

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO–LITERATURA COMPARADA

MARIA ELIANE SOUZA DA SILVA

**O DEVIR – CLARICE E O ANIMAL- ESCRITA NA LITERATURA INFANTIL**

**NATAL**

**2010**

MARIA ELIANE SOUZA DA SILVA

**O DEVIR – CLARICE E O ANIMAL- ESCRITA NA LITERATURA INFANTIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura Comparada - LC

**ORIENTADORA:**  
Prof. Dra. Ilza Matias de Sousa

**NATAL**

**2010**

Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Silva, Maria Eliane Souza da.

O dever: Clarice e o animal-escrita na literatura infantil /  
Maria Eliane Souza da Silva. – 2010.

138 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) –  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de  
Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação  
em Estudos da Linguagem, Natal, 2010.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilza Matias de Sousa.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Lispector, Clarice – Crítica  
e interpretação. 3. Literatura infanto-juvenil brasileira. 4.  
Fábula. I. Sousa, Ilza Matias de. II. Universidade Federal do  
Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU

821.134.3(81). 09

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Ilza Matias de Sousa  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Prof. Dra. Vera Lucia Albuquerque de Moraes  
Universidade Federal do Estado do Ceará

Aos meus pais com carinho, especialmente, *in memoriam* do "meu painho", que sempre acreditou em mim, até mesmo quando não acreditei...

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por tudo que tem concedido em minha vida;

A toda minha família que sempre se faz presente nas horas boas ou más;

À Deborah, minha sobrinha, que sempre me acalentou nas horas mais difíceis com seu sorriso;

A minha orientadora Ilza Matias de Sousa que desenvolveu comigo o exercício da “maternagem barhtesiana”, tornando-se mais que uma orientadora, minha amiga. Obrigada por toda sua dedicação e carinho incondicionais, não saberei nunca externar toda minha gratidão, carinho e respeito a pessoa que és;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

À Elizabeth Dantas do PPgEL, a quem tanto recorri nas minhas aflições burocráticas e existenciais, tornando-se para mim mais que a secretária do PPgEL, minha amiga: Betinha nunca esquecerei o abraço, obrigada;

À Rosário, minha revisora, amiga de longas datas e que mais uma vez se fez presente quando mais precisei, Deus te abençoe!!!

A todos que contribuíram de uma forma ou de outra. E aos que estiveram  
“atravancando meu caminho, eles passarão e eu passarinho” (Mário Quintana).

“Quando escrevo para crianças, sou compreendida,  
mas quando escrevo para adultos fico difícil?  
Deveria eu escrever para os adultos com as  
palavras e os sentimentos adequados a uma  
criança? Não posso falar de igual para igual? Mas,  
oh Deus como tudo isso tem pouca importância.”

Clarice Lispector

“O devir é um rizoma, não uma árvore  
classificatória.”

Gilles Deleuze; Félix Guattari

“A literatura infantil é, antes de tudo, literatura;  
ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que  
representa o mundo, o homem, a vida, através da  
palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o  
imaginário e o real, os ideais e a sua possível /  
impossível realização.”

Nelly Coelho

## RESUMO

A escritura de Clarice Lispector foi consagrada pela academia através de seus livros direcionados ao público “adulto”. Este trabalho pretende entre seus objetivos partilhar suas obras “infantis” com o meio acadêmico e desvincular, a partir da escritura clariciana, o âmbito de uma menoridade literária da literatura infantil. Repensar a infância e problematizar seus lugares de escrita. Desse modo, o corpus teórico das obras de Deleuze e Guattari nos conduzirá na desconstrução de tais *territórios* em direção a um *desterritorializar* e ao *reterritorializar* da literatura infantil através de um reinventar narrativo clariciano, o qual chamamos de Fábula da Modernidade.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Devir, animal-escrita, rizoma, infância, errância, escritura, territórios.

## RESUMEN

La escritura de Clarice Lispector fue consagrada por la academia a través de sus libros direccionados al público "adulto". Este trabajo pretende entre sus objetivos compartir sus obras "infantiles" con el medio académico y desvincular, desde la escritura clariciana, el ámbito de una menoridad literaria de la literatura infantil. Repensar la infancia y problematizar sus lugares de escrita. De ese modo, el corpus teórico de las obras de Deleuze y Guattari nos conducirá en la desconstrucción de tales *territorios hacia un desterritorializar y al reterritorializar* de la literatura infantil a través de un reinvento narrativo clariciano, lo cual llamamos de Fábula de la Modernidad.

