acordo com Nelly Novaes Coelho, que existiu uma fonte comum, a oriental ou grega, já citada.

Vale ressaltar que a literatura destes filólogos tinha como intenção original fundamentar os estudos filológicos da língua alemã, assim como a maioria dos outros textos não tinha como primeira intenção fazer narrativas para crianças, mas para adultos, e só depois os contos recolhidos pelos Irmãos Grimm tornaram-se uma das obras-primas da Literatura Infantil.

Por que essas narrativas caíram no gosto infantil? O que diferenciava a que era destinada ao adulto da que era feita para a criança? Talvez não haja uma resposta exata para essas indagações, mas alguns acontecimentos históricos sugerem tentativas de respostas que, com certeza, não são definitivas.

Como o livro infantil – literário ou não - foi criado para se tornar um suporte de formação ideológica da nova sociedade que se estruturava, supõe-se que, para tornar os leitores, principalmente o infantil, seres ‘dóceis’, ‘civilizados’, obedientes, era necessário, ao acrescentar outros valores às narrativas, infantilizá-

las⁸, ou seja, suprimir o que pudesse levantar questionamentos e despertar atitudes que fossem contrárias às intenções dessa nova classe dominante.

Conseqüentemente, muito se tem discutido sobre a existência ou não de uma literatura infantil, uma vez que o qualificativo dado a essa narrativa pode sugerir - e acontece de fato - essa infantilização em sentido pejorativo: textos superficiais, que ao invés de despertar nos leitores outras imagens e outras leituras da vida, de fornecer a possibilidade de viverem dialeticamente seus problemas⁹, alienam-os, sejam eles adultos ou crianças.

Nessa mesma linha, está o pensamento de Cecília Meireles que não considera a existência de uma literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori* e diz:

Esses casos de leitura para adultos que vieram a ser apreciadas pelas crianças é que nos induzem a pensar que só depois de uma experiência com ela se pode, verdadeiramente, compreender suas preferências. Assim, a Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças lêem com agrado (MEIRELES, 1979, p. 77).

Entretanto, a mesma autora acredita que “isso não significa que seja desnecessário escrever para a infância. Ou inconveniente” (Id. *Ibidem*). Desse modo, o contrário também deve acontecer: textos dedicados inicialmente ao pequeno leitor e que desperta interesse também nos adultos.

Pode-se ter como um exemplo, dentre tantos outros, a obra infantil de Monteiro Lobato que encantou crianças e adultos, e tornou-se parâmetro para a

⁸ Usamos o termo ‘infantilizar’ no sentido do texto literário para criança ser construído cheio de sentimentalismo, que consideramos diferente de sentimentos e sensibilidade, tratando a criança como coitadinha, indefesa, sem atitude de reflexão, o que se verifica, não só no enredo, mas, principalmente, na linguagem adotada.

⁹ Para Antonio Candido, “a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, [...] que confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto à literatura sancionada quanto à literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante”, pois “ela (a literatura) não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2004, p. 175, 176).

produção literária brasileira. Essa influência lobatiana está presente nos livros que Clarice Lispector escreveu para seus filhos. Essa autora usa elementos das narrativas tradicionais, como bruxas, bichos que falam etc., numa obra que desperta o interesse dos infantes e cativam os adultos, pois não infantiliza o ser (tenha ele qualquer idade), já que estimula a reflexão ao mesmo tempo em que dá asas à imaginação.

A criança é atraída, na vida como na literatura, normalmente, pelo que encanta e desafia, descobrindo a existência a cada momento, pois ela ainda não se cristalizou no automatismo cotidiano do adulto. Mas, de sua criação até bem pouco, a literatura dedicada à infância, tanto europeia quanto brasileira, tinha a função moralizante como objetivo primário, sendo esse fato reforçado ou substituído, no decorrer da história, pela infantilização dos contos (tradicionais ou não).

Benjamin (2002, p. 55), no mesmo ensaio antes referido, considera que pior do que a função moralizante dessa literatura é a falsa empatia com a criança:

Contudo, esses erros já superados são mínimos quando comparados com os equívocos que, graças a uma suposta empatia com a natureza infantil, estão em voga hoje em dia: a jovialidade desconsolada e desfigurada das histórias rimadas, as sardônicas caretas de bebê pintadas por 'amigos de crianças' despojados de toda sutileza. A criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não 'infantil'. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal (Op. cit.).

Quando Benjamin publicou esse texto, em 1924, no Brasil, Monteiro Lobato já defendia através de seus textos - concretizado no Sítio do Pica-Pau Amarelo e em seus personagens - uma literatura infantil em que esse qualificativo não fosse depreciativo, no que se refere a um texto inferior aos dedicados ao adulto ou 'abobalhado', mas que o infantil fosse sinônimo de uma eterna curiosidade diante da vida, em que infantil fosse um estado de espírito.

Para Bachelard, uma infância potencial habita em todo adulto e é esse estado pueril, oculto no ser e despertado pela leitura poética, que o filósofo defende no capítulo “Os devaneios voltados para a infância” (In: *Poética do Devaneio*, 2006). Nesse estudo, ele objetiva:

fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (Op. cit, p. 94).

Acredita-se que a literatura que Clarice Lispector dedicou às crianças está no rol da arte que desperta, em adultos e crianças, “um estado de nova infância, de uma infância que vai mais longe do que as lembranças de nossa infância” (Id. *Ibidem*), assim como fizeram os mitos, as lendas, os contos de fadas, as fábulas, os contos maravilhosos e várias outras formas literárias que serviram de base para a literatura infantil ‘tradicional’. De acordo com Carneiro (2006, p. 130),

há nesse tipo de narrativa um convite ao imaginário na forma sedutora de situar a história num tempo e espaço distantes, com cenários, figurinos e personagens que, não por acaso, jamais sairão do terreno privilegiado de nossa fantasia. Mesmo adulto, ninguém resiste ao “era uma vez, num reino distante...” Mas há também, por outro lado, uma repressão a esse mesmo imaginário quando a ficção faz às vezes de um mero transporte da ideologia.

Essa repressão pode ser percebida nos famosos clássicos da literatura infantil, tanto de Perrault quanto de Grimm. Mesmo que tenha ocorrido certa atenuação da agressividade física nas narrativas dos Grimm, a violência presente nos textos do escritor francês ainda se fazia presente naquelas obras, no sentido de que, juntamente com a mudança de comportamento e da maneira de compreensão

entre os homens, foram atualizadas outras formas de punição, como a disciplina, na acepção de Foucault (2008), além de disseminar novos valores.

Essa ideologia é percebida através do discurso moralizante, da infantilização do texto, podendo ser tomado de empréstimo o termo *interdição*, do filósofo acima mencionado, para qualificar melhor o poder que essas idéias exercem sobre o leitor.

Em *A ordem do discurso* (2004), Michel Foucault apresenta a relação existente entre as práticas discursivas e os poderes que as envolvem. Para ele,

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (Op. cit., p. 08, 09).

A interdição considerada mais grave por Foucault, quando pronunciou sua fala em 1970, é a que pesa sobre a sexualidade e a política. No entanto, essas e outras interdições são disseminadas através dos discursos que são ditos e tomados como verdade e que cerram as pessoas em grades invisíveis.

Nesse processo, as instituições têm papel determinante, pois através delas e de seus instrumentos ideológicos é que esses discursos “são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. O texto literário inclui-se, então, como um desses instrumentos, mas no que se refere à literatura enquanto instituição representativa de uma classe social ou escola literária (Id. Ibidem, p. 22).

O livro de literatura infantil funcionou desde sua criação, e muitas vezes ainda funciona, como uma dessas vertentes usadas por instituições, como a escola

e a família, que o tem como instrumento para interditar, para disciplinar, moralizar e controlar as crianças.

Depois de Perrault e dos Irmãos Grimm, outro nome que se destacou como escritor de uma literatura para crianças foi o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805/1875), utilizando também o texto literário com o intuito de moralizar e instruir os leitores.

Para Coelho (1991, p. 148), Andersen “preocupou-se essencialmente com a *sensibilidade* exaltada pelo Romantismo¹⁰, e em suas histórias tratou-a de maneira terna e nostálgica, transformando-se em um dos mais famosos escritores para crianças, em todo o mundo”. Mas, a quem beneficiava essa sensibilidade?

Ao contrário das histórias dos Irmãos Grimm, que valorizavam o mundo fantástico da imaginação, as narrativas de Andersen, em sua maioria, estão voltadas ao cotidiano e ao concreto, embora alguns contos apresentem um imaginário fantástico, revelando a voz do simples, do singelo e do ingênuo, caracterizadores dos ideais românticos, dando pouca ênfase ao pensamento racionalizado. Vejamos alguns títulos de sua obra: *O Patinho Feio*, *O Rouxinol* e *o Imperador da China*, *O Soldadinho de Chumbo*, *Os Sapatinhos Vermelhos*, *A Pequena Vendedora de Fósforos*, *João e Maria*, entre outros.

As narrativas de Andersen tiveram fontes variadas das utilizadas pelos Irmãos Grimm. Enquanto estes recolheram e adaptaram todos os seus textos da tradição oral, aquele se utilizou da literatura popular e da vida real. Essa realidade buscada pelo autor dinamarquês revela, em seus textos, os padrões de

¹⁰ A valorização do sentimento já se apresentava desde o pré-romantismo, em meados do século XVIII. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no período classificado como pré-romântico “o coração triunfa do racionalismo neoclássico e iluminista, transformando-se na fonte por excelência dos valores humanos. A sensibilidade aparece como o mais legítimo título de nobreza das almas e a bondade e a virtude são consideradas como atributos naturais das almas sensíveis” (Op. cit., 1991, p. 534).

comportamento exigidos pela Sociedade Patriarcal, Liberal, Cristã, Burguesa, que então se consolidava, difundindo em suas narrativas todos os valores culturais, sociais, morais, éticos, políticos que essas sociedades pregavam. Dessa forma, a literatura de Andersen exercia um papel 'formador', 'educativo' nos leitores, de acordo com os moldes que vigoravam em seu tempo.

Anos depois, em 1865, surge *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol (1832/ 1898). Essa obra, criada para crianças, foi um dos grandes marcos da literatura infantil inglesa, pois Carrol, cujo nome verdadeiro é Charles Lutwidge Dodgson, conseguiu romper com o equilíbrio do real a partir de sua inovação e fusão com o absurdo, e representação lingüística. (COELHO, 1991) *As aventuras de Pinóquio* (1883), do italiano Carlos Lorenzini, que se imortalizou como Collodi, e *Peter Pan* (1911), de James M. Barrie (1860/1937), tornaram-se também clássicos da literatura infantil, encantando crianças do mundo todo por várias gerações.

Nessas obras, há, ainda muito forte, a punição psicológica e o discurso da interdição, principalmente em *Alice no país das maravilhas* e nas *As aventuras de Pinóquio*, em que as personagens são julgadas e punidas quando não se comportam conforme as regras impostas. Mesmo assim, percebe-se um jogo que estimula a imaginação infantil, como nos contos clássicos, embora seja um período em que o racionalismo exercesse grande poder no pensamento ocidental e consequentemente no texto literário.

Haveria ainda muitas outras obras a serem comentadas, por terem sido fundamentais para a solidificação dos textos dedicados à infância e que, embora tragam em sua essência esse poder de interditar pensamentos, comportamentos e reflexões, trouxeram em sua gênese todo o imaginário que cativou e cativa leitores de todos os tempos.

A partir dessas fontes, escritores brasileiros começam a pensar em uma literatura para os pequenos leitores, importando, claro, os mesmos moldes, as mesmas ideologias que criaram e fundamentaram o livro de literatura infantil, e até as mesmas histórias para, só depois, criarem textos voltados para a fantasia, o sonho de nossas crianças, muitas vezes ambientados num contexto de brasilidade, tornando-se, conseqüentemente, independente tanto na literatura para adultos como para crianças.

1.2 Os primeiros passos da literatura infantil brasileira.

Os vários fios narrativos que se foram cruzando ao longo dos séculos, até se constituírem numa literatura considerada infantil, são os mesmos que vão fundamentar os primeiros passos para a literatura brasileira, em especial a escrita para crianças, e que durante anos ainda se manteve - e se mantém - presente na narrativa ocidental.

O processo de formação da literatura (infantil) no Brasil, embora tardio em relação à Europa, apresenta características semelhantes ao processo europeu, no que se refere à utilização do texto literário infantil como um instrumento de propagação ideológica e educativa – formar o ser, nos seus primeiros anos, de acordo com os conceitos políticos, religiosos, ético e cultural vigente em cada período – além de funcionar, a partir da revolução industrial, como mercadoria, pondo o valor utilitário e mercadológico acima do sentido que o texto literário traz em sua essência, que é proporcionar prazer/fruição, despertar a imaginação e a reflexão crítica do leitor, para favorecer outros interesses. Obtinha-se, então, de uma só vez,

lucro e garantia de pessoas bem instruídas, segundo o ideal burguês, cristão e capitalista (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006).

Em *A arte poética* (1992), Horácio (poeta grego que viveu no século I, A.C.) já refletia sobre o papel funcional e prazeroso que o texto poético poderia oferecer ao leitor. Segundo suas palavras, os poetas desejavam “ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (HORÁCIO, 1992, p. 65). Para tanto, ele fazia duas recomendações: que o poeta fosse breve, para que os espíritos pudessem recolher e guardar fiel e docemente sua mensagem; e que não se distanciasse da realidade as ficções que visavam o prazer/contentamento. Mas, o que Horácio considerava como atitude mais adequada era a mistura do útil ao agradável e declara: “arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias¹¹; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada” (Id. *Ibidem*).

Observa-se, então, pelo que se vem discutindo, que o livro de literatura infantil, desde sua criação, tinha a função utilitária, ideológica e, posteriormente, lucrativa como objetivo principal, embora os elementos que caracterizavam o imaginário popular se mantivessem nas narrativas ao longo dos anos, influenciando a produção e a revolução pela qual passou a criação literária para a infância até a atualidade.

Como parte desse processo, a literatura infantil brasileira surgiu quase no século XX, embora no século XIX já houvesse alguma obra direcionada ao público infantil. Isso só foi possível porque, com a implantação da Imprensa Régia, que teve início em 1808 com a chegada da família Real ao Brasil, principiou-se a atividade

¹¹ Traduz-se por ‘Livreiros’.

editorial e com ela começaram a ser publicados livros para crianças: traduções das obras européias, que já contava com um sólido acervo bibliográfico.

As traduções e adaptações fizeram parte da etapa inicial de formação leitora das crianças brasileiras e da tentativa de uma criação própria dessa nova literatura, que teria, posteriormente, um estilo particular dos escritores brasileiros. Uma das primeiras traduções, de acordo com Lajolo e Zilberman (2006), foram *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* e, em 1818, a coletânea de José Sartunino da Costa Pereira, *Leitura para meninos*. Entretanto, essas traduções, no início, esporádicas, não foram suficientes para formar uma tradição literária.

Segundo as mesmas autoras (2006), a história da literatura brasileira para a infância, como um sistema regular e autônomo de textos, e autores relacionados com o público leitor¹², só aconteceu tardiamente, às vésperas da proclamação da República, momento de inúmeras mudanças para o Brasil.

Com o avanço econômico das elites, o Brasil republicano começou a buscar meios de modernização para os grandes centros urbanos e com isso veio a necessidade de educar o povo, já que os bens culturais começavam a surgir e não havia consumidores suficientemente preparados para consumi-los. Desse modo, o incentivo à instrução, à alfabetização e à escola deu força também para a criação de uma literatura infantil nacional (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006).

São os *livros de leitura* que vão dar início ao importante passo para a criação de uma literatura brasileira voltada para o público infantil. Entretanto, esses livros foram feitos por educadores, com o intuito de alfabetizar as crianças, o que, para Coelho (1991), foi a primeira tentativa de realização de uma literatura infantil brasileira, comprovando ainda que essa literatura, desde o início, esteve atrelada à

¹² Sobre como se deu a formação da relação entre escritor e leitor na literatura brasileira, ver: CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Introdução geral. Volume I. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

formação e, dessa forma, pouca atenção foi dada a textos que estimulassem à fantasia.

As primeiras publicações com esse intuito educativo ocorreram em pouco mais da metade do século XIX. *O Livro do Povo* (1861), de Antônio Marques Rodrigues; *O Método Abílio* (1868), de Abílio César Borges e *Série Instrutiva* (1882), de Hilário Ribeiro foram obras que representaram esse caráter instrutivo direcionado para atender às necessidades escolares da época, dentre várias outras obras dessa natureza que fizeram parte das primeiras leituras dos pequenos brasileiros daquele período e que foram publicados no final do século XIX e início do XX.

No processo de criação dessa literatura didática para infância, surgiram também obras que, embora fossem influenciadas por esse caráter instrutivo, já objetivavam uma leitura prazerosa (conjugando o pensamento horaciano, deleitar e instruir), como o livro *Contos Infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida, que seria uma das figuras precursoras na criação literária brasileira em essência. Figueiredo Pimentel, com seus *Contos da Carochinha*, apesar de traduzir obras estrangeiras, preocupou-se em fazer um texto com aspectos mais nacionais, adaptando os contos infantis numa linguagem brasileira, o que ressaltava o nacionalismo de seu tempo.

Nessa seqüência de criação nacional para a infância, surgiram outras obras importantes, das quais citamos: *Era uma vez* (1908), de Viriato Correia; *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, e *Saudade* (1919), de Tales de Andrade. Essa última obra abriu caminho para a temática rural, assunto que iria influenciar a literatura didática bem como a literatura infantil de autores como Monteiro Lobato. O ruralismo foi o ponto de partida da literatura lobatiana, acrescida de seus ingredientes originais, o que resultou na sua consagrada obra infantil.

A obra de Monteiro Lobato (1882 – 1948) também estréia dentro dessa literatura didática. Sua primeira criação, na literatura infantil, foi *A menina de narizinho arrebitado* (1920), seguida de *Narizinho arrebitado (Segundo Livro de leitura para uso das Escolas Primárias)* (1921), sendo esta primeira obra o marco inicial de uma autêntica literatura infantil brasileira.

O criador do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* começou a escrever bem jovem e, quando surge como escritor literário, já se podia ver em sua escrita a busca pelo nacional tanto na linguagem quanto na temática de seus textos, o que mostra o empenho dele em descobrir e conquistar uma identidade particular ao Brasil, busca que era constante por parte dos escritores do final do século XIX e início do XX, principalmente no período do Modernismo literário brasileiro.

Logo de imediato, ao ser publicado, o livro *A menina de narizinho arrebitado* (1920) tornou-se um sucesso entre as crianças, pois Lobato soube mesclar com maestria o 'real' e o 'maravilhoso' em uma única realidade, permitindo que as crianças se sentissem à vontade em uma situação 'familiar' e 'afetiva' que era cheia de magia e envolta de naturalidade (COELHO, 1991). A partir desse livro, Monteiro Lobato fez surgir um mundo gostoso de sonhar, brincar e viver dentro dele, com personagens que beiram o tênue limite entre imaginação e realidade, com histórias que incentivavam - e ainda incentivam - as crianças a viverem o que é imaginado e o que é real com a mesma intensidade e entusiasmo.