### **PALABRAS CLAVE:**

Devenir, animal-escrita, rizoma, infancia, errancia, escritura, territorios.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÕES 1 – ilustrações de Mariana Massarani do livro de Clarice Lispector *O mistério do coelho pensante*

ILUSTRAÇÃO 1.1 – Coelho Joãozinho na casinhola.....80

ILUSTRAÇÃO 1.2 – O menino Pedro e o coelho Joãozinho na casinhola.....81

ILUSTRAÇÃO 1.3 – Casinhola vazia.....82

ILUSTRAÇÃO 2 – *Geopoliticus* – criança olhando o nascimento do novo homem – Salvador Dali.....111

ILUSTRAÇÃO 3 – Capa do livro *A Legião estrangeira*, ilustração de Elifas Andreato.....112

ILUSTRAÇÃO 4 – Foto de Clarice Lispector.....127

## SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. CAPÍTULO 1:.....	16
2.1. A TRAMA DA ESCRITURA RIZOMÁTICA CLARICIANA: “A CRIANÇA É QUE ESCREVE NO ADULTO” .....	16
3. CAPÍTULO 2:.....	28
3.1. FABULAÇÃO MODERNA E O “ANIMAL-ESCRITA”: “A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS” NA FENDA CLARICIANA DA LITERATURA INFANTIL .....	28
3.1.1. CLARICE, DO CONTO DE FADAS AO CONTO CONTEMPORÂNEO....	28
4. CAPÍTULO 3:.....	49
4.1. O DEVIR-CLARICE E O ANIMAL-ESCRITA.....	49
4.1.1. O PEIXE .....	49
4.1.2. O COELHO .....	67
4.1.3. O CACHORRO .....	85
4.1.4. A GALINHA.....	98
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
5.1. AMORAL-ESCRITA OU DESCONSIDERAÇÃO DO FINAL: .....	116
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	121

## 1. INTRODUÇÃO

“Se a falta é estrutural, e se não se vive sem a base fantasmática (o infantil que se atualiza), não seria possível afirmar que, em toda literatura, há esse infantil, ainda que menos ou mais encoberto?

O infantil na literatura, que não se confunde, certamente, com a Literatura Infantil, tampouco com relatos de infância. Na particularidade de cada novo ato, a criança é quem escreve no adulto. E ela o faz com estilo - assinatura pontual, estilo portador de sujeito”·

Ana Maria Clark Peres

A obra de Clarice Lispector traz no seu bojo indagações sobre a escrita e o leitor a que se destina, adulto ou infantil. Trata-se, nesse último caso, não só de um escrever sobre a infância, mas, sobretudo, dar espaço a um pensar a infância, problematizar o seu lugar, que é também o da escrita.

Clarice permite-nos, enquanto adultos, impormos perguntas a respeito deste outro, que é a criança, quanto o desconhecemos e o exilamos na infância, como o lugar próprio de sua manifestação. Diremos, assim, que na escritura da autora abrem-se vias para se estabelecer um estilo da infância em que a criança é o pequeno filósofo, segundo as palavras do estudioso Mathew Lipman (1999, p. 39):

No que diz respeito a fazer filosofia com pessoas de diferentes idades, Sócrates não estabelece em ponto algum uma linha divisória, pois fazer filosofia não é uma questão de idade, mas de habilidade para refletir sobre aquilo que se considera importante.

Portanto, em meio a esse movimento da narrativa de Clarice, justifica-se plenamente o reconhecimento estético da literatura infantil enquanto arte. A atuação do projeto de escritura clariciana, com efeito, é imprescindível à formação do leitor, a medida que descentraliza o nominativo, o canônico, redimensionando-o a um âmbito de conhecimento e prazer. Contudo, não se circunscreve a essa dimensão, estende-se à relação do corpo com a infância, não mais como relato nessa, mas sugerindo uma linha de argumentação e estudos dos corpos infantis, fora dos estereótipos culturais (JAMES, JENKS, PROUT, apud. LIPMAN, 1999, p. 206).

Tal natureza de discussões propõe-nos um olhar para – se assim se pode dizer - o passado recente de nossa “literatura infantil”. Diante disso, remetemo-nos a um dos autores pioneiros nesta nova maneira de se (re)pensar a literatura infanto/juvenil: Monteiro Lobato. No conto *Felicidade Clandestina* (1998, p. 452), Clarice dimensiona *Reinações de Narizinho* como seu “livro sagrado”, enfatizando a importância de Lobato no processo de sua escritura na crônica *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas*:

Tive várias vidas. Em outra de minhas vidas, o meu livro sagrado foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois, já pronta para ler Monteiro Lobato, o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu empresto”.

Na abordagem lobatiana, a problemática da relação adulto/criança, concentra-se na infância e a faz ocupar um lugar de desconstruções de seus mitos na ótica do adulto, responsável pela cadeia de transmissão de ensino e de saberes, já desatrelada das raízes européias, nas quais a literatura infantil, no Brasil, ainda se

encontrava “filiada”<sup>1</sup>; atendendo à tradição pedagógica europeia, originada dos contos de fadas, lendas e outros gêneros populares.

De acordo com Ligia Cademartori (1986, p. 11)

“vive-se, nesta década de 80, no Brasil, o *boom* da literatura infantil, manifestado através de uma venda sem precedentes de livros para criança, na proliferação de associações voltadas ao incentivo da leitura infantil”.

É neste momento que o adjetivo “infantil” designa uma definição de gênero literário “menor”; uma literatura “menor”<sup>2</sup> segregada como subgênero e determinada pela menoridade de seu leitor e pelas necessidades estabelecidas pelos altos índices de analfabetismo dos anos 70, conforme corrobora a autora<sup>3</sup>:

Nos anos do “milagre econômico”, no começo dos anos 70, houve pouca preocupação com o ensino básico. No período de 1960 a 1973, o desenvolvimento do ensino primário foi três vezes inferior ao do ginásial e

---

<sup>1</sup> A palavra “filiada”, neste contexto, refere-se a uma proposição elaborada por Deleuze, em seu livro “Mil Platôs”, que estabelece uma via de “contramão” às espacialidades de “contágios, epidemias e afectações”. Num direcionamento equitativo ao de origem, de hereditariedade ou raiz. A partir daí que estabelecemos a literatura lobatiana como um movimento de desconstrução em relação ao modelo da tradição pedagógica europeia, anteriormente, consolidado. “Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual. Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. É como os híbridos, eles próprios estéreis, nascidos de uma união sexual que não se reproduzirá, mas que sempre recomeça ganhando terreno a cada vez. As participações, as núpcias anti-natureza, são a verdadeira Natureza que atravessa os reinos. A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro.”(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.23)

<sup>2</sup> Deleuze e Guattari constroem este sentido de uma menoridade como um tensor, diferente de um sentimento de depreciação ou hierarquização entre partes. Pensar o “menor” apresenta-se a eles não como algo depreciativo, inferior, mas como uma língua que desordena e elabora linhas de fuga na linguagem: “[...] é antes inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio”. Desse modo, a literatura infantil clariciana estabeleceria este “desequilíbrio” nos dias atuais, este lugar de alteridades em que a literatura desorganiza através de sua potência vibrátil, de sua língua vibrátil: “a língua estrangeira na língua”, como um estrangeiro em sua própria língua” fazendo-a gaguejar e ao mesmo tempo levando-a “a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 124). Essa mesma ideia é recuperada no livro *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977) em que a literatura menor elabora um devir minoritário, este lugar onde se desfazem as palavras de ordem, desconstroem-se o território do canônico, do arquivado, caracterizando-se como aquela que é estrangeira em sua própria língua, tensionando-a e criando linhas de fuga através das alteridades neste outro lugar das minorias.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13

quatro vezes menor que o do colegial, etapas de ensino secundário e médio anteriores à universidade. Pretendia-se erradicar a situação de subdesenvolvimento educacional através da quantidade e não da qualidade. As televisões educativas do governo, por outro lado, e, mais tarde, o telecurso de iniciativa privada, surgiram como uma alternativa moderna à educação livresca, fruto do avanço tecnológico. Apesar disso, nos anos 70, segundo os dados do Sindicato Nacional dos Escritores de Livros (SNEL), o negócio com o livro proliferou. A que atribuir isso? Isso pode ser atribuído a dois fatores: primeiro, à crescente ampliação da classe média, aumentando o número dos consumidores de livros e, segundo, ao aumento do nível da escolaridade, como decorrência da reforma do ensino. Os níveis de evasão escolar, contudo, continuavam alarmantes.

Diante deste contexto, a produção nacional de Lobato suscitou os primeiros debates acerca das fissuras entre o caráter utilitário dessa literatura para criança, acima caracterizada, e sua dimensão estético-lúdica garantidora da obra como criação literária e trabalho da linguagem.

Entre as obras lobatianas tomamos, em especial, *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* no qual se configura um sítio arqueológico em que se escavavam realidades e mitos. Nele consistirá a revolução da palavra, da linguagem e do discurso da infância, conectado às cenas sociais brasileiras, míticas, históricas e dos clássicos da literatura. Lança, principalmente, o jogo do imaginário e da fantasia que o “alquímico” pó de *pirlimpimpim* vai despertar no universo dos meninos e dos adultos, nesse sítio mágico, em que toda “viagem” e todo trânsito de realidades se tornam possíveis; nesse respeito, a autora supracitada<sup>4</sup> complementa:

A leitura dos textos de Lobato possibilita uma nova experiência da realidade em que, ao mesmo tempo que são conservadas as vivências já adquiridas, antecipam-se possibilidades a serem experimentadas. É dessa maneira que o universo ficcional lobatiano propicia novas aspirações, instiga fins e pretensões que abrirão caminho a experiências futuras. Fugindo a todo moralismo que costuma acompanhar muito de perto a produção do livro infantil, sua obra incentiva a investigação e o debate sobre questões a que o consenso e os valores estabelecidos já haviam dado resposta. É nessa proporção que a obra extrapola as expectativas de seus leitores, caracterizando-se pela ruptura com a moral oficial, com os

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 51

preceitos religiosos e com as normas estatais. Monteiro Lobato cria, entre nós, uma estética da literatura infantil, sua obra constituindo-se no grande padrão do texto literário destinado à criança. Sua obra estimula o leitor a ver a realidade através de conceitos próprios. Apresenta uma interpretação da realidade nacional nos seus aspectos social, político, econômico, cultural, mas deixa, sempre, espaço para a interlocução com o destinatário.