Depois dessas duas obras infantis apontadas anteriormente¹³, Lobato publicou ainda: *O saci* (1921); *Fábulas e O Marquês de Rabicó* (1922); *A caçada da onça* (1924); *A cara de coruja, Aventuras do Príncipe, Noivado do Narizinho* (1927) e *O pó de pirlimpimpim* (1930), dentre outros importantes títulos que formaram o seu

¹³ Antes de ingressar na literatura infantil, Monteiro Lobato já havia publicado várias obras realistas para adultos, dentre as quais citamos: *Urupês* (1918), *Idéias de Jeca Tatu* e *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *A onda verde* (1921)...

fabulário infantil e encantaram crianças do mundo todo. Constam também em sua bibliografia adaptações e traduções importantes para a literatura infantil universal e brasileira.

A obra de Lobato fez um grande sucesso entre as crianças e foi motivo de críticas e perseguições entre alguns adultos (políticos, religiosos, conservadores..); os primeiros leitores encontraram no universo lobatiano o espaço propício à imaginação, os outros viram nos textos desse autor idéias subversivas e comunistas, motivos esses suficientes, na época em que foram escritos, para considerá-lo perigoso à infância nacional e aos ideais políticos, religiosos do período, pois o criador de Emília pôs na voz dessa boneca a desconstrução de discursos e posturas que se propunham interditar a infância. Através da imaginação quase tudo era possível e permitido.

Perseguições à parte, o que se sabe é que a obra de Lobato trouxe ao contexto literário brasileiro a possibilidade de criação de uma Literatura Infantil mais autêntica, que viria a influenciar definitivamente a produção literária para a criança – embora essa mudança não tenha ocorrido de imediato - abrindo espaço para a inovação e a criatividade.

O espaço imaginário (o “Sítio do Pica-Pau Amarelo”), criado pelo idealizador de “Emília”, possibilitou aos leitores infantis, contemporâneos de sua obra, uma leitura repleta de prazer/fruição e alegria, além de oferecer uma outra visão da realidade brasileira¹⁴ como uma tentativa de romper com o tradicional. Entretanto, vários fatores ainda iriam retardar uma inovação e uma ruptura definitiva no fazer literário para as crianças brasileiras.

¹⁴ Não iremos julgar aqui o mérito dos ideais de M. Lobato, expressos na sua obra, o que nos interessa é ressaltar que ele apresentou pontos de vista diferentes dos que até então vinham sendo veiculados nos livros para crianças de sua época.

Embora Lobato tenha dado o passo principal para essa narrativa se solidificar e renovar, ainda havia aqueles que lutavam em permanecer conservando a tradição ideológica, pois, no período de 1920, a literatura para crianças apresentava a mesma proposta do entre - séculos. Desse modo, o fator 'educação'¹⁵ continuou interferindo e determinando os novos caminhos seguidos pela literatura infantil brasileira.

Entre as décadas de 20 a 40 do século passado, houve uma intensa movimentação para se pôr em prática uma reforma educacional, com o intuito de acompanhar as novidades que vinham ocorrendo na educação européia e americana; o Brasil também passava por um processo de reorganização e de reconstrução econômica¹⁶ junto a várias reivindicações sociais. Com a nova política educativa e o crescimento da rede escolar, a produção da literatura infantil acompanha esse crescimento, só que completamente inserida ao contexto escolar, tendo como base a intencionalidade pedagógica, herança do período anterior.

Poucos escritores, além de Monteiro Lobato, fizeram livros infantis preocupados em proporcionar prazer/fruição ao leitor infantil e em fazer do texto literário para criança uma arte, como já se fazia na literatura adulta, principalmente depois da Semana de 22. Ainda predominava a idéia de texto infantil unicamente como instrumento de informações úteis e de formação cívica. Para reafirmar o *status quo*, surge também um movimento antifantasia que vigorou até os anos de 1940.

Segundo Coelho (1991), essa divergência entre 'realismo' e 'imaginação fantástica' instaurou-se devido à necessidade de se conhecer a fundo o nosso país

¹⁵ Consideramos que a literatura, seja ela para adultos ou crianças, é um importante suporte de educação, possibilitando aos profissionais dessa área unir o prazer/fruição da leitura literária ao desafiador papel de educar. No entanto, o livro de literatura, principalmente infantil, que tem como princípio instruir, perde não só em valor estético, que confere à literatura o valor de arte, mas principalmente a ludicidade, que possibilita ao leitor sentir o que Barthes considera prazer/fruição.

¹⁶ Período de importantes acontecimentos para a história mundial e brasileira: quebra da Bolsa de Nova York (1929) e crise do café aqui no Brasil; Segunda Guerra Mundial (1939/1945), Estado Novo (ditadura implantada por Getúlio Vargas) e várias revoluções sociais.

nos aspectos governamentais, do caráter do povo e de sua verdadeira natureza e, paralelamente a isso, havia um confronto entre o ensino leigo e o religioso. “Tais divergências levam certos setores educacionais a se colocarem contra a Fantasia na Literatura Infantil e a exigirem, em seu lugar, a Verdade, o Realismo” (Op. cit., p. 242).

Fazer do texto literário para criança uma arte, que proporcionasse prazer/fruição e que possibilitasse a reflexão ao espírito do leitor antes de qualquer coisa, não foi um processo rápido. O máximo que se conseguiu durante muito tempo foi unir o ‘útil ao agradável’, deleitar, de acordo com Horácio, mas também dizer coisas ‘proveitosas’ para a vida, idéia que prevalece na literatura destinada às crianças ainda hoje. Mas será que o prazer do texto literário resume-se a divertir, deleitar o espírito, formar o leitor e deixar o estado das coisas como estão?

Outro pensador da linguagem, séculos depois, defenderia uma nova teoria sobre o prazer que o texto literário pode proporcionar ao leitor. Em *O prazer do texto* (2002)¹⁷, publicado pela primeira vez em 1973, Roland Barthes apresenta uma ‘terceira margem do rio’, a margem onde se faz o prazer/fruição do texto, que contraria o estado dito ‘natural’ do percurso das águas, da vida, da leitura.

No entanto, ele não descarta o valor das duas margens instituídas e acomodadas à realidade do leitor, pois é pela existência delas que pode haver essa outra margem de leitura. E é nessa nova margem, denominada de fenda, “o

¹⁷ Utilizamos-nos desse livro de Barthes pela idéia de prazer/fruição que a problematização da linguagem pode proporcionar ao leitor. Esse fator ‘linguagem’ está intimamente ligado com a escrita clariceana e, claro, com a literatura. No entanto, esse mesmo autor defende também que o texto não é um diálogo entre escritor e leitor, pensamento com o qual não compartilhamos e que diverge da obra de Lispector, principalmente a dedicada às crianças. Segundo Barthes (2002), “o texto não é nunca um ‘diálogo’: não há risco nenhum de fingimento, de agressão, de chantagem, nenhuma rivalidade de idioletos; ele institui no seio da relação humana – corrente – uma espécie de ilhota, manifesta a natureza associal do prazer (só o lazer é social), deixa entrever a verdade escandalosa da fruição: que ela poderia muito bem ser, abolido todo o imaginário da fala, *neutra*”. [...] “não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto” (Id. *Ibidem*, p. 23).

interstício da fruição”, que ocorre o prazer/fruição do texto, comparado por Barthes ao prazer sexual.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (Op. cit., p. 11, 12).

Assim, durante muito tempo, os livros de Lobato foram quase que únicos – havendo poucas exceções – a primarem pela fantasia, pelo maravilhoso como integrante do real e a fazer do livro de literatura infantil esse espaço de prazer/fruição, arte e reflexão. O lema geral, principalmente entre as décadas de 30 e 40, era combater as “mentiras” da literatura clássica, dos tradicionais contos-de-fadas e da subversiva obra do criador de ‘Emília’, para enfatizar, no lugar do literário, o didático (COELHO, 1991).

Na escrita de Lispector, vai-se definir nitidamente uma retomada do fazer literário que Lobato inaugurou na literatura para crianças no Brasil. É pelo uso da linguagem, pela construção do discurso que não interdita e pela valorização do imaginário que a obra de ambos os escritores aproxima-se e permite que o leitor experimente esse intenso instante de prazer/fruição através do texto, pois, ainda de acordo com Barthes:

texto de prazer: (é) aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: (é) aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Id. Ibidem., p. 20, 21).

A escrita clariceana para criança, além de proporcionar o prazer/fruição, momentos de epifania, resultantes de uma linguagem que inquieta, que desconforta, que desautomatiza porque faz pensar, é também repleta de uma poeticidade que faz imaginar, que permite ao leitor viver o devaneio que “nos dá o mundo dos mundos”, [...] que “nos põe em estado de alma nascente”, pois Lispector, assim como Lobato, faz de sua escrita uma arte a que Bachelard (2005) define como “uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono” (p. 17).

Para esse filósofo (1990, p. 02), é pela imagem poética que o ser vive um estado de liberdade, todavia, se essa imagem for estável e acabada, se se fixar numa forma definitiva *corta as asas* à imaginação e não permite que haja uma ruptura com a linguagem clichê, uma vez que “a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante” (BACHELARD, 2005, p. 11).

Dessa forma, a ausência de uma narrativa intensa, desconcertante, de imagens que põem a linguagem em estado de emergência fez do livro de literatura infantil, em sua grande maioria, um mero instrumento ideológico. Todavia, mesmo num contexto de ‘interdição’, tanto para o leitor como para a criação literária que valorizasse o imaginário infantil, houve espaço para que surgissem autores que tentassem retomar, ainda que timidamente, o trabalho criativo iniciado por Lobato. Nomes como Lúcia Machado de Almeida, Maria Lúcia Amaral, Mario Donato, Odette de Barros Mott, entre outros, figuraram entre os que iniciaram nos anos de 1940 esse trabalho, no entanto ainda ligados à orientação ideológica dominante.

A literatura infantil brasileira continuou por algum tempo, mesmo depois de Monteiro Lobato e do movimento modernista, à margem da revolução literária nacional e intimamente ligada às ideologias políticas, pedagógicas, religiosas, etc.¹⁸

As décadas de 50 e 60 seguem-se sem grandes inovações nessa área, exceto por alguns autores que surpreendem na narrativa para crianças, pela ploriferação das revistas-em-quadrinhos e pelo surgimento do Teatro Infantil, com o grupo *O Tablado*, fundado em 1951, pela mineira Maria Clara Machado. Esse período é superado, em termos de criações literárias para a infância, pela década seguinte (1970), quando há um verdadeiro surto criador na literatura infantil brasileira.

Entretanto, é na década de 60, em pleno regime militar, que Clarice Lispector publica dois livros de literatura infantil, rompendo, logo na primeira obra, com os moldes adotados até então pela maioria dos escritores dessa área. Sua estréia foi com *O mistério do coelho pensante* (1967), sendo este livro contemplado, no mesmo ano da publicação, com o troféu *Ordem do Calunga**. No ano seguinte, a autora publica *A mulher que matou os peixes* (1969); depois vieram: *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987). Nessa década (anos 60), foram poucos os novos escritores que contribuíram para o desenvolvimento da literatura infantil brasileira e os que o fizeram vieram da experiência com a literatura para adultos, inclusive Clarice Lispector, pois sua escrita já era reconhecida desde sua estréia com *Perto do coração selvagem* (1944).

¹⁸ Isso não significa que a literatura destinada ao público adulto nesse período (e em todos os tempos) não viesse carregada de uma ideologia, mas, no caso da literatura infantil brasileira, essas ideologias foram determinantes na criação literária, salvo algumas exceções.

* Prêmio concedido pela Campanha Nacional da Criança.

A partir de 1970, deu-se o 'boom' da literatura para crianças e jovens brasileiros, e a criatividade, a imaginação e o prazer/fruição puderam, enfim, ser o direcionador dessa escrita, colocando a criança no centro da problematização da escrita, podendo, assim, ser retomado e renovado o princípio criativo que nasceu nos textos infantis criados por Monteiro Lobato. Tanta foi a inovação dos textos para o pequeno leitor, que, em 1983, o Brasil recebeu o principal prêmio da literatura infantil mundial, o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen, pelo conjunto da obra de Lygia Bojunga Nunes.

Vários outros escritores de literatura infantil destacaram-se nessas décadas (70 e 80), alguns já produziam desde os anos anteriores (50 e 60) e deram continuidade aos seus trabalhos, só que agora completamente sintonizados com as novas idéias¹⁹ e outros nomes surgiram nesse cenário. Na década de 70, dentre vários nomes, destacamos: Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queirós, Haroldo Bruno, Lúcia P. Sampaio Góes, Lygia Bojunga Nunes, Raquel de Queiroz, Ruth Rocha, Ziraldo. E, nos anos 80, mencionamos alguns: Assis Brasil, Josué Guimarães, Marina Colasanti, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Tatiana Belinky.

A pequena obra clariceana para a infância insere-se a esse processo, apresentando mais uma possibilidade de inovação literária para a literatura infantil brasileira.

1.3 Clarice Lispector e a literatura infantil brasileira.

¹⁹ Dentre esses escritores remanescentes de décadas anteriores citamos: Antonieta Dias de Moraes, Lúcia Amaral, Lúcia Machado de Almeida, Odette de Barros Mott, Origines Lessa, entre outros.

Nesse contexto acima descrito, entre as décadas de 60 e 70, dá-se a relação de Clarice Lispector com a literatura infantil, só que de forma rápida, por serem só cinco livros, mas bastante intensa, como intenso é o conjunto de sua obra.

Estando nos Estados Unidos, onde morou durante oito anos, a autora escreveu seu primeiro livro de literatura infantil a “pedido-ordem” de seu filho Paulo, que na época tinha apenas três anos de vida. De acordo com Gotlib (1995, p. 287), “pode-se afirmar que foi como **mãe** que Clarice Lispector ingressou na literatura infantil”. Entretanto, antes de ser mãe, Clarice fora uma leitora assídua quando criança, traço que é visível em sua escrita para adultos, o que pode ser verificado em contos e crônicas, comprovando sua estreita ligação com o livro de literatura infantil e sua infância potencial. “Essa infância, aliás, permanece como uma simpatia de abertura para a vida, permite-nos compreender e amar as crianças como se fôssemos os seus iguais numa vida primeira” (BACHELARD, 2006, p.96).

“Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Assim fala Clarice Lispector, ao relatar no conto *Felicidade clandestina* um fato real de sua infância, quando se depara com uma das obras de Monteiro Lobato, *As reinações de Narizinho*.

Na condição de “devoradora de histórias”, Lispector teve, como uma das bases de sua formação leitora, a obra de Lobato, o que certamente influenciou na sua vida de escritora e, principalmente, na criação de livros para crianças, podendo ser confirmado nas palavras da própria autora que afirma ser fiel a esse mestre da literatura infantil brasileira, em uma crônica do dia 12 de outubro de 1968, cujo título é “Fidelidade”: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de

alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz” (LISPECTOR, 1999, p. 142).

Esse encantamento de leitora da obra lobatiana iria acompanhá-la vida afora. Desse modo, a imaginação criadora que fazia germinar com originalidade os livros classificados como literatura para adultos, também fez com que ela revisitasse esse espaço que um dia foi habitado por ela com tanta intensidade e imaginação: o livro de literatura infantil.

Assim, escrevendo inicialmente a pedido dos filhos, como já foi dito, e baseada em fatos da realidade, como em *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*, a autora consegue mergulhar no espaço do imaginário infantil, recriando a própria realidade através de uma voz narrativa que expressa as descobertas do autor, do narrador, do leitor e da própria linguagem, como se tudo tivesse vida própria nesse mundo de faz-de-conta. ‘Linguagem’ e ‘narrador’ assumem um papel de destaque na obra de Clarice, pois, esses dois elementos, essenciais na narrativa, figuraram como instrumentos do processo narrativo e reflexivo do ser e do fazer literário.

Pelo que se lê nos seus livros de literatura infantil, podemos situar Clarice Lispector ao lado de grandes nomes que representam a literatura infantil brasileira, não por ter sido uma escritora dedicada à literatura infantil, mas por contribuir, embora timidamente, com essa nova forma de escrever texto para criança. Com uma pequena obra direcionada a esses leitores, ela, com seus cinco livros (citados anteriormente), deixa a sua parcela de contribuição para a produção literária, constituindo, antes de tudo, como um espaço que abriga a imaginação, o sonho, a criação, a reflexão e o prazer/fruição.

Clarice Lispector publica seu primeiro livro de literatura infantil na década de 60 do século passado, período em que a literatura infantil, como a maior parte dos escritores dessa área, ainda estava fortemente atrelado e restrito a ideologias políticas, religiosas e pedagógicas que vigoravam no momento. Entretanto, ela e alguns contemporâneos seus, assim como posteriormente, Ruth Rocha, Ana Maria Machado, dentre tantos outros, continuaram o projeto lobatiano, fazendo uma literatura livre, sem ser mais um instrumento de dominação acionado pelo adulto ou por uma classe social, passando a ser fonte de reflexão, questionamento, crítica e imaginação (SANDRONI, 1987).

Desde sua estréia, em 1944, com o livro *Perto do coração selvagem*, já se percebia, na escrita clariceana, uma renovação original que marcou a literatura brasileira, perpassando todos os âmbitos da narrativa (língua(gem), tempo, espaço, personagens, enredo, narrador..), enriquecendo mais ainda o processo de criação literária de nosso país. Sua obra apresentava traços de uma mudança que vinha ocorrendo desde o início do século XX, modificando a voz narrativa.

No que tange à figura do narrador, o espaço conquistado e a transformação pela qual passou o narrador literário pode ser resultado do enfraquecimento de outra forma de narração, a oral. Walter Benjamin (1980) analisou esse fato em seu ensaio *O Narrador* e fala que as trocas de experiências entre as pessoas estão perecendo porque já não se vê mais nelas o desejo de ouvir uma história. Para esse filósofo, “as experiências caíram na conotação”, perderam o encanto, o brilho de algo vivido e amadurecido pelo tempo. E as experiências que sobraram, no pós-guerra, não tinham razão de serem emitidas, não suscitavam a imaginação de ninguém, porque “a arte de narrar tendia para o fim, pois o lado épico da verdade, a sabedoria estava agonizando” (BENJAMIN, 1980, p. 59).

Benjamin considera ainda que o declínio do narrador oral tenha sua origem primária no advento do romance, na Era Moderna, pelo fato de que, nessa nova forma de narrar, há uma extrema dependência do livro. Entretanto, na literatura infantil (não aquela atrelada unicamente à função didática ou ideológica) não ocorre essa ligação estreita entre narração e livro, tanto pelo fato de a literatura infantil ter como base a oralidade, quanto pelo público a que se dirigem as narrativas infantis, pois, ainda que leiam um livro ou faça-se uma roda de contação de história sem a utilização desse objeto, é possível a esses leitores passar pela experiência de imaginar e aprender através de uma narrativa, mesmo que os recursos utilizados não se limitem à voz do narrador real. (Apesar de a criança ser constantemente referida aqui como público alvo dessas narrativas, o adulto não está excluído, pois, como diz Bachelard (2006), “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice”).

E é nesse contexto de predomínio do narrador literário que a obra infantil de Clarice Lispector pode ser inserida. Todavia, a autora, que publicou seu primeiro livro de literatura infantil em 1967, década em que foi publicada essa análise de Benjamin sobre o narrador oral, soube mesclar em seu texto a presença tradicional do narrador oral e a inovação do narrador moderno, não o que surgiu na Era Moderna, mas o narrador fruto das constantes mudanças ocorridas na literatura a partir do movimento de vanguardas européias e do modernismo brasileiro.

A revalorização do narrador oral (o contador de histórias) na literatura infantil brasileira já havia ocorrido com Monteiro Lobato. Em *Reinações de Narizinho*, o autor dá ênfase, através da personagem Dona Benta, à contação, em voz alta, de histórias e raramente apresenta um momento de leitura solitária e silenciosa. A atmosfera do Sítio era de constante troca de experiências.

Essa retomada da oralidade e do coloquial no texto literário é também uma das atitudes tomadas pelo Modernismo, como bem demonstram Mário de Andrade, com *Macunaíma*, e Guimarães Rosa, que envolveu sua escrita com a atmosfera das histórias do sertão mineiro.

De acordo com Lajolo e Zilberman,

autores como Lobato, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Menotti del Picchia, sobretudo os primeiros, aproveitaram bem a lição modernista e romperam os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto, procurando incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador. Representar essa oralidade não significou apenas desrespeitar regras relativas à colocação de pronomes ou ajustar a ortografia à pronúncia brasileira. Tratou-se principalmente de reproduzir a circunstância fundamental de transmissão de mensagens: o prazer de se comunicar e de ouvir histórias, a troca de idéias, a naturalidade da narração em serões domésticos (2006, p. 83).

Essas mesmas observações podem ser estendidas à obra infantil de Clarice, sobretudo à primeira, *O mistério de coelho pensante*, em que a autora dá ênfase à oralidade e à troca de experiências.

Lispector trouxe para a literatura infantil brasileira todo seu talento narrativo, apresentando ao pequeno leitor um outro narrador, já comum em sua escrita para adultos, e uma nova possibilidade de leitura, a de ser chamado para dentro da narrativa, a de ser personagem junto com o narrador, como destacaram Lajolo e Zilberman (2006):

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

Desse modo, 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. Clarice pensou no receptor de seu texto, em partilhar a narrativa com o leitor, antes mesmo da *Estética da recepção* ser divulgada no meio acadêmico e literário. Ela abre espaço para o leitor participar e preencher as lacunas do texto sejam elas propositais ou não. De acordo com Zilberman e Magalhães (1987),

seria um trabalho esgotante e improdutivo para o escritor, se este se preocupasse em traduzir de maneira absoluta toda a realidade externa que transplanta para o livro. Por isso, emerge uma série de pontos de indeterminação, que são preenchidos pela imaginação do leitor (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 81).

É o que nos mostra estes trechos dos contos:

Bem, Paulo – mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco saía das grades? (LISPECTOR, 1999a).

Pois vou contar a vida íntima de Laura.
Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar.
E duvido que você acerte! Dê três palpites (LISPECTOR, 1999c).

Não tenho coragem 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, 1999b).

Era uma vez... Era uma vez eu!
Mas aposto que você não sabe quem sou eu. Prepare-se para uma surpresa que você nem advinha (LISPECTOR, 1999d).

Embora essa narrativa infantil moderna nasça quase sempre como as outras narrativas, de um indivíduo solitário, como aponta Benjamin ao falar do romance, na literatura infantil o texto perde esse caráter solitário, de um escritor em sua mesa de trabalho e depois de um leitor isolado, pois o texto, nas mãos do leitor

– adulto ou criança - ganha complementações, permitindo que o leitor se sinta convidado a interagir com o texto, a sonhar e fazer do livro sua segunda morada, como quisera um dia Monteiro Lobato e como foi continuado em textos como o de Clarice Lispector, Ruth Rocha, Ziraldo, e tantos outros escritores infantis da atualidade e de um passado recente da história literária infantil brasileira.

É o que propõe Wolfgang Iser, pois, segundo Zilberman e Magalhães (1987), ele se apropria deste conceito de ‘pontos de indeterminação’ e

chama a atenção para o fato de que são estas lacunas os locais de entrada do leitor no universo ficcional. Por isso, o relato supõe necessariamente um receptor, incumbido do preenchimento destes vazios; é esta a estrutura de apelo do texto, que invoca a participação de um indivíduo na sua feitura e acabamento: é seu leitor implícito (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 81).

Assim, reforçando esse caráter oral do texto infantil de Lispector e o modo ‘desritualizado’ com que ela o apresenta, vale a pena ressaltar o papel que a autora atribuiu ao narrador adulto, numa espécie de prefácio do seu primeiro livro, *O mistério do coelho pensante* (1999). É como se ela visualizasse uma roda de contação de história e alertasse:

Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para explicações orais. Peço desculpas a pais, mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por conta própria, que a parte oral desta história é a melhor dela. Conversar sobre o coelho é muito bom. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios (LISPECTOR, 1999a).

Nessa passagem, fica evidente a preocupação da autora em justificar a necessidade da colaboração do adulto, talvez porque o texto realmente fosse ‘incompleto’ ou talvez porque ela tivesse consciência de que a prática de contar histórias já não circulasse com tanta frequência entre as pessoas, reforçando assim

a tese que Walter Benjamin levanta em seu trabalho. De qualquer modo, evidencia-se que o texto para crianças, de Clarice Lispector, traz em sua constituição equilíbrio entre tradição e moderno, que na maioria das vezes funciona como uma oposição fechada, mas que aqui aproxima gerações e proporciona diversão e reflexão.

Lajolo e Zilberman (2006) ressaltam também, na obra infantil de Lispector, além da marca inconfundível da autora, o procedimento expressamente moderno, que é a fragmentação e a diluição da narrativa, sempre adiada, exigindo, desse modo, uma intensa participação do leitor, do começo ao fim, em um diálogo que dá a impressão de que o texto está sendo construído tanto pelo narrador quanto pelos leitores, no momento em que se lê. Veja:

A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar (LISPECTOR, 1999d).

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

E eu respondo:

- É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer (LISPECTOR, 1999b).

Esse procedimento da autora, de chamar o leitor para o jogo, de instalar o desafio na narrativa, permite que o texto se torne prazer/fruição que só é sentido por quem está ativo no processo de leitura. Como diz Rolla (2004),

a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades. Sem dúvida há limites para essa produtividade – eles são ultrapassados quando o autor nos diz tudo claramente ou quando o que está sendo dito ameaça dissolver-se e tornar-se difuso (ROLLA, 2004, p. 114).

Há, também, na escrita de Lispector traços da obra lobatiana. Em *Quase de verdade* (1999), fica explícita a influência de Lobato na narrativa infantil dessa

autora, além de toda a atmosfera imaginativa, criativa que envolve o enredo e o jogo lingüístico que se constrói no livro. Depois de muito contar, o narrador, que é um cachorro, dirige-se ao leitor e diz:

- Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: *pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim*. Esse é um pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho (LISPECTOR, 1999).

Ao longo da narrativa, o pássaro interrompe o texto com o seu canto. A autora faz, dessa forma, um jogo imaginário com a criança dentro de outro jogo que é a narrativa. O próprio canto do pássaro - “pirilim-pim-pim” - remete-nos ao pó de pirlimpimpim presente na célebre obra de Monteiro Lobato, embora o canto do pássaro não tenha necessariamente a mesma função do pó mágico da obra de Lobato.

Esse pó é o passaporte, no universo lobatiano, para que, nas asas da imaginação, os leitores possam viajar com os personagens do sítio através do tempo e do espaço. Voando ao passado e ao futuro, voltam sempre cheios de novidades, com novas experiências e com a fantasia renovada. É uma viagem dentro da outra, e ainda conhecem outros personagens da História e da literatura, seja ela infantil ou para adultos, local ou mundial, como os deuses gregos, a Branca de Neve, Peter Pan, Dom Quixote... De forma semelhante, nesse livro de literatura infantil de Lispector, narrador e leitor (que também são personagens) fazem essa dupla viagem nesse espaço imaginário, só que não há uma mudança física (espaço-temporal) dos personagens, como ocorre com os protagonistas do Sítio.

A obra infantil de Clarice Lispector contribui, então, para uma nova vitalidade dessa forma de narrativa, mediante inúmeras possibilidades que se abrem

ao leitor, proporcionando-lhe diversão, criação, reflexão e vida, pois a criança experimenta o tênue limite entre realidade e arte. De acordo com Iser (2002, p. 107),

o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo [...]. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações.

Dessa forma, *O mistério do coelho pensante*, por exemplo, é uma das obras dedicadas à criança brasileira que já prenunciava a criatividade e a problematização que iria impulsionar a literatura infantil nacional e que, desde Lobato, já vinha sendo amadurecida no espírito de escritores dedicados a essa nova face da literatura.

2 IMAGINÁRIO: UMA JANELA PARA A INFÂNCIA

2.1 Uma concepção de imaginário.

“O imaginário é um meio de dar outro sentido, de atribuir um sentido por outros meios além da atividade mecânica superficial”.
(Claude-Gilb Dubois)

“O homem é um ser a imaginar” (BACHELARD, 2006, p. 78) e é essa capacidade humana que, desde sempre, criou, alimentou e foi alimentada pelo mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos, meios pelos quais o homem buscava (e busca) explicar a vida e justificar os fatos que fogem à razão.

A imaginação, de acordo com Bachelard (1990, p. 02), é a faculdade de deformar as imagens percebidas, de mudar as imagens primeiras, pois “se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*”. Através dessa ação, surgem, de uma imagem *presente*, imagens *ausentes*, explosões de imagens, que permitem ao ser dar outro sentido às suas percepções, à memória, ao hábito das cores e das formas. Para esse filósofo, “o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*”.

É essa concepção de imaginário, fruto de uma imagem dinâmica que permite ao psiquismo humano “a própria experiência da *abertura, da novidade*” (Id. *Ibidem*) que norteia esse trabalho. A experiência de liberdade é alcançada através da imagem literária, da linguagem viva que desperta o leitor e não o deixa cair no sono do automatismo das ações.

Legros (et al, 2007, p. 233), em *Sociologia do imaginário*, ao abordar o tema “Ficção e Imaginário”, baseado na filosofia de Bachelard, declara: “a

imaginação nos leva, permanentemente, a recriar o mundo a nossa imagem, mas amplificando-a, deformando-a, tornando-a imaginária. Nossos sonhos, nossas histórias, nossas imagens são as manifestações deste ato primeiro e vital”.

Ainda de acordo com esse mesmo autor, o imaginário é uma ‘representação acrescentada’, pois ultrapassaria a simples reprodução concebida pela representação e tornar-se-ia numa imagem criadora. Assim, imaginário e realidade não configurariam oposições, mas complementações, uma vez que “são dois mundos que se visitam constantemente” (Id. Ibidem, p. 235).

No entanto, quando se trata de imaginário na literatura, surgem outras interpretações que ora divergem ora complementam-se ²⁰. Segundo Perrone - Moisés (1990, p. 109), na circulação entre o texto literário, proposto pelo autor, e sua recepção pelo leitor, não se cria propriamente um mundo paralelo, representado, e sim:

uma visão valorativa do mundo em que vivemos. Assim, a obra literária é construção do real e convite reiterado ao seu ultrapassamento. Essa compreensão permitida pela obra literária é diversa da compreensão racional, visada pelos discursos instrumentais da ciência e da filosofia; é uma inteligência sensível, que se opera em nossa mente como em nosso corpo, pelo poder de uma linguagem em que as palavras evocam objetos, mas são, ao mesmo tempo, objetos sensíveis e até mesmo sensuais.

Em Bachelard, pode-se dialogar com essas duas idéias: mundos paralelos que se visitam e realidade que é ultrapassada pela imaginação. Ele considera que o devaneio poético, em sua própria essência, liberta o ser da função do real (Id., 2006, p. 13), pois “uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico” (Id., 1990, p. 258).

²⁰ O próprio conceito de imaginário, de acordo com Legros (et al, 2007, p. 107), é considerado um assunto delicado pela polissemia lexical que apresenta.

Entretanto, ele considera também que “à *função do real*, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma *função do irreal* igualmente positiva”, pois,

é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal. Uma verdadeira terapêutica de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia. E, na poesia, o engajamento do ser imaginante é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se (Id., 2005, p. 18).

Desse modo, é possível ao leitor viver uma ‘viagem imaginária’, fazer uma “viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”, mas sem se perder em “utopias que dão de uma só vez o paraíso ou o inferno”, já que, para Bachelard (1990, p. 05), há uma “imanência do imaginário no real, um trajeto *contínuo* do real ao imaginário”.

É através dessa viagem imaginária – proposta pelo texto literário e, especialmente, pela imagem poética - que o leitor tem a possibilidade de viver ou reviver sua infância. Para as crianças, que continuam a se admirar com o mundo²¹, é um espaço cheio de vida, cores, vibrações... e para os adultos, aqueles em quem “a infância (ainda) permanece como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (BACHELARD, 2006, p. 119), o poético funciona como uma janela sempre aberta à infância.

Clarice Lispector encontrou “essa capacidade de se admirar com as coisas do mundo” na obra de Monteiro Lobato. Os livros desse autor, como os

²¹ Em *O mundo de Sofia* (1995), o romancista norueguês, Jostein Gaarder, faz uma relação do que seja filosofar ao estado de perplexidade e admiração da criança perante a vida, diante do mundo que a rodeia. E diz: “Ao que tudo indica, ao longo da nossa infância nós perdemos a capacidade de nos admirarmos com as coisas do mundo”. [...] “a maioria (das pessoas) é tão absorvida pelo cotidiano que a admiração pela vida acaba sendo completamente reprimida”. [...] “Para as crianças, o mundo - e tudo que há nele – é uma coisa *nova*; algo que desperta a admiração. Nem todos os adultos vêem a coisa dessa forma. A maioria deles vivencia o mundo como uma coisa absolutamente normal” (p. 30).

clariceanos, despertam devaneios tão profundos que enriquecem, em cada leitor, o estado de infância. Assim, de acordo com Bachelard (Id. Ibidem, p. 117), “na vida de um leitor chegam devaneios que o escritor tornou tão belos que os devaneios do escritor se convertem em devaneios vividos pelo leitor. Lendo outras infâncias, minha infância se enriquece”.

Visto dessa forma, o imaginário ganha dimensões extremamente positivas na vida do homem em qualquer etapa de sua existência e em sua relação com o mundo real; mas será que o imaginário, fruto da imaginação humana, foi sempre bem recebido na sociedade ocidental?

Segundo Legros (et al, 2007), “é imaginando que o homem evolui” (p. 111), uma vez que “o imaginário está presente ‘antes’, ‘durante’ e ‘ depois’ da ciência” (p. 225). Entretanto, de acordo com Durand (2004), a constituição do imaginário na sociedade ocidental, desde sua formação, esteve envolta de paradoxos e resistências²², já que o pensamento ocidental tem como base a busca da verdade através da razão.

Mesmo existindo uma forte presença de manifestações religiosas, “desde o alvorecer da espécie *homo sapiens*”, manifestações que “sempre foram consideradas como provas da principal faculdade de simbolização da espécie”, ainda assim, no Ocidente, “tanto o domínio do religioso como o do profano passaram pelas mesmas perversões positivistas e materialistas” (DURAND, 2004, p. 72).

²² Em *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem (2004), Durand faz uma explanação da trajetória do imaginário na sociedade ocidental e aponta, em um dos sub-tópicos, “As resistências do imaginário”, mostrando em que momentos, na história do Ocidente, o imaginário foi aceito e, em que momentos, foi rejeitado, definindo-se, assim, segundo o mesmo autor, um percurso de paradoxos e resistências. Utilizamos-nos desse estudo para apresentar os momentos mais significativos, a nosso ver, e assim situar a literatura infantil nesse contexto, verificando como o imaginário esteve presente no livro de literatura infantil e contribuiu para a renovação dessa narrativa dedicada à infância, tendo como parâmetro Monteiro Lobato e como objeto de estudo os contos para criança, de Clarice Lispector.

Para esse filósofo, o monoteísmo da Bíblia é a herança mais antiga e incontestável e, desde o início da formação do pensamento ocidental, aliada a essa proibição de criar qualquer outra imagem para a figura divina, está “o método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um falso e um verdadeiro*)” (Op. cit., p. 09), que se tornou, primeiro com Sócrates, depois com Platão e Aristóteles, “o único processo eficaz para a busca da *verdade*”. Dessa forma, a busca das certezas dos fatos, da lógica, principalmente a partir de Aristóteles, foi a via de acesso à verdade e, assim, a imaginação, apesar de estar presente constantemente na vida do homem, esteve em segundo plano, sobrevivendo na clandestinidade, pois não podia oferecer aos homens explicações definitivas dos fenômenos naturais que circundavam a existência humana.

Vários fatores contribuíram para que houvesse certo distanciamento, no Ocidente, da força imaginativa que permeava crenças e vivências do povo simples, sempre à margem do grande ciclo científico do racionalismo que reinava na rica sociedade ocidental. Esse enfraquecimento do papel do imaginário, nas correntes filosóficas e epistemológicas do Ocidente, possibilitou o avanço do progresso técnico, separando a mentalidade lógica do povo civilizado, das demais culturas consideradas como ‘primitivas, arcaicas ou pré-lógicas’ (DURAND, 2004). Diante desse contexto de valorização da razão, apresentado por Durand, fica a indagação: Por onde andava a imaginação?

Entretanto, mesmo havendo essa exaltação do racional em alguns momentos da história ocidental, o imaginário apresentou ‘resistências’ que se foram construindo paralelamente ao racionalismo ocidental. Poder-se-ia até dizer que, ao invés de ‘resistência’, o que sempre houve foi a necessidade humana de imaginar, uma vez que “o imaginário alimenta e faz o homem agir” (LEGROS et al, 2007, p. 10).

Na Grécia Antiga, berço dessa civilização, o mito²³ era uma das formas mais comuns elaboradas na explicação de fatos da vida humana e dos deuses. É essa fonte, juntamente com outras mais arcaicas que foram sendo transmitidas e recriadas ao longo dos séculos, que alimentaram o pensamento mágico dinamizador do imaginário que se expressa na literatura contemporânea, sob múltiplas formas (COELHO, 1991).