Nessa perspectiva, a literatura infantil passa a ser esse sítio, esse lugar a ser percorrido em meio a surpresas, perplexidades e achados extraordinários que são tesouros infantis encobertos pela forte sedimentação dos discursos do adulto.

Em Monteiro Lobato encontramos uma força política na construção de um olhar para a infância que orienta uma produção literária posterior, evidencia um caráter iconoclasta indagador do espaço adulto e sinalizador das contradições existentes entre ambos os sujeitos, adulto e infantil:

Surgiu uma literatura sob medida que não se impõe à criança, mas deixa-se impor pela criança e desse modo satisfaz de maneira completa às exigências especialíssimas da mentalidade infantil [...] por que gostam as crianças de ler meus livros? Talvez pelo fato de serem escritos por elas mesmas através de mim. Como não sabem escrever admito que me pedem que o faça (LOBATO, 1961, p. 249 apud GOUVÊA 2004).

O autor realiza essa ocupação do infantil em busca de uma construção textual marcada por uma alteridade em relação ao adulto. A mudança neste olhar sobre a infância é elaborada pelo reconhecimento, pela atribuição dada aos diferentes papéis sociais de seus sujeitos.

A recomposição da escritura lobatiana aproxima-nos da perspectiva de Clarice e nos possibilita um sistema de relações, o qual pode ser interpretado à luz de Jacques Rancière (1995) como uma entrada num sentimento de constituição de uma “comunidade estética”; a partilha entre eles, dos autores e seus universos da infância e a criança, concebida pelo filósofo e esteta francês contemporâneo como

uma “partilha do sensível”<sup>5</sup>: “antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”.

Dessa maneira, pretendemos cartografar as relações estabelecidas pela literatura infantil clariciana como elegidas em espacialidades de leituras desconstrutoras e reconstrutoras de uma política de escrita para a infância, como também constituidora de uma estética e partilha sensível.

Assim, a Literatura Infantil, de Lobato a Clarice, opera com deslocamentos sobre a concepção deste “livro-raiz”<sup>6</sup> da literatura infanto-juvenil.

O reconhecimento das alteridades, dos deslocamentos e dos múltiplos, no contexto deleuziano, trará consigo outras formas de se (re)pensar este ambiente da literatura infantil baseado no que chamaram de “rizomas”<sup>7</sup>. Associam tal discussão à proliferação de discursos, à sua errância e ao seu nomadismo, trazendo-a para o

---

<sup>5</sup> A “partilha do sensível” é uma expressão referida pelo filósofo e esteta francês Jacques Rancière, em seu livro *Políticas da escrita* (1995), como aquela que “dá forma à comunidade” e a constitui como estética supradeterminadora do conceito de escrita ao pensamento da ligação comunitária: “é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” estabelecendo relações de configurações sensíveis entre os modos de ser, fazer e dizer a literatura.

<sup>6</sup> Metáfora estabelecida por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (1995), a qual evoca uma dimensão de origem. Arraiga o conceito de literatura referindo-se ao seu papel formativo, àquela dimensão pedagógica atacada atualmente. “O livro-raiz” é obtido a partir do modelo de árvore. Refere-se à estrutura de um livro clássico tradicional, o livro da sabedoria, reconhecido num âmbito de uma lógica binária. Está inserido nesta imagem oferecida por Deleuze como arborescente, definidora de uma raiz. Esse se encontra contrário ao “livro rizomático” que foge aos modelos da árvore ou da raiz estabelecendo interconexões, heterogeneidades e não uma homogeneidade ou ponto de origem.

<sup>7</sup> As idéias de Deleuze e Guattari são formuladas numa proposta construtivista através de conceitos que possam (re)pensar a contemporaneidade, através de imagens de pensamento. Desse modo, o seu livro *Mil Platôs* apresenta-se como a construção deste pensamento que desencadeia uma teoria das multiplicidades. Daí surgir o conceito de “rizoma” o qual está direcionado a linhas de fuga de uma visão binária e dicotômica. Conceito emprestado pela biologia para concretizar a idéia deste pensamento múltiplo: “Em botânica, chama-se rizoma a um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de , tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo.” O Rizoma é “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs.” (Ibid., p. 33) O rizoma “(...) é feito de direções móveis, sem início nem fim, mas apenas um meio, por onde ele cresce e transborda, sem remeter a uma unidade ou dela derivar”. (PELBART, 2003, p. 216) O rizoma não é um sistema hierárquico, é “[...] uma rede maquínica de autômatos finitos a-centrados” (DELEUZE e GUATTARI, 2005).

campo de debates estéticos, do livro, da literatura, semiótica e outros domínios. A teoria de Deleuze e Guattari será a bússola que nos norteará neste deserto, em meio ao oásis, da escritura clariciana.

A partir daí, constatamos, ainda de forma análoga, esse caráter rizomático nas interligações existentes entre a narrativa clariciana e os contos de *As mil e uma noites*, os quais estão inseridos numa origem híbrida, agregados a contos hindus, persas, sírios e judaicos, instaurando o próprio rizoma nessa movimentação de histórias em cadeias.

Portanto, a narrativa de Sherazade intersecciona as diversas culturas, espaçadas nos agenciamentos em que cada conto constitui e se reconstitui direcionando-se a um seguinte, de forma a não delimitarmos um processo de leitura final. O próprio termo *Mil e uma* sugere que algo sempre estará ligado a outro, como um fio condutor infinito, não fechado, entrelaçado, nos interstícios, em fluxos, em movimento, em rizomas, em formação de sujeitos.

Daí emerge inúmeras indagações, entre elas se existiria uma literatura infantil propriamente dita. Como deveria esta ser conceituada?

O termo “infantil”, na nossa literatura, advém de uma sequência de fatores que permeiam desde aspectos político-econômicos até sócio-culturais.

Esse conceito é marcado por um período de transitoriedade do Estado feudal ao burguês, no qual se evidenciou a necessidade de dar continuidade à classe dominante burguesa. Desse modo, surge a carência de um ser que venha a desempenhar tal ação. Eis, nesse momento, o nascimento do nosso “ser infante”, o sem voz.

Esse inaugurará toda uma mudança de comportamentos sociais, culturais, políticos, econômicos, religiosos, além de sua confirmação pela imersão dos novos

sentimentos de família, do próprio modelo familiar-burguês. Um verdadeiro programa político estruturado pelo Estado moderno europeu, centrado num modelo privado, individualista e “afetivo”, no sentido de ratificar a dependência psicológica da criança ao adulto.

A “literatura Infantil”, nesse ínterim, surgiu como um código de leis do aparelho de Estado burguês, corroborando com a instituição escolar em meio a uma legislação pedagógica. Define-se uma série de ações educacionais reguladoras. Segundo, Regina Zilberman, “a literatura infantil, por sua vez, é outro dos instrumentos que têm servido à multiplicação da norma em vigor” (2003, p.23).

A escola é uma instituição-aparelho (re)produzida pela burguesia, a qual cerca seus habitantes mirins, confinando-os numa “cela”, em forma de sala de aula para instaurar a relação de dependência afetiva e expandi-la para as outras instâncias sociais concernentes ao papel de cidadão que irão desempenhar ao longo de suas vidas, educando-os a-criticamente. Vejamos o que diz a autora citada<sup>8</sup> anteriormente:

Em vez de um convívio social múltiplo, com pessoas de variada procedência, reúne um grupo homogeneizado porque compartilha a mesma idade; e impede que se organize uma vida comunitária, já que todos são obrigados a ficar de costas uns para os outros, de frente apenas para um alvo investido de autoridade - o professor.

Assim, como na antiguidade, a Escola Moderna produz futuros combatentes ou homens que se constituirão como verdadeiras “máquinas de guerra”<sup>9</sup>. No livro

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 21

<sup>9</sup> “A máquina de guerra”, segundo Deleuze, é exterior ao aparelho de Estado. Está inserida num sentimento de exterioridade, das alteridades, das metamorfoses, enquanto que o Estado regula as normas do arquivo num ambiente de uma interioridade fechada impenetrável. Exposição do axioma II do Tratado de Nomadologia: “A máquina de guerra é a invenção dos nômades (por ser exterior ao aparelho de Estado e distinta da instituição). A esse título, a máquina de guerra nômade tem três

*República*, de Platão, à educação também era atribuída à tarefa de formação de verdadeiros guardiões.

Nessa direção, o confinamento escolar sugere este ambiente ortopédico de “adestramentos e domesticações” (FOUCAULT, 1977), os quais conduzirão a formação do cidadão como um ser controlado, engessado, docilizado, e cartografado pelo Estado burguês. Aí evidenciamos o patrocínio, a expansão e “aperfeiçoamento” do sistema escolar em uma conjectura de idéias as quais justificam e validam uma pedagogia da literatura infantil concretizada através do livro.

A leitura destinada aos infantes consolidaria-se, como o próprio termo “consolidar” sugere em sua idéia de solidificação, ao mesmo espaço da literatura de massa e do romance cor-de-rosa. Inscreve-se, assim, como uma “literatura pedagogizante fossilizada”, que propaga estereótipos humanos, filtra temáticas exaltando comportamentos exemplares determinantes para seus leitores; isso repercuti na marginalização da infância, da criança, do inferior, do sem voz.

Numa leitura de Benjamin (2002), é possível falar numa colonização de “povoamento das adestrões”. No Brasil, a divisão das terras em capitanias hereditárias, instituíra-se como um modelo fundacional para o estabelecimento da ação catequizadora, em que se enraizará a educação nacional, por meio de domínios definidos rigidamente para a fixação do “aprendiz/colonizado” e “mestres/colonizadores”. Estes, munidos de instrumentos pedagógicos que iam dos mais “simbólicos”, aos mais rudes e violentos, como a palmatória, e outros objetos de utilização “corretiva”.