No decorrer dos séculos, surge o imaginário criado dentro da Igreja Católica, através do culto às imagens de santos, de anjos e do próprio Cristo, além de todo o imaginário gerado em torno da Reforma e Contra-Reforma do Cristianismo, o que prova que, mesmo contra o curso dos fatos históricos, o imaginário não deixou de permear o pensamento do homem ocidental.

Em virtude desse processo de cristianização que foi desenvolvido no período da Contra-Reforma, principalmente voltado para as massas camponesas, houve uma mistura do cristianismo, obrigatório ao povo, com um paganismo residual que ganhou várias aparências. De acordo com Magalhães (1994),

ao lado dos ritos da igreja cristã, permanecem as superstições. São os deuses pagãos que, cristianizados sob a forma de santos, garantem a fertilidade dos campos e preservam o corpo de doenças. Nesse contexto é que cabe situar o folclore, isto é, o conjunto de manifestações artísticas do povo: danças, cerimônias, canções e, especialmente, contos: fator de reconhecimento entre os camponeses, manifestação de sua própria imagem, reflexo de suas contradições e de suas crises e catarticamente, representação de uma solução possível que – não poderia ser de outra forma – se manifestava através da mágica e do elemento maravilhoso (Op. cit., p. 38).

²³ “As definições negativas dadas pela tradição filosófica ocidental – imaginário como algo inexistente, falso, mentiroso ou irracional – a corrente da antropologia do imaginário, iniciada por Jung, Eliade, Bachelard, Durand, opõe uma definição positiva, “plena”: o imaginário é o produto do *pensamento mítico*. O pensamento mítico é um pensamento concreto que, funcionando sobre o princípio da analogia, se exprime por imagens simbólicas organizadas de maneira dinâmica. A analogia determina as percepções do espaço e do tempo, as construções materiais e institucionais, as mitologias e as ideologias, os saberes e os comportamentos coletivos. Mas a antropologia do imaginário contesta a idéia de um pensamento mítico que seria primitivo, pré-lógico, inferior ao pensamento racional” (LEGROS et al, 2007, p. 10).

Inserir-se, então, ao contexto de valorização do pensamento racional na filosofia, nas ciências, nas religiões e até nas artes, o imaginário inventado pela arte e que se inspira no povo, no cotidiano, nas experiências de vida de pessoas comuns que estavam alheias às discussões científicas dos grandes círculos filosóficos e literários que decidiam o que era ou não lícito pensar, sonhar, imaginar.

É das narrativas orais, da cultura do povo simples que surgem as primeiras narrativas que deram origem às diversas formas literárias, aos mitos, às crenças, a todo um universo que alimentou a imaginação e que se tornou fonte da literatura ocidental.

Assim o imaginário se tornou uma fonte de criação coletiva em que se depositou, durante muitos séculos, a memória popular, constituindo-se como base das primeiras criações literárias de que se tem registro.

É dessa fonte oral, popular, dessa criação coletiva, que a literatura se origina, tornando-se um meio de o homem expressar seus sentimentos, projetar seus anseios, fugir da realidade ou reduplicá-la através do narrar. Segundo Coelho (1975),

o mito surge através dos tempos como o primeiro ancestral das formas narrativas, ou talvez a primeira grande forma de comunicação humana, condicionado pela dualidade intrínseca ao ser humano (=corpo/espírito; razão/intuição). O ato de apreender o mundo se realiza, basicamente, através do mito e da história, isto é, através da imaginação e da razão. Esses dois atributos do homem, indissolivelmente conjugados, surgem esplendidamente unificados na mais humana das atividades humanas: a linguagem literária (COELHO, 1975, p. 157).

Embora essa linguagem contenha elementos racionais, fundamentados na inteligência humana, é através da linguagem poética²⁴ que o ser humano expõe, no nível do sonho ou do imaginário, o seu universo real, talvez numa tentativa de se

²⁴ Poético não no sentido restrito à linguagem do poema, mas referente à “toda e qualquer manifestação da linguagem que transcenda o mero nível referencial, isto é, o mero nível informativo” (COELHO, 1975, p. 153).

situar perante a realidade que o envolve. Mas a imagem literária, de acordo com Bachelard (1990), transcende esse real, pois, “pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas”. Essa imagem encanta a imaginação e possibilita ao ser imaginante “ausentar-se, lançar-se em uma nova vida” (p. 03).

A literatura, não aquela subordinada a um discurso detentor de uma verdade²⁵, permite ao leitor, na visão bachelardiana, um estado de plenitude, de liberdade, porque faz pensar sobre o que está posto e imaginar “o realismo da irrealidade”. Ela funciona, então, como uma necessidade primeira, pois “preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* da imaginação” (Id. Ibidem, p. 257).

Antonio Candido (2004) considera que a literatura, concebida num sentido amplo, “parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito”. Ele considera literatura, num sentido amplo,

todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos (CANDIDO, 2004, p. 175, 176).

É a essa literatura, que desperta o estado de ‘pureza’ do ser, que se associa a obra de Clarice Lispector. Sua escrita, tanto a dedicada aos adultos quanto a feita para crianças, não se deixa prender em gêneros²⁶, não ‘interdita’ idéias; ao contrário, propõe uma constante redescoberta da vida, da língua, do mundo, dos seres. O leitor encontra nos livros dessa autora o que Bachelard (1990) denomina de imagem literária explosiva:

²⁵ Referimo-nos aqui à literatura que Antonio Candido (2004) considera um direito que deveria ser assegurado a todos; aquela que possibilita ao leitor viver dialeticamente a vida; a que não assume um discurso dito verdadeiro para justificar a interdição (FOUCAULT, 2004, p. 20), mas a que liberta.

²⁶ Em *Água Viva* (1998b, p. 12, 13), Lispector declara: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”.

De súbito ela faz explodir as frases feitas, despedaça os provérbios que rolam através das idades, faz-nos ouvir os substantivos após a sua explosão, quando deixam a gema de sua raiz, quando transpuseram a porta das trevas, quando transmutaram a sua matéria. Em suma, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação (Id. *Ibidem.*, p. 258, 259).

No entanto, não é essa imaginação intensa e libertadora que fundamenta a literatura infantil desde sua criação até bem pouco tempo - e que ainda deixa ranços na produção literária infantil da atualidade. Embora os primeiros livros destinados às crianças tivessem a origem de suas narrativas no imaginário popular, as fábulas e os contos de fadas tradicionais carregavam em si a natureza ambígua de serem, ao mesmo tempo, libertação e repressão do imaginário (CARNEIRO, 2006).

Esse fato é reflexo do contexto histórico, político e ideológico que estruturava a nova sociedade ocidental e que deu origem ao livro de literatura infantil, podendo-se encontrar, então, no percurso dessa literatura, na fundamentação dessas narrativas, forças semelhantes às que determinaram a trajetória do imaginário no Ocidente.

O imaginário, na literatura, vai ganhar mais espaço, no século das luzes, com o pré-romantismo e com o Romantismo, sendo este momento uma etapa determinante para o que Durand (2004) classifica de 'resistência do imaginário', já que a estética pré-romântica e os movimentos românticos valorizaram o imaginário mesmo diante dos ataques maciços do racionalismo e do positivismo.

Romantismo, Simbolismo e Surrealismo foram fundamentais para a retomada do imaginário no seio do cientificismo racionalista que vigorava em nossa sociedade. E foi na ebulição desses movimentos artístico-literários que se formou uma nova visão do sonho, das imagens, do onirismo, do inconsciente, enfim, da liberdade da imaginação através do texto poético e sem o rigor racionalista presente

na ciência e nas artes da época, uma vez que, nesse período, “o controle da ficção visava ao controle da subjetividade, do que se seria capaz de fazer com ela” (LIMA, 1984, p. 76).

Entendendo-se imaginário pela ótica bachelardiana, ‘imagem presente que faz pensar em imagem ausente’, poder-se-ia considerar essa idéia uma oposição ao controle disciplinar, de que fala Foucault (2008), que vai além do domínio físico do corpo, perpassando gestos, comportamentos e pensamentos, impedindo que se criem imagens fora das que são ‘oferecidas’ por uma ideologia. Para esse propósito, o livro de literatura infantil foi criado e durante muito tempo exerceu função de ‘suporte institucional’ para propagar uma ‘verdade ideológica’ inserida nas narrativas dedicadas às crianças.

De acordo com Foucault (2004, p. 17, 18),

essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas [...] Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro.

A disciplina que “automatiza os hábitos”, que “fabrica corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (Id. 2008, p. 119), é também a força que inibe a imaginação, que nega a liberdade não só ao corpo, mas também ao sonho, ao devaneio. Para Bachelard (1990, p. 12), “o hábito é a exata antítese da imaginação criadora. A imagem habitual detém as forças imaginantes. A imagem aprendida nos livros, vigiada e criticada pelos professores, bloqueia a imaginação”.

Nesse contexto de inibição da liberdade (em várias situações sociais), o Romantismo foi considerado como um momento fundamental na evolução dos

valores estéticos do Ocidente, possibilitando um modo novo de entender a atividade criadora (SILVA, 1991, p. 551). Os românticos consideravam que a imaginação era o fundamento da arte e que permitia uma visão privilegiada da realidade, pois alcançavam uma beleza ideal daquilo que liam na natureza, capaz de libertar o homem dos limites do mundo sensível (Id. Ibidem).

Para Vitor Manuel e Silva (1991, p. 552),

o conceito de imaginação adquire no Romantismo uma importância particular. O século XVIII, e em especial a estética do empirismo inglês, considera a imaginação como a faculdade que permite conjugar, segundo uma ordem inédita, as imagens ou os fragmentos das imagens apresentados aos sentidos, de maneira a construir uma nova totalidade. A imaginação, portanto, dissocia os elementos da experiência sensível e agrega depois as diversas partes do novo objecto.

Nessa perspectiva, o Romantismo explorou a poética do imaginário numa dimensão que ia além da razão pura e do transcendental, pois buscou fundamentar-se na trama urdida dos sonhos e dos desejos, a que vinham se prender as pequenas realidades cotidianas (DURAND, 1969).

É importante ressaltar que essa inovação exercida pelo Romantismo no mundo das artes não se deve unicamente à ânsia imaginativa dos poetas e escritores ou ao ideal romântico de romper com o Neoclassicismo, mas está conjugada também às descobertas da ciência psicanalítica cujo criador é Sigmund Freud (1856 – 1939). Foram os estudos clínicos e experiências terapêuticas desse médico pesquisador que comprovaram como as imagens exerciam um papel decisivo para se compreender as mensagens que afloram do fundo do inconsciente para o consciente. O estudo de Freud foi o ponto de partida para vários outros

estudiosos complementar e inovar a abordagem do tema 'libido' humana, motivo que norteou os estudos freudianos sobre os recalques presentes no psiquismo.²⁷

Outros deram continuidade aos estudos iniciados pelo mestre da psicanálise, mas, na pesquisa sobre a imagem, destacou-se o suíço Carl-Gustav Jung (1875 – 1961), que buscou ver na imagem onírica não somente uma síntese de um estado anterior, mas um desígnio, pois Jung considera que “a imagem é um modelo de autoconstrução (ou “individuação”) da psique.” Assim, “a imagem passou de um simples papel de sintoma (visão freudiana) para a de agente terapêutico, com uma infinidade de nuances” (DURAND, 2004, p. 37, 38).

Durand (2004, p. 77) constata que em todas as disciplinas do saber (a psicologia, a etno-sociologia, a história das idéias, as ciências religiosas, a epistemologia etc.), houve uma “formação progressiva e não premeditada de uma ‘ciência do imaginário’ e que desmistificou as proibições e os exílios impostos às imagens pela civilização que criou estas mesmas disciplinas deste saber.” Nesse período, surgiu ainda uma corrente literária e artística denominada ‘nova crítica’ que direcionou seus estudos às obras culturais e filiações históricas.

Nessa linha de estudo, destaca-se Gaston Bachelard (1884 – 1962) que foi o pioneiro desta ‘nova crítica’ que buscava documentos (texto, obra de arte), principalmente os de conteúdos imaginários e com valores estéticos.

A obra de Bachelard gira em torno das imagens poéticas e literárias que foram fundamentadas por ele nos quatro elementos básicos da natureza, construindo, a partir disso, “uma análise literária na qual a imagem surge para iluminar a própria imagem” (Id. Ibidem). Ao associar as imagens aos quatro elementos básicos da constituição do universo (terra, ar, fogo e água), esse filósofo

²⁷ Segundo Durand (2004, p. 36), nos estudos de Freud, “a imagem limitava-se a ser o indicador dos vários estágios do desenvolvimento da pulsão única e fundamental (a “libido”) onde a concretização normal do desejo encontra-se reprimida por um traumatismo afetivo”.

realizou um trabalho de alquimia, pois buscou construir novas expressões, novas possibilidades de se considerar o real através da imaginação, do devaneio.

Essa nova crítica proposta por Bachelard fundamenta-se na imagem, “fruto da mais livre faculdade de imaginar” (CASTRO, 2000, p. 49), pois ocorre uma liberação da imagem poética, da criação da obra, do seu autor e seu tempo. Ele lança novos olhares sobre a obra de arte, analisando-a de forma mais ampla que a indicada pelas ciências empíricas e pelas descobertas da psicanálise²⁸ (id. Ibidem), já que considera

a imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, (que) em nada se compara, segundo o módulo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalçados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes (BACHELARD, 2006, p. 03).

Desse modo, a imagem poética, em sua novidade, abre possibilidades novas para a linguagem e que não se limita a exprimir idéias ou sensações do passado, mas que permite e tenta ter um futuro “à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações” (Id. Ibidem, p. 04).

Essa capacidade de formar imagens leva o homem, na visão de Bachelard, a ultrapassar a realidade que está posta, o ser vai além de sua humanidade comum, pois consegue sublimar a vida e a realidade através da imaginação. Ele “quis libertar a imaginação do poder da razão para que o homem se

²⁸ De acordo com Castro (2000), Bachelard valeu-se da psicanálise e das grandes descobertas de Freud, mas deu uma nova aplicação às idéias freudianas, além de se aproximar mais do pensamento de Jung, que “expressa a dinamização das imagens como fruto da alma de uma pessoa e correlaciona essas imagens a elementos que a dinamizam” (p. 45). “Na psicanálise freudiana o objeto se oferece como uma experiência do passado, como objetividade lógica e causal de incidência sobre um sujeito, e posteriormente agindo com poder causal indefinidamente, para GB esse objeto se apresenta como algo que se oferece para ser verificado por métodos adequados e sempre a partir de possibilidades oriundas de uma ambigüidade do real” (Op. cit, p. 44, 45).

livrasse do real e se aprofundasse no 'irreal' das grandes possibilidades e invenções" (THERRIEN *apud* CASTRO, 2000, p. 49, 50).

Assim se pode dar ao irreal uma realidade formada na imaginação, compreendida em si mesma, sem necessariamente ter que se identificar com o mundo material. "Esta imaginação será sempre capaz de instaurar um novo horizonte para o poeta, que, por sua vez, oferece ao leitor devaneante para que participe deste maravilhamento da alma" (Id. *Ibidem*, p. 55).

Gaston Bachelard realizou seu trabalho a partir das imagens simbólicas presentes nos elementos da natureza, sintetizando seu pensamento em duas obras *A poética do espaço* e *A poética do devaneio*, em que ressalta a importância da palavra, do verbo como força criadora da imaginação poética, pois as palavras têm papel fundamental na construção das imagens. Segundo esse filósofo,

para merecer o título de uma *imagem poética*, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um *sentido* em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso não basta: a *imagem literária* deve se enriquecer de um *onirismo novo*. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária (BACHELARD, 1990, p. 257).

Há nestas duas obras, de acordo com Castro (2000), uma preocupação de Bachelard em explorar o universo que a imagem inaugura (*A poética do espaço*), bem como as razões da alma que impelem o homem a habitar este universo (*A poética do devaneio*) (Id. *Ibidem*). O estudo feito pelo filósofo da imagem ressalta o direito à vida do espírito, vida essa despertada pelo devaneio literário, potencializada através de imagens poéticas que se realizam na imaginação criadora do autor e do leitor, pois "o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos" (BACHELARD, 2006, p. 1).

É esse imaginário intenso, autêntico, presente no texto literário, que dá espaço à infância que habita na criança e no adulto, e que leva o leitor a reviver e a

experimentar momentos pueris presentes na memória ou que serão despertados a partir de um devaneio poético.

2.2 Imaginário: um privilégio da infância.

Nos textos dedicados aos pequenos leitores, o imaginário fez-se presente desde sua origem e passou por momentos de aceitação e rejeição à semelhança do percurso feito na história ocidental. Entretanto, sua existência em narrativas aponta para períodos bem anteriores ao surgimento dos textos dedicados à criança.

Mitos e lendas formaram a base fundamental da cultura dos povos, tornando-se, assim, essenciais para a criação e solidificação do imaginário que alimentou o espírito e a mente de diversas sociedades. Isso porque, conforme o pensamento de Candido (2004), a literatura, no sentido amplo que ele emprega ao termo, é uma necessidade humana, pois “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (Id. Ibidem, p. 176).

O mito, figurando como a representação da própria imaginação humana, passou das gerações mais antigas às consideradas modernas, vindo a se traduzir como lendas que continuam permeando a imaginação popular em todas as épocas. E todo o percurso feito pela humanidade está presente de alguma forma nessas criações anônimas do povo, chegando à atualidade por vários caminhos, na voz dos contadores (as) de histórias, nos costumes, nas culturas, nas narrativas, enfim, na imaginação humana.

Coexistindo e fundamentando o pensamento racional em todos os tempos, o imaginário popular (formado basicamente pelos mitos e lendas) atuou,

quase sempre, no anonimato da sociedade ocidental e influenciou diretamente nas bases da literatura infantil.

O processo de estruturação dessa nova forma de narrativa, já abordado no capítulo anterior, aponta para a grande influência que a fecunda imaginação presente nesses contos populares exerce na mente infantil, fato comprovado pelo interesse que as narrativas maravilhosas (contos de fadas e contos maravilhosos) despertaram e despertam nesses pequenos leitores, já que esses textos tinham como destinatário inicial leitores adultos. Não só as narrativas selecionadas primeiramente por Perrault, mas também vários outros textos que tiveram como intenção original atender ao público adulto, a exemplo de *Robinson Crusóé* e as *Viagens de Gulliver*, encantaram o público infantil e, talvez, esse tenha sido um dos fortes motivos que determinaram a criação e a utilização do livro de literatura infantil, pois, além de 'divertir', servia como instrumento ideológico - uma vez que disseminava os interesses morais, políticos da sociedade burguesa - e de fácil aceitação entre o público a que se destinava.

Observa-se assim que o imaginário atua como um dos elementos mais importantes da literatura infantil, não porque prende a criança num mundo de faz-de-conta, a exemplo de Peter Pan, mas porque, conforme Bachelard (1990, p. 02), "o imaginário cria imagens, apresentando-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens" [...]. "Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano".