---

aspectos: um aspecto espacial-geográfico, um aspecto aritmético ou algébrico, um aspecto afectivo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995)

Tais procedimentos ultrapassam o momento histórico e atua permanentemente em nosso sistema escolar e acadêmico, caracterizando, com isso, uma “colônia da Pedagogia” perpetuada (ZILBERMAN, 2003).

A reiteração permanente desse quadro pedagógico busca consolidar, “consolidando”, o próprio esquema colonizador do pensamento e comportamento sobre a infância. A entrada da escola no regime da indústria cultural de massa não modifica esse estado de coisa, dado que novas formas neocoloniais aparecem no horizonte da globalização.

Nesse aspecto, com relação à formação literária da criança, o livro infantil vai concorrer com os demais produtos de massa, incluindo os gêneros literários classificados como subgêneros, minorizados, diante de valores canônicos que ainda separam uma chamada “alta literatura” e uma “literatura menor” (PERRONE-MÓISES, 1998). Essa mesma medida inferioriza o discurso da infância e as vozes que nele circulam.

Nesse respeito, Clarice Lispector desloca-se para uma visão contrária a essa, trabalha, de forma erosiva, o desgaste, a fissura desse terreno sedimentado chamado literatura infantil. Trás sua escritura como “húmus”, abrindo com o arado/letra um solo que anteriormente encontrava-se ocupado pelo normativo, nominativo, estatal e pedagógico.

Estabelece, utilizando a expressão da terra e do espaço agrícola, a “reforma agrária” da comunidade literária numa “partilha sensível” de experiências, do saber e do político (RANCIERÈ, 1995, p. 07); pois escrever, nesse sentido, torna-se também um ato político.

Assim, configura-se uma política da escrita, a qual foge ao sentido do aparelho de Estado, uma vez que, ao invés de delimitar territórios, divisas, regras,

mapeamentos e hierarquizações do saber, confirma a introdução de partilhas; partilhas do sentido. A reflexão empreendida pela autora Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 35) direciona-se num sentido próximo à discussão do filósofo, esteta e educador francês: A escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina, a reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a escolha que lê e assim assume.

Diferencia “escritura” de “escrevência”, como se refere Barthes, em *O grau zero da escritura* (1984), fissurando o social, com uma escritura intransitiva, produtora de sentidos e significâncias de suas “palavra-pensamentos,” ou “pensamento-palavras” (PERRONE-MOISÉS, 1978). Uma máquina desejan<sup>10</sup>, tomando a metáfora deleuziana/guattariana (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 11), acionadora da escrita, a qual desvenda realidade(s) e evoca o múltiplo:

As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). [...] É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. (BARTHES, 2000, p.21)

---

<sup>10</sup> “As máquinas desejan<sup>tes</sup> são máquinas binárias, de regra binária ou regime associativo; uma máquina está sempre ligada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”...”. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 11). O maquinico é tudo aquilo que sugere a idéia de uma desterritorialização, o que desperta novas possibilidades de experiência, sensações e afetos. Isto funciona em toda parte, às vezes sem parar, às vezes descontínuo. Isto respira, esquenta, come [...]. Em toda parte são máquinas, de maneira alguma metaforicamente, máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões [...] somos todos *bricoleurs*, cada um suas pequenas máquinas" [...] "Em toda parte são máquinas com seus acoplamentos e conexões. Uma máquina órgão para uma máquina energia, sempre fluxos e cortes. Há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que lhe é ligada, operando um corte, na extração de fluxo (o seio - a boca). E como a primeira é por sua vez ligada a uma outra, em relação à qual ela se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não cessa de efetuar acoplamentos de fluxos contínuos e de objetos parciais, essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz escorrer, escorre e corta. Fluxo de babas, esperma, urina, que são produzidos por objetos parciais, constantemente cortados por outros objetos parciais, os quais produzem outros fluxos, recortados por outros objetos parciais (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p.20).

A “escritura” clariciana realiza, nesse sentido, o próprio prazer do texto. Este lugar vibrátil de um estrangeiro sem pátria, gaguejante em sua língua, deformadora em sua construção. Introdutora de uma cozinha experienciadora de saberes, de uma culinária inventiva/sensível a qual foge de uma automação funcionalista pública cerceada e castrada pela “escrivência”, pelo escriba. Os textos de Clarice fissuram a sintaxe elaborando uma nova gramática literária. Convoca seus leitores a questionamentos sobre a língua e a literatura:

Um grande escritor nos faz rever nossas certezas em relação a vários temas: o amor, a morte, a loucura, a vida...Mas principalmente,nos faz rever o que sabemos sobre literatura e a língua, que envolve, além das normas gramaticais, a separação entre prosa e poesia, as figuras de linguagem, os gêneros do discurso, enfim, os protocolos de escrita e leitura (SILVA, 2007, p. 46).