Desse modo, as imagens presentes nesses textos (e produzidas através da linguagem poética) são os motivos que cativam ainda hoje, e cativaram há séculos atrás, esses pequenos leitores - mesmo não havendo uma preocupação consciente com a linguagem, como passou a existir após os movimentos de

vanguarda -, uma vez que “o pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como um devir imediato do psiquismo humano” (Id. Ibidem, p. 03).

As narrativas maravilhosas (fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jocosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas...) fazem parte da matéria que deu origem às literaturas modernas. Grande parte dessa literatura maravilhosa, destinada aos adultos, foi incorporada pela tradição oral popular e adaptada em literatura para crianças pelos motivos que já foram discutidos anteriormente. Dessa imensa fortuna narrativa, que foi modificada, adaptada, transformada ao longo dos séculos, os contos de fadas e contos maravilhosos foram as que deram concretamente esse caráter imaginário, fantástico à literatura infantil (COELHO, 1991).

Esse universo maravilhoso encontra na criança o receptor propício para sua propagação, pois ela tem a capacidade de se admirar com o mundo, de ver as coisas como se fosse sempre a primeira vez, estando, assim, vivendo cada instante com a mesma intensidade que se vive o novo. Para Bachelard (2006, p. 112), “a Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*”.

Entretanto, a infância bachelardiana não é a mesma cronológica apresentada por Piaget, mas um estado de infância permanente, que se inicia quando criança e pode perdurar toda uma vida ou ser revivida a partir de uma imagem poética. Porém, esse não foi o pensamento e o entendimento que se teve da infância ao longo da história da humanidade. Primeiro, porque não existia esse

estado diferenciado para a criança, como foi apresentado no capítulo anterior e que é discutido por Philippe Ariès em seu livro *História social da criança e da família* (1981). Segundo, porque, mesmo depois de a infância ter sido ‘inventada’ na sociedade burguesa, a criança continuou sendo inferior; no entanto, a diferença passou a se focalizar, principalmente, em suas qualidades cognitivas²⁹.

A infância, conforme apresenta Kastrup (2000), “surge como um longo período de preparação para o modo adulto de conhecer e pensar, caracterizado pelo estágio das operações lógico-formais”. A criança é entendida, então, como o estágio de vida evidenciado pela falta, pelo déficit. Segundo a mesma autora, “resulta daí que, na caracterização da cognição da criança, é freqüente a utilização de categorias negativas: inexistência de pensamento, ausência de função simbólica, irreversibilidade das formas, inteligência pré-operatória, pré-lógica, etc”.

Tudo isso fez com que, na sociedade ocidental, o imaginário, o que fugia às explicações lógicas fossem considerados assuntos secundários ou inferiores e associados à infância, ganhando, assim, uma conotação negativa em muitos momentos da trajetória do imaginário e do livro de literatura infantil.

Percebe-se esse pensamento tanto na infantilização dos contos para crianças (séculos atrás e também na atualidade) como em estudos desenvolvidos por escritores consagrados na pesquisa sobre literatura infantil. Exemplo disso é

²⁹ De acordo com Kastrup (2000), “adotando uma perspectiva histórica, Ariès (1978) teve uma grande importância para o estudo da criança, revelando o modo como a forma infantil de viver, pensar e sentir foi gestada no período que vai da Idade Média ao século XVIII. Até então, a criança era entendida como um ser diferente apenas quantitativamente do adulto. Menor em tamanho e em força. Os estudos da psicologia histórica trazem à luz os alicerces da psicologia do desenvolvimento, ou melhor, as bases históricas da concepção naturalista da criança, que perpassa a psicologia e a pedagogia. A partir de Ariès, evidencia-se que, com a formação histórica da noção de criança através de práticas concretas – sobretudo educacionais e familiares – as diferenças quantitativas cedem lugar a diferenças qualitativas. A criança surge como um ser distinto do adulto por sua maneira própria de perceber, conhecer e sentir. No entanto, a diferença quantitativa entre o adulto e a criança, em princípio expulsa, retorna e a questão do déficit intelectual assombrará, como o fantasma remanescente (sic) de um problema mal resolvido, as teorias do desenvolvimento cognitivo”(s/ página).

Jesualdo Sosa, com seu livro *A literatura infantil* (1978). Para esse autor, “as crianças necessitam ser comovidas mais do que esclarecidas”, pois considera que

são próprias para a criança as cenas sóbrias, os epítetos fortes e a emoção imediata que Homero proporciona. Nessa etapa, a criança tem exatamente o gosto do primitivo, [...] não apenas por uma incapacidade de análise, mas também por falta de enriquecimento de seu espírito. [...] Neste começo, a palavra leva, ou deve levar, em si mesma, a sensação, pelas próprias características de captação difusa que a criança possui. Só o que é perfeitamente expurgado de qualquer aditamento de cor, forma ou sonoridade é capaz de interessar à criança nesta etapa... (Op. cit., p. 90).

Diante desse pensamento, fica-nos a interrogação: em que momento o homem se torna adulto? Quando deixa de ser criança ou quando perde a infância, o gostoso prazer de se encantar com o mundo, de imaginar a vida? Para responder essas questões ou até encontrar outras mais significativas, basta ler escritores (as) como Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Ruth Rocha e tantos outros que fazem ter sentido o estado de infância em qualquer etapa da vida.

O imaginário que alimentou narrativas para crianças consagrou elementos que ainda hoje funcionam como símbolos da imaginação humana e da literatura infantil. A presença de fadas, reis, rainhas, príncipes, princesas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc. nos contos de fadas são características que encantam crianças, estimulando seus sonhos, sua imaginação além de propor situações ‘reais’ em que se necessitam encontrar soluções para problemáticas existenciais do ser humano. Nos contos maravilhosos, segundo Coelho (1991), não há a presença de fadas, mas existem animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc. que levam os leitores a participarem igualmente da magia encantadora presente nessa narrativa, buscando solucionar uma

problemática social, ligada à vida prática, concreta, mas sem perder seu caráter encantatório (Id. *Ibidem*).

Esses elementos mágicos foram, durante muito tempo, o que caracterizou quase que exclusivamente textos destinados às crianças e, mesmo havendo um período de rejeição desses elementos, de tudo o que despertasse a imaginação, a fantasia nos leitores (não só como imposição político-ideológica da sociedade ocidental, bem como na própria criação literária para a infância), ainda assim eles permaneceram como símbolo do imaginário na literatura infantil. A presença do maravilhoso nessas primeiras narrativas clássicas, envolvendo personagens, meio (espaço), enredo, é fundamental para estimular a imaginação infantil.

E é essa tradicional narrativa que se fixou como modelo principal de literatura infantil, sendo incorporado pela cultura brasileira durante muito tempo. No entanto, construiu-se, posteriormente, uma literatura para a infância que vai além de enredos, personagens e espaços bem elaborados. Surge o conto para criança que une, a todos esses elementos, o trabalho fabuloso da linguagem.

Linguagem que, ao invés de ‘interditar’, de punir ou disciplinar faz pensar, criar, imaginar. Pois, de acordo com Bachelard (2006, p. 113), “para redescobrir a linguagem das fábulas, é necessário participar do existencialismo do fabuloso, tornar-se corpo e alma de um ser admirativo, substituir diante do mundo a percepção pela admiração. Admirar para receber os valores daquilo que se percebe”.

No Brasil, o que primeiro chegou às mãos dos pequenos leitores foram traduções e adaptações dessa famosa literatura infantil clássica (contos de fadas e contos maravilhosos) e que muito já havia se perdido de sua essência, pois, como diz Zilberman:

Adaptações de adaptações, as histórias começaram a falar de um mundo sem qualquer vínculo com a possível experiência do leitor; atenuadas até em seus conflitos simbólicos, converteram-se em resumos que pouco mostravam, seja a propósito da realidade que expressaram um dia, seja a respeito da sociedade em que posteriormente se implantaram, por nada terem assimilado do novo solo (2003, p. 156).

Depois dessas adaptações, teve início uma literatura nacional, só que pouco comprometida no que se refere à imaginação e à reflexão, estando ligada à função ideológica e, conseqüentemente, pedagógica a que se propunha, naquele momento, o livro dedicado ao pequeno leitor. Ainda assim, houve alguns poucos escritores que se destacaram, na recém produção nacional, com um pouco de fantasia e imaginação nos seus livros.

Entretanto, no que se relaciona à imaginação, à fantasia, à preocupação em proporcionar prazer/fruição no leitor infantil, mais uma vez, é Monteiro Lobato o principal destaque nacional. É ele que dá o passo mais firme, mais concreto para criar uma literatura brasileira que oferecesse a esses leitores momentos de imaginação, de devaneios poéticos ao penetrar no encantado espaço imaginário que são seus livros de literatura infantil, especialmente o Sítio do Pica-Pau Amarelo.

Lobato conseguiu romper com uma tradição de importação de uma literatura infantil que não tinha a face das crianças brasileiras de seu tempo; rompeu com uma literatura de adaptações e traduções, mas não ignorou o que já estava posto como literatura infantil até então. Pelo contrário, ele buscou inspiração para construir suas histórias tanto no folclore e lendas locais quanto no clássico mundo dos contos maravilhosos.

No entanto, somente incorpora (*essas personagens dos contos de fadas*) quando o submete às regras dos moradores do Sítio do Pica-Pau Amarelo; e, sobretudo quando o moderniza, procedimento que o leva a renovar a linguagem dos heróis do passado, assim como suas atitudes, condição que elege para evitar o sepultamento definitivo deles (Op. cit., p. 156, 157).

É a junção dos personagens dessas narrativas, com os moradores do Sítio, que vai proporcionar o novo, o inusitado na literatura infantil brasileira, além de dar vida, graça, leveza e imaginação à criação lobatiana.

E assim Lobato cria um espaço rico em imaginação, onde se mistura realidade e fantasia, criando-se, desse modo, uma terceira dimensão da vida, uma terceira margem para a infância de todos os tempos. Em sua obra, o leitor tem a possibilidade de participar de problematizações da vida real e do próprio faz-de-conta, com situações em que o real e o imaginário perdem o limite que é imposto pela razão.

Todo o ambiente do Sítio do Pica-pau Amarelo é repleto de imaginação, em todos os espaços existem traços de fantasia; as personagens criadas por Lobato têm uma mistura de realidade e imaginário; o autor ainda povoa esse espaço com os famosos personagens gregos e as histórias da carochinha, além de recorrer à fantasia do pó de pirlimpimpim, tudo isso fundamentado na recriação que faz da linguagem.

Esses elementos, (além de outros bem significantes, mas que não serão destacados nesse estudo), são determinantes para a produção literária brasileira que se inaugura a partir de Monteiro Lobato. Vê-se evoluir um sistema literário dedicado à infância que renova o imaginário em crianças e até em adultos, observadas as restrições para o período em que se instaurou e desenvolveu-se a literatura infantil brasileira.

A aceitação do que se refere ao imaginário, ao fantástico, ao onírico, à infância na literatura infantil nacional, depois de Lobato, não se deu imediatamente, principalmente pelo contexto político-pedagógico vigente, mas houve um grande avanço em relação ao que existia como leitura para as crianças.

Entretanto, é, principalmente, a partir da década de 70 que há um surto criador de textos para crianças e, dentre vários autores (as), houve aqueles que se destacaram pela valorização de uma escrita inovadora, que tentava dialogar com a infância, compreender seus temores, anseios e propor desafios que instigassem a liberdade, a criatividade e a imaginação.

Lygia Bojunga, como um desses grandes nomes de destaque, acrescenta novos enfoques ao que havia sido inaugurado por Lobato, discutindo, em seus livros para crianças, temas muito caros à sociedade brasileira, com muita imaginação e criatividade.

Nesses cinqüenta anos transcorridos entre o fenômeno literário Monteiro Lobato e os grandes destaques como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, a própria Lygia Bojunga, Ziraldo e outros escritores bastante conhecidos e reverenciados pelo talento, outros também deram importante contribuição para esse novo panorama de nossa literatura infantil. Porém, por vários fatores, não tiveram tanto destaque no contexto nacional, muitas vezes sendo apenas mencionados em textos teóricos e estudos acadêmicos sobre esse tema.

Clarice Lispector insere-se nessa realidade, no que se refere à sua produção literária para criança. Famosa nacional e internacionalmente por sua obra dedicada ao leitor adulto, a escritora não teve muito destaque no universo da literatura infantil, apesar de ganhar um prêmio pela publicação de seu primeiro conto para os pequenos leitores, *O mistério do coelho pensante*. Esse fato já fora observado décadas atrás por Olga de Sá (1979, p. 334), que disse: “Seus livros para criança ainda esperam uma leitura crítica”, o que se evidencia ainda hoje, pois, salvo

alguns artigos ou livros publicados no meio acadêmico, não há um estudo sistematizado sobre esses livros de literatura infantil que Lispector escreveu ³⁰.

Embora seus livros, nessa área da literatura, tenham sido bem resumidos (apenas cinco obras), a contribuição dessas narrativas na literatura infantil brasileira não foi insignificante em valor estético, crítico, criativo e imaginário.

Os contos infantis de Lispector encantam pela forma leve, mágica e crítica com que a autora aborda temas diretamente ligados ao ser infantil, com questionamentos e anseios ligados às ações reais do homem na sociedade, na vida cotidiana e à relação do leitor infantil com o autor/narrador e com o fazer literário.

Há uma relação entre texto e leitor, construindo-se narrativas ricas em imaginário, fantasias, mas, paradoxalmente, baseadas em questionamentos concretos no que se refere à posição do narrador dentro do texto infantil. A autora desmistifica o papel do adulto (autor/ narrador) como o ser detentor do mistério, da fantasia, dos segredos que envolvem as narrativas, fazendo com que a criança participe ativamente dos “bastidores” da vida do narrador e até da narrativa, deixando-a ‘ciente’ que, por trás de um livro, há uma pessoa que cria, escreve, mas também tem dúvidas e medos. Esse foi um dos mistérios que, ao desvendar, levou a própria autora a dizer que também queria para ela:

Depois, quando eu aprendi a ler e a escrever, eu *devorava* os livros! Eu pensava, olha que coisa! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor. Aí disse: ‘Eu também quero’ (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 86, 87).

³⁰ Dentre alguns desses estudos atuais sobre a literatura infantil de Lispector, utilizamo-nos do livro de Dinis, *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector* (2006), de um artigo desse mesmo autor, *Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector* (2003) e do artigo de Albuquerque, *Sobre literatura, animais e crianças* (2007), que abordam temas relacionados às obras de literatura infantil dessa autora.

Percebe-se também a influência de Monteiro Lobato em sua criação para infância, (e ela sempre fez questão de mostrar sua admiração pela obra desse autor), principalmente no livro *Quase de Verdade*, em que se fazem presentes alguns elementos recorrentes na obra lobatiana: personagens astutos, geralmente animais; o jogo com a linguagem, (onomatopéias, neologismos, fala coloquial) - característica escritural da autora, mas que na literatura infantil brasileira foi inaugurada por Lobato; as jabuticabas (frutas famosas no Sítio do Pica-Pau Amarelo); além de elementos mágicos presentes no imaginário que se formou dentro das narrativas maravilhosas de todos os tempos, como bruxas, árvores e animais falantes: bruxa em forma de nuvem, personagens com nomes de gregos famosos, bichos com sentimentos iguais aos dos homens...

A imaginação e a realidade estão intimamente ligadas e, aliada a tudo isso, está a marca inconfundível da escrita clariceana: questionamentos sobre o ser, sobre o fazer poético e sobre a vida, construídos e expressados artesanalmente através da linguagem.

Nelly Novaes Coelho (2000) classifica os livros de Clarice Lispector (*O mistério do coelho pensante* e *Quase de Verdade*) dentro de um grupo de livros a que denomina *realismo mágico* e assim define essas narrativas:

obras em que as fronteiras entre realidade e imaginário se diluem, fundindo-se as diferentes áreas para dar lugar a uma terceira realidade, em que as possibilidades de vivências são infinitas e imprevisíveis. Situações centradas no cotidiano comum, em que irrompe algo “estranho”, que é visto ou vivido com a maior naturalidade pelas personagens (Op. cit., p. 158).

O imaginário presente na obra infantil de Lispector perpassa elementos corriqueiros das narrativas tradicionais a elementos com simbologia profunda, como o ovo, que representa um grande símbolo de maturação e intimidade (DURAND,

2002), bem recorrente em sua escrita para adultos, como o enigmático conto “O ovo e a galinha” (in *Felicidade clandestina*, 1998), conto “Amor” ou “Uma galinha” (in *Laços de família*, 1998). Neste último, o ovo representa a salvação da galinha, que viraria almoço de uma família, e a perpetuação de sua espécie. Na literatura para criança, o ovo surge, em *Quase de verdade*, como símbolo de ruptura com um estado de opressão, escravidão vivida pelas personagens do conto infantil. E, em *A vida íntima de Laura*, o ovo é novamente o elemento de salvação da vida da galinha protagonista da história, como no conto ‘Uma galinha’. Laura tem a vida assegurada, pois “ninguém tem a intenção de matá-la porque ela é a galinha que bota mais ovos em todo o galinheiro e mesmo das vizinhanças” (LISPECTOR, 1999c).

Em *Quase de verdade*, o ovo funciona, ainda, como um dos ingredientes que a cozinheira Oniria, que é meio mágica, utiliza para fazer explodir um bolo. Há uma alquimia mágica na cozinha de Oniria, uma intimidade com a matéria³¹ que gera vida através do alimento. O narrador Ulisses diz: “Oniria é meio mágica também, mas 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).

O ovo, desde tempos bem remotos, traz esse enigma, esse mistério relacionado à existência, que gera e promove vida. De acordo com Durand (Id. *Ibidem*, p. 253, 254),

o ovo filosófico da alquimia ocidental e extremo-oriental [...] – pela sua qualidade de germe protegido – está ligado em quase toda parte aos rituais temporais da renovação: donde os ovos de argila encontrados nos túmulos pré-históricos russos e suecos, donde o ritual ossiriano da modelagem de

³¹ Oliveira (2001, p. 74), ao falar da imaginação material bachelardiana, diz: “Exaltando o trabalho manipulador do padeiro e do cozinheiro, o pensador francês nos ensina a alquimia da cozinha, mostrando que imaginar é amassar, é esmagar, é sentir o mundo com o corpo e com a mão”, idéia que se relaciona à escrita de Lispector, uma vez que seu texto é uma “adesão corporal à vida e ao mundo” (OLIVEIRA, 2001, p. 78).

um ovo de terra, de farinha e de plantas aromáticas e a veneração ritual do escaravelho, bosteiro fabricante de pequenas bolas que servem de ninho às larvas. Finalmente, nas festas cristãs da ressurreição, conservamos esse simbolismo através do ovo da Páscoa.

Assim se percebe que Lispector mescla, em suas narrativas infantis, elementos com simbologias já estabelecidas dentro da tradição literária infantil e traços de um imaginário que vai além do universo delimitado dos contos destinados à infância, possibilitando ao leitor novas imagens, interpretações, sonhos e inquições sobre a vida e sua relação com o mundo.

O imaginário funciona, então, como essa possibilidade extra de vida ao leitor, principalmente à criança, a quem sempre foi negado o direito de construir suas idéias, de selecionar seus gostos e exprimir suas vontades mais íntimas sem que fosse repreendido, interditado.

Talvez isso só se torne possível através da imaginação ou da fabulação, pois, como escreve Bachelard (2006): “toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa” (p. 112), mas ele não se refere às fábulas que os adultos insistem em contar para poder passar uma lição de moral às crianças. “Não é a essas fábulas fósseis, esses fósseis de fábulas, que vive a imaginação da criança. É nas suas próprias fábulas. É no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém” (p. 113). E acrescenta:

Como, aliás, contaríamos as fábulas que foram nossas se falamos delas como de “fábulas”? Mal sabemos o que é uma fábula *sincera*. Os grandes homens e mulheres são muito propensos a escrever contos para as crianças. Fazem, assim, fábulas pueris. Para entrar nos tempos fabulosos, é preciso ser sério como uma criança sonhadora. A fábula não diverte – encanta. Perdemos a linguagem do encantamento (Id. *Ibidem*).

A literatura infantil brasileira, apesar de não ser em sua totalidade uma encantadora de infâncias, tem buscado cumprir com o papel de germinadora de

sonhos, de cultivadora de caminhos, mas também de libertadora de vidas, quando, através da imaginação, desperta a razão adormecida nos hábitos, alienada nos automatismos cotidianos que impedem o ser de estar num eterno encanto da *primeira vez*.

E onde buscar esse encanto pela vida? Em que livro achar “a vibração do alegre” ³²? “Estou procurando, estou procurando” ³³, assim diz Clarice Lispector ao iniciar um de seus livros. Talvez seja essa eterna procura, essa ânsia de encontrar que impedem a escrita dessa autora de cair no “insidioso automatismo da linguagem” (BACHELARD, 2005, p. 18).

³² In: LISPECTOR, 1998b, p. 16. *Água viva*.

³³ In: LISPECTOR, 1998c, p. 11. *A paixão Segundo G.H.*

3 O REAL E O IMAGINÁRIO NA LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

...sem me surpreender, não consigo escrever [...], porque para mim escrever é procurar (LISPECTOR *apud* MANZO, 2001, p. 230).

3.1 A linguagem clariceana: um convite ao imaginário e à infância.

Encontrar a infância na obra de Clarice Lispector independe de o livro ser destinado a crianças ou de retratar histórias sobre elas. O estado de infância que o texto clariceano apresenta e desperta no leitor está, antes de tudo, na sua escrita, na possibilidade que uma frase, às vezes uma palavra, abre para a imaginação e para a desautomatização³⁴ da vida.

A busca constante por manter seus sentidos ‘alertas e puros’ fez de seus textos mais do que livros bem escritos, uma vez que propôs e propõe ao leitor viver a ‘materialidade das imagens’, ser, como diz Bachelard (2005), não o sujeito do verbo, mas o próprio verbo. Esse sempre foi um desejo dessa escritora que disse repetidamente que devia ser entendida com o corpo, pois com ele escrevia (SÁ, 1979). Para Olga de Sá:

Isto significa que sua escritura orienta-se para o pólo da sensibilidade [...] (que) aspira a ser uma fotografia, uma pintura, vibração do som, que se

³⁴ Utilizamos-nos, ao longo desse trabalho, do termo desautomatização de acordo com o conceito que Chklovski (1978) apresenta em “A arte como procedimento”. Para esse autor, o automatismo dos atos transforma a vida em nada, e quando o desenrolar do cotidiano cai no inconsciente é como se a vida não tivesse sido, mas, “eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (p. 45).

ouve com as mãos, (pois) Clarice vislumbra sempre as relações entre as coisas, para além das próprias coisas (Id. Ibidem., p. 328, 334).

Desse modo, as crianças que povoaram muitas de suas histórias podem ser entendidas como ícones dessa linguagem que quer expressar a vida em seu estado ‘latente’, na sua capacidade de se admirar com o mundo. Em Bachelard (1990, p. 07, 08), a *imaginação material* é “essa espantosa necessidade de ‘penetração’ que, para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário”³⁵.

Segundo José Américo Motta Pessanha (1965, p. 67), as crianças surgem, na obra dessa escritora,

em convite à desracionalização: caminho à realidade viva e autêntica do homem, em convite ao ‘eu’ profundo. [...] Não penetraram ainda na ‘idade da razão’, não têm ainda adestrados os instrumentos racionais de defesa. E são muito mais espontaneidade e quase só estesia: olhos espantados a olhar o mundo-aí. [...] Porque não treinam a razão discursiva, as crianças olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isso de próprio: distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença.

Essa linguagem, que materializa a busca permanente de Lispector pelo instante-já, pela quarta dimensão da vida, assemelha-se ao estado de infância bachelardiano que considera que este momento “[...] está sob o signo do maravilhamento” (BACHELARD, 2006, p. 122), e relaciona-se à criança, que vive sob este mesmo signo. Em *Água viva* (1998b), pode-se encontrar a síntese dessa procura, a luta para estar em constante maravilhamento. E a autora diz:

³⁵ De acordo com Oliveira (2001, p. 74), “a imaginação *material* vinculada à *rêverie* corresponde, por sua vez, à tentativa de se afastar da ‘opressão das formas’, recuperando o mundo como provocação concreta, fazendo surgir no homem, um impulso dinâmico e modificador. Instalando-se na *materialidade* do mundo, procurando senti-lo com o corpo e com a mão, o pensamento bachelardiano busca a ‘penetração’ na intimidade mesma da matéria, em lugar de apenas sobrevoar em torno dos objetos, numa atitude contemplativa”.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (Id. *Ibidem*, p. 10).

É esse estado puro da palavra que permite ao leitor estar também em alerta, vivenciar os objetos para além de sua contemplação passiva. De acordo com a filosofia de Bachelard, “apreender a matéria como resistência é afastar tudo aquilo que é captado pelo olhar, é provar de sua solidez, é considerá-la como obstáculo a transpor, a penetrar” (OLIVEIRA, 2001, p. 74).

A obra de Lispector configura-se, então, de enredos que não se limitam a apresentar fatos, mas são principalmente pretextos para que essa autora exponha, através da indagação do verbo, sua inquietação diante da vida, seu maravilhamento pela existência, que nunca está completa, acabada, mas sempre ‘em busca’.

Essa linguagem, via de acesso entre o homem e o mundo, e expressão de tudo o que existe, implica relações entre um e outro, porque ambos se constituem como linguagens.

E na literatura que Clarice Lispector dedicou às crianças, como se constroem as relações enredo/ linguagem, língua/ homem, ser/ mundo? De que modo a infância se apresenta e qual a relação da autora com essa infância? E em que medida o imaginário contribui para a constituição dessa literatura?

Mais uma vez se faz necessário destacar a linguagem como símbolo de fusão de todos os elementos que configuram a obra clariceana, aproximando-a da ‘imaginação criadora’ de Bachelard e da arte como “procedimento da singularização dos objetos” (CHKLOVISKI, 1978, p. 45).

De acordo com Manzo (2001, p. 175), “assim como aconteceu em sua literatura produzida para adultos, em sua obra infantil Clarice procurava valer-se de uma história apenas esboçada para comunicar a seus leitores suas impressões a respeito do mundo”. Entretanto, mais do que expressar seus sentimentos em relação ao mundo, nos seus livros para criança, Lispector permite ficcionalizar-se, estando, através da imaginação, em constante estado de infância. Agora, não apenas através de personagens ‘crianças’ ou da linguagem enquanto busca, mas também como personagem. Autor e leitor têm a possibilidade, embora imaginária, de dividirem o mesmo espaço ficcional que é o livro de literatura infantil.

Para Manzo (Op. cit, p. 174), “talvez seja este justamente o traço marcante de toda a literatura infantil produzida por Clarice Lispector: a incorporação da figura do leitor como parte fundamental de sua narrativa”. Paralelo a isso, pode-se acrescentar que pela primeira vez em sua obra ela pôde dizer simplesmente “meu nome é Clarice” (LISPECTOR, 1999b).

Fica evidente, em quatro de seus livros infantis (*O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade*), que é a conversa com o leitor, a construção do texto, o jogo com as palavras, os pequenos desafios, o ‘trajeto contínuo do real ao imaginário’ que tem maior importância, uma vez que a autora adia ao máximo o fato em si, pois o que importa não é o final da história ou a descoberta do mistério, que, segundo Clarice, “só acaba quando a criança descobre outros mistérios”, mas o encanto está em experimentar o pré-clímax, em imaginar algo além da simples realidade. Em *A paixão segundo G. H.* (1998c, p. 28, 29), a narradora diz:

Pelo prazer por uma coesão harmoniosa, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter mas não gastar – eu não precisava do

clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que o amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava.

Em um episódio da infância, relatado no conto “Felicidade clandestina”, Clarice Lispector descreve o prazer em adiar a leitura do tão cobiçado livro de Monteiro Lobato, *As reinações de Narizinho*, sugerindo que imaginar, devanear pode prolongar a fruição. Estas são as palavras da autora quando, enfim, consegue o tesouro de papel:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as minhas falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

Nos livros de literatura infantil, acima referidos, observa-se que Clarice prolonga o diálogo, sugere imagens, pede para a criança pensar, imaginar, antes de dizer o fato que desencadeia a narrativa, proporcionando ao leitor o máximo de tempo dentro desse espaço imaginário que é o livro de literatura infantil. Veja algumas passagens dos contos:

Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranjou para sair de lá (LISPECTOR, 1999a).

Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler essa história triste, me perdoarão ou não (LISPECTOR, 1999b).

Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você (LISPECTOR, 1999c).

...eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa (LISPECTOR, 1999d).

Essa expectativa que a autora cria nesses contos não é percebida em *Como nasceram as estrelas* (1999e), obra póstuma, de 1987, que reúne histórias escritas por Clarice em 1977, tendo sido feitas, segundo Gotlib (1995, p. 445), “para integrar um calendário patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela”. Nessas doze histórias, uma para cada mês, há apenas comentários breves no início da narrativa e às vezes nem isso, e logo se desenvolve o enredo, sem diálogos ou desafios para o leitor.

A lenda, “Alvorço de festa no céu”, já inicia relatando o fato: “Não é que na véspera do Carnaval houve no céu uma festa para os bichos da selva? Os convites foram entregues por um beija-flor que delicadamente os deixava em cima de corolas de vitórias-régias” (LISPECTOR, 1999e, p. 12). Em “As aventuras de Malazarte”, o fato é narrado após breve comentário: “Ah, mês de abril que delícia de existir! Também para Pedro Malazarte. Vou contar: como o pai tinha morrido, a mãe dividira em pedaços a casa toda, dando-os a cada filho” (Id. Ibidem, p. 20).

Embora a escritora procure criar, nesse livro, um universo com elementos da cultura popular, sendo fiel a um clima brasileiro e reunindo animais - personagens bem representativos em sua obra -, não se vê o trabalho laborioso com a linguagem que se encontra nas outras narrativas. Para Gotlib (1995, p. 445),

as histórias não apresentam grande interesse estético, embora haja um bom repertório de motivos, personagens e situações. A surpresa final, comum a quase todas as histórias, não chega a ter função importante, de modo a causar o espanto típico das boas histórias contadas por Clarice. Nem a moral final, quando há, causa impacto digno de maior admiração. Apenas uma frase ou outra traz marcas da grande escritora, como esta, com que termina uma das histórias: “E o destino dos bichos ali se fazia e refazia: o de amar sem saber que amavam”.

Evidencia-se, então, em *Como nasceram as estrelas* (1999 e), que esse texto se aproxima do prazer/contentamento barthesiano, aquele que não rompe com a cultura, que não causa descontentamento, podendo ser justificado até pelo fato de ter sido uma obra feita por encomenda.

Os outros quatro contos infantis possibilitam ao leitor o prazer/fruição, aquele que põe em estado de perda, de reflexão, apresentando também, além do cuidado estético e do convite à imaginação durante toda a história, uma sugestão de prolongamento de um ‘estado de leitura suspensa’³⁶, pois a autora lança desafios ao final do conto que permitem ao leitor continuar refletindo e criando, mesmo depois de encerrada a narrativa. Em *O mistério do coelho pensante*, ela termina dizendo:

Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura (LISPECTOR, 1999a).

Há desafios semelhantes no final de *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, uma vez que as histórias nunca terminam com um ‘viveram felizes para sempre’:

Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída.
Vocês me perdoam? (LISPECTOR, 1999b).

Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.
Laura é bem vivinha (LISPECTOR, 1999c).

Eu, que sou cachorro, não sei o que responder às aves.

³⁶ Esse “estado de leitura suspensa” é uma idéia que Bachelard (2005, p. 33) apresenta como um momento em que os olhos do leitor deixam o livro e ele pode, através do onirismo, da imaginação visitar outros espaços, ter novas sensações suscitadas por uma imagem poética.

- Engole-se ou não se 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).

A ruptura com as estruturas tradicionais dos contos de fadas e a recriação de alguns elementos dessas narrativas foi uma marca da escrita de Clarice desde suas primeiras tentativas de publicações num jornal de Recife, quando ainda era criança. Porém, seus textos nunca eram publicados e depois de muito pensar, como diz a própria autora, “encontrei o porquê: todas as histórias vencedoras relatavam fatos verdadeiros. As minhas somente continham sensações e emoções vividas por personagens fictícias” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2005, p. 87). E ela esclarece ainda que os textos que recebiam no jornal começavam sempre com “era uma vez” e os que ela escrevia eram sensações.

Já adulta, Lispector tenta escrever, iniciando com “era uma vez”, mas admite que ‘Ainda era impossível’, sendo este o título de uma crônica que publicou no Jornal do Brasil, em que fala que gostaria de escrever uma história para adultos que começasse com essa famosa frase, e declara:

Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Será simples, senti eu.
 E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (Op. cit., p. 89).

O encanto que a escritora tem diante do mundo, do mistério da vida não cabe em uma frase pronta e vazia de sentimentos. A língua tem que expressar a perplexidade do ser perante a existência.

Entre os livros que escreveu para crianças, o único que inicia com ‘era uma vez’ é *Quase de verdade*, entretanto não é ‘era uma vez um reino muito distante...’ O que Clarice escreve é “Era uma vez... Era uma vez: eu!”, revelando que a palavra, em seus livros, está para dar forma, materialidade às sensações, para expressar a vida que pulsa em cada ser, para ‘fazer explodir’ o ‘eu’ que é também o ‘vós’, o ‘eu’ que está no outro (LISPECTOR, 1984, p. 27).

Mais um elemento, nessa mesma narrativa, que indica uma releitura dos contos clássicos é a presença da bruxa. Essa personagem pode representar tanto o bem quanto o mal, pois a “bruxa má se chamava Oxelia” e Oxalá era a bruxa boa. Percebe-se que Clarice tenta desmistificar a idéia de que toda bruxa é má, substituindo a fada, representante do bem sobrenatural, pela Oxalá, a bruxa boa.

O destino dado à ‘figueira ditadora’ também diverge do final que era atribuído à personagem que gerasse o mal nos contos de fadas. Há no conto clariceano uma aura de tolerância, perdão, respeito mútuo entre os bichos, espaço para o diálogo e aceitação do diferente. Entretanto, não há resignação, não deixa de existir a reivindicação, o direito à voz e à expressão dos sentimentos.

No final de *Quase de verdade*, as galinhas, apesar de serem vítimas da figueira e da Oxelia, conseguem perdoá-las e pedem à Oxalá que as ajudem a serem boas. O texto sugere, dessa forma, que o perdão é algo necessário para que as pessoas possam ser melhores, perdão que a própria autora, ficcionalizada em *A mulher que matou os peixes*, necessitou e pediu aos leitores, admitindo que as pessoas boas também cometem erros.

A intimidade de criança brincante com a língua – e a releitura de elementos cristalizados nos contos infantis tradicionais - é o que caracteriza esses

quatro livros dedicados à infância e o que também determina a marca da escrita clariceana para adultos desde o início de suas publicações.

É nesse jogo de linguagem, formado pelas relações entre homem e mundo, entre escritor e palavra-experiência, na palavra-imagem que o leitor vê se inscrever a obra de Clarice Lispector. A autora insere-se na própria escrita, fazendo, através da linguagem, questionamentos profundos do ser e da palavra, que ultrapassam o cotidiano, o superficial da língua e de seus significados. Segundo Vieira,

Ao utilizar a linguagem de modo a superar os meros procedimentos para a comunicação cotidiana, o autor alcança a atenção do leitor que percebe a obra como raridade quando ocorre, então, sua desautomatização, ou seja, o leitor não apenas reconhece automaticamente os objetos, mas experimenta uma visão particular deles (VIEIRA, 2000, p. 25).

Quando inicia sua trajetória como escritora profissional, Lispector encontra um espaço literário propício à valorização do significante, já que a influência modernista, no Brasil, foi fator preponderante para se pensar uma nova forma de escrever literatura. As idéias inovadoras do Modernismo, das vanguardas estéticas européias, o romance de 30, além da proposta dos poetas da Geração de 45, são fatores importantes que atuaram como alicerce para a literatura brasileira e que influenciaram a escrita de autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa (SILVA, O., 2000).

Nesse contexto, a autora publica, em 1944, *Perto do coração selvagem*. Nesse primeiro livro, o leitor já percebia a autonomia e inovação da escrita clariceana, que expressa intimidade e paixão pela língua portuguesa e pelo próprio ato criador. Por ocasião do lançamento desse livro, ela confessa: “Escrevo porque encontro nisso um prazer que não sei traduzir. Não sou pretensiosa. Escrevo

para mim, para que eu sinta minha alma falando e cantando, às vezes chorando” (apud MANZO, 2001, p. 26).

Pelas palavras de Clarice Lispector, percebe-se o quanto a criação literária é importante para ela, enquanto ser, e o quanto a palavra a envolve e, conseqüentemente, envolve o leitor, pois sua escrita trata da língua, assim como da vida. A linguagem adotada em seus livros está sempre em confronto com o ser. É sempre uma indagação sobre o ser e sobre a comunicação com o mundo e consigo mesmo. Para Silva,

Clarice Lispector instaurou um projeto de escrita ao qual inseriu suas convicções, suas hesitações e forçou os esquemas convencionais dos gêneros que cultivou: o romance, o conto, a crônica. Tocou profundamente o poético, elaborando um texto “quase-prosa, quase-verso”, desarticulando as expectativas, conferindo a estes gêneros a marca de seu estilo, renovando-os, conduzindo a fronteiras de difícil superação, legitimando o direito à permanente pesquisa estética, impedindo a estagnação do fazer poético (SILVA, O., 2000, p. 124).³⁷

É essa constante reinvenção da linguagem e da vida que torna a escritura de Clarice um texto revitalizador da língua portuguesa e da literatura brasileira, possibilitando ao leitor viver sua infância através das imagens ‘puras’ que se cria a partir do trabalho delicado com palavra.