Clarice realiza uma “literatura exterior” ao aparelho de Estado, ao sistema literário canônico. Reconstitui o sentido de sujeito em sua ficção, escapando ao aspecto de sujeição de força ou poder, para ocupar um novo modo de se pensar a literatura, neste caso, em especial, a literatura infantil, produzindo nela novas relações de subjetividades.

A nossa autora convida seus habitantes “alegóricos” (BENJAMIN, 1984) a refletir sobre a própria natureza da linguagem, invadindo-os de pensamentos, inquietações, questionamentos, abrindo estradas nas quais circulem formas de (re)pensar o outro, questões ligadas à alteridade, ao comportamental.

Clarice não trás “imigrantes” que habitam o espaço delimitado, estriado. Antes quer instigá-los a serem nômades, convidá-los a serem andarilhos do pensamento, a se comportarem como verdadeiros ciganos do pensar e a ocuparem os diversos dispositivos textuais.

É o que presenciamos em *O mistério do coelho pensante*, um dos seus livros a ocupar nosso interesse. Nele, as crianças são convocadas a agir como o coelho, a franzir seus narizes, estabelecer relações de alteridade, invadidas de questionamentos, inquietudes e deslocamentos.

Os personagens claricianos vagueiam no experienciável, num descentrismo sensorial do pensamento investigativo, migram em busca de uma (dis)solução da tentativa de desvendarem o mistério, os “oráculos”:

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, 1999e).

Em sua segunda obra e objeto de nossa pesquisa, *A mulher que matou os peixes*, observamos, ainda, o livro como este lugar de morada, a casa da linguagem, do ser, da elaboração do trabalho de luto pela morte da miquinha Lisete. Trás seu leitor a uma aproximação de temas velados neste âmbito das moções pulsionais perversas, da instância do crime e da morte, vistos como uma região interdita à compreensão da criança e proibidos, anteriormente, pela literatura infantil.

Na fábula clariciano a criança irá reunir fragmentos dos fatos, posicionar-se a partir deles e lançar argumentos através de suas observações ao longo da leitura. Ela é capturada pelo “instrumento musical” da escritura clariciano e lançada, como a flauta de Pan, a uma lira que mobiliza todos e os convidada a penetrar nas fendas

de sua erótica textual direcionada como “ritornelo” <sup>11</sup>, como “máquinas- desejantes” da literatura.

Podemos cartografar, mapear esta musicalidade, este “deslizamento”, estas frestas do território literário/textual em *Quase de verdade*:

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. Este é o pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho (LISPECTOR,1999f).

E o que dizer de *A vida íntima de Laura*, de seus personagens fissurando as regras do apolíneo e das simetrias, de sua figura abjeta de pescoço fino? Clarice revelou que necessitava descansar ao escrever esta história infantil:

[...] é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que já estou mais mansa? (LISPECTOR, 2004, p. 110)

Presencia-se nos livros infantis de Clarice, aqui elencados, o âmbito de uma fabulação que desequilibra a idéia de uma moral da antiga fábula, de uma antropomorfização, uma anti-pedagogização; deslocando-os para uma visão de um devir outro nessa relação entre o mundo da criança e o mundo animal, tornando o

---

<sup>11</sup> Entenda-se “ritornelo”, de acordo com o conceito deleuziano, como uma cantiga de ninar, de embalar criança que se repete como um efeito musical que interpela seu leitor num repetir da diferença, de um devir: “No ritornelo o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade (...) o que volta é a potência de fazer música, a potência de fazer e desfazer lugares, potência de escuta”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.39)

sujeito em um animal de escrita, em um *animus brincandi*<sup>12</sup> (LISPECTOR, 2004, p.49).

A fábula da modernidade, em Clarice, elabora uma leitura reflexiva que perfura o conceitual reelaborando-o, reinventando-o, cortando, podando as raízes do “arquivado”, do “sepulcral” (DERRIDA, 2001).

Lispector buscará a instauração da “sensibilidade inteligente”<sup>13</sup>, a qual relacionamos ao conceito de “partilha do sensível”. A autora ativa o sentido “rizomático”, neste fragmento, mobilizando a “sensibilidade inteligente”, quando diz:

Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom.[...] O resultado então é que ela tem o que eu chamaria de coração inteligente em tão alto grau que a guia e guia os outros como um verdadeiro radar (LISPECTOR, 2004, p. 48).

Assim, o tratamento que Clarice dá à construção da infância recusa a puerilidade e a subestima da capacidade da criança em lidar com seus afetos, suas percepções. A autora põe em xeque a adjetivação de infantil que a configura como um subgênero literário, na medida em que a dimensão da infância encontra-se mais ou menos velada em toda a produção de sua literatura.

---

<sup>12</sup> O *animus brincandi* estaria associado a outro conceito elaborado por Clarice, em *Aprendendo a viver*, o conceito de *brincar de pensar*, o qual direciona a “arte de pensar sem riscos”. “Não fossem os caminhos de emoção. que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir”. (LISPECTOR, 2004, p. 48).