Com um estilo próprio, a autora faz com que o verbo vá além da fronteira dos sons e sinais, levando-o a se tornar ‘valor’, acima de sua significação cotidiana, além de clichês lingüísticos e, através dessa reinvenção da língua, renova também clichês sociais, possibilitando ao leitor refletir até sobre posturas que são automatizadas no cotidiano, não permitindo que se faça uma inquirição diante da vida e da língua. “Assim, a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector,

³⁷ A classificação dos textos de Clarice em gêneros é feita por vários estudiosos dessa autora, no entanto, nessa citação, não estamos ressaltando esse aspecto e sim as características do processo de escrita clariceana apontados por Silva.

envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como o problema da expressão e da comunicação” (NUNES, 1969, p. 130).

A linguagem clariceana, além dessa face existencialista que ela apresenta e que é analisada por Benedito Nunes em *O dorso do tigre* (1969)³⁸, mostra também outras formas de construção do texto, o que torna a escrita de Lispector ainda mais autêntica e envolvente.

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), faz um apanhado das características que a obra clariceana apresenta, e destaca as seguintes: quebra de linearidade discursiva, metáforas estranhas como oposição ao lugar comum, comparações, paradoxos, pontuação particular, repetições, frase fragmentada, metalinguagem, além de uma linguagem visual e plástica.

Inserido ao processo de criação dessa autora, que é o trabalho com a linguagem, percebido e vivido através da imagem poética, há outros elementos, na obra de Clarice Lispector, que se aproximam e que estão, na sua escrita, intimamente ligados com o estado de pureza, de infância a que ela tenta aproximar a palavra e a própria existência. Esses elementos são os bichos, figuras emblemáticas na vida e na literatura de Lispector. Esse é mais um mistério do texto clariceano que induz a indagar qual a relação que ela tem com os animais e qual a importância desses seres na sua narrativa.

Para essa autora, os bichos trazem em si o estado original da existência, como as crianças que vivem com intensidade cada minuto e conseguem admirar-se com a vida. Em vários momentos ela declara seu amor pelos animais:

³⁸ A leitura que Benedito Nunes fez sobre “O mundo imaginário de Clarice Lispector” busca afinidades com a filosofia da existência, o que se distancia da leitura que buscamos fazer nesse estudo, pois tomamos como guia o imaginário de Gaston Bachelard, no entanto citamos o estudo de Nunes para que o possível leitor desse trabalho possa tomar conhecimento de outras linhas de pesquisa.

Parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando (LISPECTOR, 1999f, p. 240).

A percepção que Clarice tem dos bichos, de algo próximo ao estado mais puro da criação, parece estar materializada no que ela faz com a linguagem e tenta encontrar através dela, que é a busca pela pulsação da vida que se exprime pelas imagens poéticas de sua obra, pelas palavras que são revestidas de significados fora do automatismo cotidiano e que evocam a infância, a que Bachelard (2006) considera, assim como Clarice, a parte pura, cristalina e primária do homem, como os elementos naturais ³⁹.

De acordo com Ferreira (2007, p. 88), na obra clariceana, “a preferência por retratos de crianças e animais exprimem essa busca da matéria original, da essência da vida que escapa à compreensão e às narrativas fundadoras das instituições sociais que determinam os comportamentos humanos”.

A liberdade transmitida pelos bichos – liberdade de todas as formas de interdições – está presente em toda a obra de Clarice, no entanto, nos contos dedicados aos pequenos leitores há uma ênfase nesses seres, que podem ser considerados símbolos do encantamento vital que acompanha as crianças.

Os livros dedicados às crianças, na obra de Clarice Lispector, como na de outros escritores (Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queiroz, entre tantos outros), encantam qualquer leitor, independente da idade, pois são textos que falam da vida que pulsa e despertam o ser pensante e sensível.

³⁹ Bachelard (2006, p. 119) diz: “Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados”.

Segundo Albuquerque (2007, p. 231), os livros para crianças que Lispector escreveu

não se dirigem ao infantil, mas a algo sem cronologia; esses livros, ao mesmo tempo, são uma maneira de desfazer a dicotomia criança-adulto, assim como as oposições de valores que lhe são correlatas: brincadeira-seriedade, emoção-pensamento, impulsividade-controle etc. O modo de Clarice realizar essas desmontagens passa pelo encontro de sua escrita com figuras animais, sendo o animal objeto dessa escrita, ao mesmo tempo em que a escrita se vê abalada, presa por forças animais, tornando-se “objeto” de algo não humano, que a leva para um mundo de sensações, e não de narrativas sensacionais.

Em crônica publicada no dia 13 de março de 1971, no *Jornal do Brasil*, sob o título de “Bichos (I)” (In: *A descoberta do mundo*, 1999f), Clarice conversa sobre vários animais, sendo que alguns deles estão em *A mulher que matou os peixes*, e destaca principalmente suas impressões, seus sentimentos em relação a eles. Assim ela inicia o texto:

Às vezes me arrepio ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e terror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida (LISPECTOR, 1999f, p. 332).

É essa independência, que não precisa de razão para justificar vontades ou atitudes, que caracteriza os animais nos livros de literatura infantil clariceanos e que representam a infância livre. Entretanto, os bichos, na literatura infantil brasileira, nem sempre simbolizaram essa vida autêntica e livre. A presença de animais em narrativas infantis, desde sua criação, quando não simbolizava o perigo, como a clássica figura do “lobo mal”, simbolizava a fragilidade, como os três porquinhos.

De acordo com Lajolo e Zilberman (2006), a fragilidade e a desproteção junto à postura doutrinária é o que caracterizam normalmente a figura dos animais que são personagens nas histórias para as crianças brasileiras, principalmente entre as décadas de 40 e 50 do século passado. Essas narrativas são freqüentes nesse período e dão preferência aos animais domésticos, especialmente, os pequenos.⁴⁰

Os animais que Clarice Lispector traz para dentro de sua obra, sejam domésticos ou não, têm por função principal a de encantar, a de fazer escritora ou leitor voltar à ancestralidade, à forma instintiva de ser para, assim, sentir a vida com toda a intensidade de uma criança.

Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei quem é mais o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós (LISPECTOR, 1999f, p. 334).

O mistério do coelho pensante (1999a) apresenta um coelho como protagonista da história. No entanto, a narrativa gira em torno de um mistério, que o título já anuncia, mas não é um mistério que pode ser resumido ou classificado somente como um caso 'policial'⁴¹. É o mistério de um coelho que pensa e encontra um meio de sair da jaula, primeiramente quando está com fome e depois "passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto" (LISPECTOR, 1999a) de estar em

⁴⁰ Lajolo e Zilberman (2006) destacam como exemplo, além de outras obras do período acima citado, os vários livros de Maria José Dupré, criadora da personagem Samba, um cachorrinho protagonista de várias histórias dessa autora, como *O cachorrinho Samba*, *Samba na Bahia* (1949), dentre outras. As autoras apontam ainda duas características dessa ficção "que recorre a animais como assunto e personagem: a) o cão simboliza a criança; mais que isso: dá vazão a uma imagem de infância que a considera uma faixa etária frágil e desprotegida, necessitando amparo permanente e cuidados suplementares. Postula a incompetência da criança para cuidar de si mesma e justifica a intervenção constante do adulto na vida dela; b) o texto assume uma postura doutrinária, já que aproveita a ocasião para transmitir ensinamentos morais e inculcar atitudes, pregando principalmente a obediência" (LAJOLO e ZILBERMAN, 2006, p. 112).

⁴¹ Para Zilberman (2005, p. 72, 73), *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes* são obras que, "conforme sugerem os respectivos títulos, tinham ligação com a literatura policial, ainda quando são os dilemas da narradora adulta que prevalecem, sobretudo no segundo texto".

liberdade. Talvez seja o mistério da vida que pulsa e não necessita de explicações racionais.

Clarice Lispector admite que o coelho não se resigna, apesar de “sua raça (da autora) não ir com a dele” e de o considerar fútil e superficial.

“O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é um livre, o que não combina com a sua superficialidade (LISPECTOR, 1999f, p. 335).

Embora a autora não se identifique pessoalmente com esse animal, ela reconhece o seu estado latente de liberdade, a força e a determinação natural que esse ser tem e que não permite se resignar. Essa qualidade pode ser o motivo que levou Clarice a fazer a sua primeira história infantil, dedicada a seu filho e posteriormente a todas as crianças, sobre esse animal, uma vez que ela mesma diz: “não agüento a resignação” (Id. Ibidem, p. 23).

Essa é a literatura de Clarice e assim são as histórias infantis que ela escreveu, principalmente as quatro que já foram destacadas nesse trabalho. O livro infantil clariceano difere dos que foram escritos em seu tempo, com raras exceções, e propõe não uma leitura castradora e inibidora da criança, mas uma infância que “permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (BACHELARD, 2006, p. 119).

A jaula, que se pode classificar como um símbolo de ‘interdição’ ou ‘disciplina’, uma alegoria da dominação adulta sobre a criança, da razão sobre a imaginação, não é superior à natureza livre do coelho nem capaz de tornar esse animal um ‘corpo dócil’.

Prevalece o seu ‘instinto ou coração selvagem’, no sentido que é atribuído na obra clariceana, daquilo que está próximo da pureza divina, da originalidade do

ser, do que se aproxima da infância que “devolve-nos às virtudes dos devaneios primeiros. A água da criança, o fogo da criança, as árvores da criança, as flores primaveris da criança...” (Id. Ibidem). Assim, a fuga do coelho representaria a busca desse animal para permanecer no seu estado natural, puro, seguindo seu instinto sem que seja necessária a aprovação de alguma pessoa ou instituição, pois “natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado” (LISPECTOR, 1999a).

O coelho representaria, então, a própria criança, a pulsação latente da vida, que, embora seja posta em uma ‘jaula’ - não necessariamente o objeto de ferro, mas poderia representar outras formas de supressão da liberdade que agem no psicológico do ser, através de instrumentos diversos, como fez o livro de literatura infantil – ela (ou ele) não perde sua natureza. “Natureza de coelho é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida” (Id. Ibidem).

E o coelho de Clarice consegue fugir da jaula que lhe foi dada como único espaço possível de vida, numa tentativa de fazê-lo acreditar que ele não era capaz de viver em outros espaços, de pensar coisas novas, de almejar outras possibilidades ou de sonhar com outras realidades. A autora dá ao coelho e às crianças o direito de pensar, refletir e experimentar algo além do que está pré-estabelecido, apresentando ao leitor, principalmente ao infantil, a possibilidade de poder ser sujeito reflexivo, ainda que não ocorra na realidade concreta do cotidiano das crianças. Segundo a narradora da história,

coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natura 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, 1999a).

Esse livro possibilita, então, além das reflexões já sugeridas, outras leituras. A visão racional do adulto, o ‘vício da ocularidade’, de que fala Bachelard, leva a considerar que coelhos (bichos), assim como crianças, não pensam porque não agem como os humanos e/ou adultos. E Clarice Lispector diz:

Você talvez esteja decepcionado, Paulinho. Você talvez esperasse outro tipo de idéia, você que tem tantas. Mas acontece que esta história é uma história real. E todo mundo sabe que essa idéia é exatamente a espécie de idéia que um coelho é capaz de cheirar. Pois a natureza dele só é esperta para as coisas de que ele precisa (LISPECTOR, 1999a).

O leitor é alertado, assim, para que não tenha a mesma atitude de Paulinho, de achar que o ‘coelho’ não pensa só porque não tem as mesmas idéias e desejos que o homem. E pode refletir também, a partir desse texto, sobre a atitude que muitas pessoas têm em querer humanizar o animal, acreditando que está concedendo a ele algum privilégio. Clarice Lispector defende idéia oposta. Ela considera que é o homem que tem que se ‘animalizar’ para estar próximo da “intuição do mundo vivo”: “eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se” (LISPECTOR, 1999f).

O coelho abre, então, a possibilidade de encantamento com o mundo, de busca e retorno à essência vital de todo ser, assim como os outros bichos na obra clariceana. De acordo com Nunes (1988, p. 179), “esta história [...] traz, nos seus personagens, características de outras personagens suas: tal como G.H. diante da barata, os coelhos são os que ao mesmo tempo, ‘nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento’”.

Em *Quase de verdade*, há também elementos que simbolizam interdição, liberdade e encantamento. O cachorro Ulisses, personagem-narrador desse conto, é

um dos protagonistas que representam leveza, descontração e liberdade de criança. Sua dona, Clarice, além de permitir que ele vá aonde quiser, deixa-o livre para viver a sua natureza. E ele diz: “Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra a natureza. [...] Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice” (LISPECTOR, 1999d).

Há ainda uma figueira ditadora que se une a uma bruxa má, que é uma nuvem preta, para impor a sua vontade às galinhas do quintal de Dona Oniria, casada com seu Onofre. Enquanto os donos do quintal estavam viajando, Ulisses fez uma viagem até à casa da vizinha e descobriu que a figueira estava obrigando as galinhas a botarem os ovos nas suas raízes, noite e dia, para poder vendê-los e ganhar muito dinheiro. No entanto as galinhas não ficam resignadas e apáticas a essa situação, e logo encontram uma forma de se libertar dessa escravidão. E o cachorro conta tudo isso a sua dona, latindo, e é ela quem entende a linguagem animal: “Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto” (Id. *Ibidem*).

Observa-se que a atmosfera de liberdade dessas narrativas contribui para que o leitor se eleve a um “devaneio de alto vôo”, aquele que está intimamente relacionado ao “estado de infância permanente” (BACHELARD, 2006).

Para isso, Clarice Lispector não foge da realidade e nem mergulha num mundo fantasioso onde não há vínculo com o real. Pelo contrário, ela usa o imaginário como uma lente especial para fazer uma releitura do real. Para Perrone-Moisés (1990, p. 108), “o que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem”.

Esse real que se mistura ao imaginário é percebido claramente nestes três livros infantis: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*. O primeiro livro apresenta no próprio texto a afirmação da narradora: “Mas acontece que esta história é uma história real”, o que, em entrevistas, foi confirmado por Lispector.

Não só essa história é baseada em fatos reais, como o livro *A mulher que matou os peixes*. Há uma Clarice ficcionalizada, mas que não perde seu elo com a realidade: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” [...] “Antes de começar quero que vocês saibam que meu nome é Clarice”. Além do ato gerador dessa narrativa ser real, a autora usa, ao longo do texto, outros casos de sua vida com bichos, para provar que a morte dos peixes não foi um ato proposital e assim conseguir o perdão do leitor no final da narrativa.

Quase de verdade, como o próprio título sugere, apresenta indícios de que o real e o imaginário se confundem e já não é possível determinar onde começa e onde termina a realidade e a imaginação. Há novamente a presença de personagens reais que são ficcionalizadas, como a própria Clarice e seu cachorro Ulisses, por quem tinha grande admiração e dedicava horas a observá-lo, e dizia: “Que inveja eu tenho de você, Ulisses, porque você só fica sendo” (BORRELI *apud* MANZO, 2001, p. 171).

De acordo com Perrone-Moisés (1990, p. 109),

a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica. A fuga do real, ou seu oposto, o realismo, nunca se efetuam totalmente na literatura, pois as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação.

Dessa forma, a linguagem poética que Clarice Lispector buscou em seus textos é uma linguagem viva, capaz de unir a meditação à expressão, o pensamento ao sonho, o real ao imaginário, levando, enfim, o leitor a perceber o mundo, as coisas não pelo nome cotidiano, mas pela descrição de quem vê pela primeira vez (CHKLOVISKI, 1978). Como diz Bachelard (1990, p. 275), “desde que se coloque a linguagem em seu devido lugar, no extremo da evolução humana, ela se revela em sua dupla eficácia; infundi-nos suas virtudes de clareza e suas forças de sonho”.

A escrita de Lispector é feita de uma linguagem especial, a linguagem afetiva que mantém o coração quente, vivo, unido à natureza que dá vida a tudo. Em *A mulher que matou os peixes*, ela diz: “se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo, enquanto agente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente”. Para Diniz (2003, p. 13),

a grande contribuição dos textos de Clarice Lispector está mesmo na escuta que dá ao mundo dos afetos, da imaginação, da criatividade; enfim, do desejo de criança. Ela parece nos dizer que além, muito além dos processos exatos da matemática e das regras corretas da boa gramática, existe o mundo dos afetos, que rompe com o mundo frio das palavras...

É nesse mundo vivo, onde se pode sentir a vida, cheirar idéias ou histórias - como fez o cachorro Ulisses e o coelho pensante – onde se pode aquecer o coração, que o leitor pode revivificar sua infância.

3.2 Uma brincadeira que é *Quase de verdade*.

O texto para criança, de Lispector, surge como um espaço propício à imaginação do leitor, repleto de criatividade, oralidade e mistérios, o que contribui para despertar, além da linguagem, a fantasia infantil. Vemos surgir, em sua

narrativa, jogos de linguagem, mistérios a serem solucionados, a valorização do imaginário, através de bruxas, lendas, animais, encantamentos, mas, também, reflexões sobre o real, convidando o leitor a decidir, a perdoar, a solucionar e a refletir sobre vida, e morte.

O narrador (Clarice), torna-se criança, pois em sua escrita, brinca, sonha, joga, imagina, ou seja, deixa o pensamento livre para criar.

No universo clariceano, segundo Diniz (2006, p. 153), “‘tornar-se criança’ é procurar escrever com os sentidos ‘alertas e puros’, rompendo com a domesticação do olhar que civilizou o adulto.” Essa é a liberdade proposta desde Lobato, bem como é a proposta da escrita clariceana para adultos ou crianças. Romper com os clichês lingüísticos, sociais, morais, “para que se possa olhar e experimentar o mundo de forma sempre nova e inusitada” (Op. cit., p. 153).

Em *Quase de verdade* (1999d), o leitor pode experimentar esses vãos imaginários que só quem é ou torna-se criança pode ser capaz de alcançar. É nessa transição entre real e irreal que o leitor encontra abrigo, acolhida para sonhar. É em uma casa, ou melhor, na parte mais livre, no quintal de Oniria, que o leitor infantil poderá reduplicar sua vida através da imaginação. Como diz Bachelard (2005, p. 18), “a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro.” Assim é o espaço onírico de *Quase de verdade*.

Esse livro, a começar pelo título, abre caminho para o mundo fantástico do ser infantil - nem é mentira nem verdade, é quase - e, desse modo, inicia o jogo lingüístico e imaginário entre texto e leitor. Em seguida, o narrador propõe o primeiro desafio ao leitor, quebrando também o automatismo lingüístico quando diz: “Era uma vez... Era uma vez: eu!”, e acrescenta: “Mas aposto que você não sabe quem sou eu!” Nesse momento, instala-se a interação entre texto e leitor que se estende até o

fim do livro, quando a autora lança mais um desafio para a criança e deixa-a sem resposta, fazendo a grande pergunta metafísica, suscitada pelas jabuticabas: “Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão”.

Esse livro apresenta uma estrutura semelhante ao último livro que Clarice Lispector publicou em vida, *A hora da estrela* (1977). Essa novela traz um narrador, chamado Rodrigo S. M., que conta a história da sua personagem nordestina, a Macabéia, enquanto fala da sua vida de escritor, refletindo sobre a própria escrita.

Em *Quase de verdade*, o narrador, que é o cachorro Ulisses, relata fatos da sua vida com Clarice, fala da viagem que fez ao quintal da vizinha de sua dona, conta o que aconteceu com as galinhas, ao mesmo tempo em que conversa com o leitor que, supõe-se, está interagindo com o texto.

A história das galinhas é a seguinte: a vizinha, Oniria, ao viajar, deixou um empregado para cuidar de tudo, mas esse homem, “de nome Oquequê [...] era preguiçoso e só fazia comer, dormir e namorar, sem tomar conta de nada” e foi por isso que na ausência de Oniria aconteceram tantas coisas no quintal. Quando Ulisses chegou lá, descobriu que as galinhas estavam vivendo um tipo de escravidão imposta pela figueira que tinha no meio do quintal. Essa árvore tinha a ajuda da Oxelia, a bruxa má. As galinhas conseguem acabar com a escravidão, sendo ajudadas por uma bruxa boa, Oxalá.

O quintal de Oniria surge como um grande espaço que abriga a imaginação, os devaneios do ser. Habitar esse espaço, na perspectiva do imaginário bachelardiano, é viver novas experiências, pois, segundo Bachelard (2005, p. 63), “quando a imagem é nova, o mundo é novo”. Assim, esse espaço vai além do que é

mensurável, já que “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Op. cit., p. 62).

O quintal é um espaço representativo nessa obra e no livro *A vida íntima de Laura*. Nesse ambiente de liberdade, tudo pode acontecer, até receber a visita de um “habitante de Júpiter” que “baixou no meio da noite no quintal da Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam dormindo” (LISPECTOR, 1999c) e tornou-se o protetor de Laura. Esse é um lugar favorável à imaginação e à diversão, ponto de partida e de chegada de viagens que a infância se permite fazer.

A viagem que Ulisses faz é repleta de sensações, imagens, aventuras e mistérios, lembrando a viagem feita pelo personagem Ulisses da epopéia grega, *Odisséia*. O texto clariceano, *Quase de verdade*, apresenta vários personagens, além da aventura vivida pelo personagem principal, que remetem ao mundo grego e às criações imaginativas do ser. O próprio nome do cachorro que faz a viagem pelo quintal é igual ao do herói da clássica obra grega e ambos vivem essa aventura por terras desconhecidas. O nome da vizinha, Oniria, lembra-nos ainda a aventura onírica que o homem faz na vida desde a infância.

O galo e a galinha, que “eram como rei e rainha do galinheiro”, chamavam-se Ovídio (poeta grego) e *Odisséia* (obra de Homero). Há ainda o jogo lingüístico que a autora faz com o nome das personagens, pois quase todos os epítetos, com exceção de Ulisses e Clarice, iniciam com ‘O’, uma referência direta ao ‘o’ de ovo, símbolo central na narrativa, como objeto de cobiça e poder, de um lado, e força misteriosa e vital da existência, e libertação do estado de opressão, no lado oposto.

Nesse espaço de sonhos (o quintal, o livro de literatura infantil), vê-se surgir mais uma aventura da imaginação humana. Como diz o autor de *A poética do*

espaço, “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2005, p. 19).

A liberdade da fantasia humana permite que, pela imaginação, o leitor possa se colocar no lugar do outro, principalmente quando esse outro é personificado em um bicho. Clarice Lispector consegue, através da extrapolação do real, tornar-se criança e também se tornar bicho, quando vive outra dimensão da realidade.

De acordo com Dinis (2006, p. 155, 156),

Se “tornar-se criança” é a forma que permite ao narrador clariceano afastar-se da hegemonia do olhar adulto, “tornar-se bicho” é também um dispositivo que permite afastar-se da hegemonia do mundo racional humano, é tentar aproximar-se da vida de uma forma mais direta e instintiva. Expondo seu corpo aos diversos fluxos que habitam o mundo dos bichos e das crianças, o narrador, antes humano e adulto, parece também querer nos falar de um lugar que rompe com o mundo do racional e mesmo do pragmático [...]. Assim, a literatura infantil de Clarice Lispector não quer dar lições de moral ou mesmo socializar a criança, ela parece querer propor-lhe uma nova aventura: a experimentação de um novo mundo que pode ser constantemente recriado pela imaginação.

Dessa forma, o texto clariceano consegue induzir o leitor ao estado de leitura suspensa (BACHELARD, 2005, p. 33), pois permite que ele, mesmo depois de fechar o livro, continue a imaginar, a experimentar sensações, a ter experiências que exigem muita imaginação para senti-las. Uma das propostas que o narrador Ulisses faz à criança é que ela escute o canto do pássaro imaginário que irá interromper a narração com seu canto. “Canta assim: *pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim*. Esse é um pássaro de alegria” (LISPECTOR, 1999d).

E o pássaro surge em vários momentos da narrativa, como um convite reiterado à imaginação, para que, a cada interferência do canto, o leitor tenha a

possibilidade de imaginar individualmente, intimamente dentro da história que, de certa forma, já traz imagens ‘prontas’, embora cada leitor receba-as em sua particularidade imaginária, dependendo de suas experiências, da educação, enfim, de vários fatores que influem na formação de cada ser.⁴²

Para Bachelard (2005, p. 17), “a arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.” Essa é uma das características principais do texto clariceano, impedindo que o leitor, infantil ou adulto, caia no automatismo da vida, na superficialização dos sentidos. Assim, *Quase de verdade* funciona como um passaporte para a imaginação. Nesse livro, o leitor pode reviver, revitalizar suas imagens e sensações, espicaçando todos os sentidos.

A autora, além de ativar a imaginação através do espaço físico (o quintal) e da magia dos personagens, que são bichos, árvores e bruxas falantes, e pessoas mágicas, possibilita sonhar e divertir-se pela linguagem. Lispector mergulha o texto em um jogo de descoberta próprio da infância, criando e reinventando palavras, brincando com nomes cristalizados, renovando a língua com novos significados e novas palavras. Esse é mais um espaço de imaginação e sedução do leitor infantil, pois, de acordo com Sandroni (1987, p. 81), “a linguagem simbólica está muito próxima da criança, de sua capacidade de compreensão, pois corresponde a uma fase do desenvolvimento do seu raciocínio.” É o que percebemos nos seguintes trechos da obra:

⁴² De acordo com Rolla (2004, p. 115), “não há uma transferência direta do conteúdo do texto ao seu leitor, possível leitor. A obra literária tem uma organização peculiar, que se mostra em seus vazios internos, nas possibilidades de transpor a mera decodificação. As perspectivas do texto se movimentam continuamente em um jogo de visões que incluem narrador, leitor, autor em momentos diferenciados ao longo da leitura. Nenhuma delas contém o objeto da obra, cabendo ao leitor combinar as *cartas*, ou seja, a partir das regras do jogo, fazer seus próprios movimentos, criando *seu* jogo”.

O galo se chamava Ovidio. O 'O' vinha de ovo, o 'vidio' era por conta dele.[...]

[...] o 'O' de Onofre era em homenagem ao ovo – você adivinhou certo: o 'nofre' era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au!

Assim corria a vida. Mansa, mansa.

Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante.

A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar (LISPECTOR, 1999d).

É através de uma linguagem pura e criativa que Clarice Lispector desperta no pequeno leitor o gosto pela criação e pela imaginação, próprio da criança, mas que muitas vezes se perde precocemente, sendo mutilada por uma educação rígida, baseada no raciocínio lógico e disciplinar do adulto e da escola. Como diz o filósofo da imaginação, “em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança” (BACHELARD, 2005, p. 04).

Há ainda uma agradável e imagética associação de letras, formando sons divertidos, criando onomatopéias, próprias da ludicidade infantil. Veja alguns sons vindos do quintal mágico de Oniria:

E toca os ovos a caírem. Cada ovo que caía, fazia no chão o seguinte barulho: pló-quití, pló-quití, pló-quití.

Acontece, porém, que elas não sabiam que pirulito é para ser chupado ou lambido e começaram a mordê-los: crack, crack, crack com os dentes (LISPECTOR, 1999d).

A oralidade também é uma marca presente nos textos para criança, de Clarice Lispector. Como foram textos dirigidos inicialmente a seus filhos, a autora destaca em nota, no início de seu primeiro livro, *O mistério do coelho pensante*, como já foi referido no primeiro capítulo, a importância da colaboração dos que irão ler para as crianças, pois a melhor parte é a oral, talvez por ser o momento de soltar

o texto escrito e deixar a imaginação voar solta; o espaço de o leitor tornar-se também personagem e reinventar a vida através da fantasia. Prova disso é a postura que o narrador assume diante do leitor, convidando-o a todo o momento a entrar e interagir com o texto: “Pergunto a você: quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa?” (Op. cit.).

Os textos infantis de Lispector são inovadores e originais também por provocarem o leitor a resolver enigmas, a procurar soluções para situações inusitadas e imaginárias, mas baseadas em fatos que ocorrem na realidade social em que a criança está inserida, como o caso das galinhas que são escravizadas (que pode ser uma leitura da condição social em que vivem os trabalhadores na sociedade capitalista) ou se elas devem ou não engolir o caroço da jabuticaba; o mistério da fuga do coelho e vários outros casos que exigem o raciocínio e a imaginação da criança.

Segundo Dinis (2006, p. 161),

...forçada a pensar, a criança se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais. Tal literatura passa a exercer um papel bastante importante para a criança que em seus primeiros anos escolares está sendo moldada para os valores dominantes da razão, da ordem e do pensamento lógico, levando o leitor a resgatar o seu espaço lúdico e buscar novas possibilidades de pensamento.

É pelo conjunto dos livros, enredo, linguagem, imagens, sons, personagens e indagações, que o leitor, enquanto sujeito pensante, consegue adentrar no espaço imaginário do texto literário, tornando-se parte ativa da narrativa. A linguagem poética é o passaporte para que o leitor infantil ou adulto viva intensamente suas imagens, experimentando a cada texto uma nova maneira de ver e pensar o mundo, sem imagens cristalizadas e máscaras forjadas, ao contrário do que acontece com a maioria dos adultos. De acordo com Bachelard (2005, p. 12), “já

não parece um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem”.

Esse é um dos sentidos que a literatura alcança que é despertar no leitor a imagem literária, fazendo com que mergulhe no espaço poético da imagem e assim possa recriar a realidade, redirecionando a vida e os sonhos. Esse papel a literatura infantil demorou a assumir, mas depois de muitas palavras escritas no livro da vida e da História, alguns escritores têm conseguido realizar e possibilitar que a infância, que habita na criança e no adulto, entre nesse espaço poético da imagem, que é o livro literário.

Portanto, o texto de Clarice Lispector atinge o objetivo da literatura para criança, assim como para adultos, que é buscar um novo espaço de liberdade, imaginação e reinvenção da vida, fugindo, como o coelho pensante, do aprisionamento de uma forma ou de um único pensamento. Liberdade e imaginação são as palavras inspiradoras da literatura infantil e da escrita clariceana.

CONCLUSÃO

Em “A literatura de Clarice Lispector para criança: um convite à infância”, propusemo-nos trazer à reflexão a literatura que essa autora dedicou às crianças, associando sua escrita ao imaginário de Gaston Bachelard, à idéia de devaneio e imagem poética que se materializa através da linguagem literária.

Porém, antes de fazermos uma análise dos contos infantis dessa autora, procuramos traçar um perfil da literatura denominada infantil, baseando-nos no processo de criação e desenvolvimento desse tipo de narrativa, para podermos compreender em que pontos a literatura que Lispector escreveu para criança se diferenciou e/ou conservou da produção literária anterior a sua, e qual a contribuição para a literatura vigente do período da escrita e publicação dos seus livros.

Para a compreensão dessas questões, direcionamos parte de nossa pesquisa para o estudo histórico da literatura infantil, apresentando fatos que interferiram e determinaram diretamente a escrita e divulgação das narrativas para crianças, problematizando, dentre alguns assuntos, o valor ideológico atribuído ao livro de literatura infantil e o papel da criança enquanto receptor desse texto.

A constatação de que a literatura chamada infantil era e ainda é carregada de preconceitos pelo mundo adulto e racional, e que o próprio adjetivo que a qualifica, determinando o público leitor, trazia uma idéia pejorativa a essa produção literária, fez-nos buscar respostas para perguntas que motivaram essa pesquisa, como saber o porquê de Clarice Lispector escrever também textos para crianças num momento em que não se valorizava esse tipo de narrativa.

Verificamos que essa autora, ao escrever livros a pedido de seus filhos, dedicando-os posteriormente a todas as crianças, não fez distinção qualitativa desses contos em relação à obra que a consagrou como escritora para adultos.

O infantil, em Clarice Lispector, não tem o mesmo valor de texto inferior ou infantilizado que pode ter influenciado a produção literária para crianças durante muito tempo no Ocidente, mas traz em cada frase, em cada imagem e em cada desafio um misterioso alimento da infância, independente de idade, cor, raça, sexo, pois desperta no leitor 'um estado permanente de infância' de que fala Bachelard.

O leitor, parte essencial desse processo, foi convidado a fazer parte do mundo imaginário da literatura e Lispector, a exemplo de Monteiro Lobato, soube mesclar realidade e imaginação, proporcionando ao leitor reflexão e prazer/fruição, pois, em lugar da 'interdição', da 'disciplina' e moralização da criança, ela propôs discussões de temas da vida real sem perder o encanto e a perplexidade da infância, sem impor verdades prontas ou fuga idealista da realidade.

Essa 'presença' do leitor nos contos infantis dessa autora foi considerada, por vários estudiosos de sua obra, a maior inovação para a literatura infantil brasileira. Ela pensou no receptor de seu texto, em partilhar a narrativa com o leitor, antes mesmo da *Estética da recepção* ser divulgada no meio acadêmico e literário.

A obra clariceana une, pela linguagem, o racional e o imaginário. O trabalho extremamente intelectual que essa autora faz com a língua resulta no imaginário que Gaston Bachelard chama de imaginação criadora, uma vez que as imagens criadas através da linguagem poética propõem ao leitor a criação de imagens novas e sensações que revivificam a infância do leitor.

A escrita de Lispector apresenta um trabalho cuidadoso com a linguagem, trazendo em seus textos, tanto para adultos quanto para crianças, a palavra-arte,

que desautomatiza, mas não se fecha em si mesma, abre espaço para que o leitor possa fazer parte do jogo lingüístico e imaginário que se estabelece no ato da leitura.

O imaginário se faz presente também nos contos infantis dessa autora através de elementos que povoam a imaginação de leitores de todos os tempos, como bruxas, animais falantes, que representam o comportamento humano, a relação do homem com os bichos, reflexões sobre a morte e, também, através da figura emblemática do ovo. Clarice apresenta uma releitura de todos esses símbolos, propondo ao leitor reflexões sobre visões cristalizadas desses elementos e da criação literária dedicada à infância.

A literatura infantil que Clarice Lispector escreveu possibilita ao leitor, adulto ou criança, sentir a pulsação vital através das palavras e das imagens que a linguagem cria e desperta no receptor, comprovando que, em seus livros, podemos (re)encontrar o misterioso encantamento pela vida, basta que estejamos no estado maravilhoso de infância permanente.

BIBLIOGRAFIA DE CLARICE LISPECTOR:

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A mulher que matou os peixes**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **A vida íntima de Laura**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. **Quase de verdade**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

_____. **Como nasceram as estrelas**. Doze lendas brasileira. Ilustrações de Fernando Lopes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.

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

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984. (Coleção: Mestres da Literatura Contemporânea)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE, Paulo Germano de. Sobre literatura, animais e crianças. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/ Deleuze: imagem, literatura e educação*: Simpósio internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. 228 – 242.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 53 – 66.

_____. O narrador. In: Walter Benjamin, Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald...[et al]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fadas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos 1750 – 1880. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004. 169 – 191.

CARNEIRO, Flávio. Por onde anda a louca da casa? In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. – v. 26, n. 35. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jan. – jun. 2006. 127 – 191.

CASTRO, Afonso de. A crítica bachelardiana do imaginário. In: _____. *Entre o vale e a imagem*. Campo Grande: UCDB, 2000. 41 – 76.

CHKLOVISKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, CHKLOVISKI, JAKOBSON (et. al). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski (et. al). Porto Alegre: Editora Globo, 1978. 39 – 56.

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

_____. *Panorama histórico da literatura infanto/juvenil*. Das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios)

_____. *O ensino da literatura*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Introdução geral. Volume I. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2006.

_____. *Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector*. *Educar*, Curitiba, n. 21, p. 271 – 286, 2003. Editora UFPR. 01 – 16.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Exploração do imaginário (1969). Tradução de Hulmo Passos, In: PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.) *O imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Editora Massangana, 1984. 11 – 32.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector. In: *Cerrados*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Literatura. Brasília, v. 16, n. 24, p. 73 – 95, 2007. 73 – 95.

FOUCAULT, Michel. Disciplina (Terceira Parte). In: _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 117 – 192.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Ediouro, 2005.

HORÁCIO. Arte poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992. 53 – 68.

KASTRUP, Virgínia. O devir-criança e a cognição contemporânea. In: *Psicologia: reflexão e crítica*. v. 13, n. 3. Porto Alegre, 2000. s/p.

ISER, Wolfgang; JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. História & histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Fundamentos)

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos; 309)

LEGROS, Patrick. (et. al) *Sociologia do imaginário*. Tradução de Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007. (Coleção Imaginário Cotidiano)

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu - a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company – Xérox do Brasil, 1997.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 93 – 119.

_____. (Coord.) *Clarice Lispector: A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. UFSC: Florianópolis, 1988.

MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *O que é literatura infantil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; The Document Company – Xerox do Brasil, 1997.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. São Paulo: Summus; [Brasília]: INL, 1979.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. In: *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 2, 2001. 71 – 80.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 100 – 110.

PESSANHA, José Américo Motta. Itinerário da paixão. In: *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro: maio/junho 1965.

ROLLA, Ângela da Rocha. O jogo do texto: quem são os leitores? In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004. 114 – 133.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópole: Vozes, 1979.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Odalice de Castro. Os contos clariceanos e suas cadeias de seda. In: *O Povo* (VestLetras), Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000. 121 – 136.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1991.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Maltese, 2000.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990. 11 – 33.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *A literatura infantil na escola*. 11. ed., rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

_____; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.