<sup>13</sup> Ibid., 47

## 2. CAPÍTULO 1:

### 2.1. A TRAMA DA ESCRITURA RIZOMÁTICA CLARICIANA: “A CRIANÇA É QUE ESCREVE NO ADULTO”

“Mas o que é um dispositivo? É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de diferentes naturezas.... Destrinchar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é traçar um mapa, cartografar, agrimensar terras desconhecidas, e é o que [Foucault] chama de ‘trabalho de campo’[...] A dimensão de Si não é absolutamente uma determinação preexistente que encontraríamos pronta [...] Uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela deve se fazer desde que o dispositivo o permita ou o torne possível. É uma linha de fuga... O Si não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que incide sobre grupos ou pessoas, e se subtrai das relações de forças estabelecidas como dos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia”.

Gilles Deleuze

Ao analisarmos a proposição acima presenciamos a ocorrência de diversos pontos convergentes nos conceitos de Deleuze e Guattari correlacionados à elaboração de um texto. Então, posicionamo-nos a pensar este como lugares invadidos de palavras e pensamentos, nos quais imagens, formas e metáforas se “territorializam”<sup>14</sup>, “desterritorializam”<sup>15</sup>, e, ainda, se “reterritorializam”<sup>16</sup>. Tomando em

---

<sup>14</sup> O conceito de “território” está presente na concepção das idéias de Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs* (1997b), diante de uma filosofia que opera com a construção de imagens do pensamento. O “território” determina algo estático, imóvel, semelhante à proposição de “arquivo” - elaborada por Derrida em sua obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001)-, está em direção contrária às “linhas de fuga”. Segundo Deleuze: “O território é o domínio do ter”, algo engessado, um decalque que aprisiona, encarcera e delimita espacialidades. Determina um circuito fechado, estriado e enraizador.

consideração essa imagem do texto como lugar ou terreno, afirmaríamos que arados surgem abrindo nele questionamentos, afirmações, discussões, os quais conduzem seus “invasores”, “posseiros”, “habitantes”, “estrangeiros” (sejam leitores ou autores); figurados nesta ótica territorial, a um caráter de apropriação do espaço/terreno textual.

Essa apropriação poderá revestir-se de um funcionamento de “máquinas de guerra” em meio a linhas de fugas, escapando de adestramentos e organizações estatais. Máquinas que produzem fluxos, cortando-os, cruzando-os, evidenciando o surgimento de desejos e sujeitos.

Desse modo, a escrita que trás tal configuração se compõe como agenciamento dos conjuntos de traços extraídos dos fluxos discursivos, por agenciar; assim entendem os dois pensadores franceses Deleuze e Guattari (1995 p.88):

Todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados, estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção. Os agenciamentos podem agrupar-se em conjuntos muito vastos que constituem “culturas”, ou até “idades”; nem por isso deixam de diferenciar o *phylum* ou o fluxo, dividindo-o em outros tantos *phylum* diversos, de tal ordem, em tal nível, e introduzem as descontinuidades seletivas na continuidade ideal da matéria-movimento. Os agenciamentos podem recortar o *phylum* em linhagens diferenciadas distintas e, ao mesmo tempo, o *phylum* máquinico atravessa todos, abandona um deles para continuar num outro, ou faz com que coexistam.

---

<sup>15</sup> “Desterritorializar” é desconstruir o “território”. É um movimento oferecido por Deleuze e Guattari para fissurar, perfurar o “arquivado” e está associado a uma idéia de devir, de linhas de fuga, de uma mobilidade inserida em espacialidades abertas, lisas.

<sup>16</sup> “Reterritorializar” é a terceira parte desta tríade conceitual oferecida por Gilles Deleuze e Felix Guattari neste movimento de se repensar os “arquivos”. Elaborada, a meu ver, como algo que fuja a visão binária desta dicotomia do certo ou errado. Consagra este âmbito da reinvenção, da problematização do pensamento e não mais de uma contemplação filosófica conceitual. Em suma: “As territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado a outro por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.71). A elaboração desses três conceitos elencados atua como fator preponderante para o desenvolvimento deste trabalho por abordarmos o “território” daquela literatura infantil tradicional, e sua moral, em movimento a uma escritura “desterritorializante” clariciana e sua “reterritorialização” diante de um reinventar, de um novo olhar, para esta literatura infantil em Fábula Moderna.

Isso significa, na produção textual, escapar do confinamento da normatividade cerceadora e dos paradigmas encarceradores da escrita enquanto uma “produção social”.

Ao direcionarmos o texto para um “dispositivo cartográfico”, de acordo com a concepção deleuziana, podemos sublinhar a multilinearidade que o constitui.

Enquanto objeto de pesquisa, em particular, a escritura do texto clariciano, estabelecer-se-á a busca dessa rede “rizomática” a qual se referem Deleuze e Guattari.

De que maneira? Esquadrinhando as “cartografias” discursivas e textuais e “agrimesando” o campo literário no qual se dá a circulação da letra. Consideramos o ato de lavrar a escritura enquanto metáfora de trabalho de “campo” que desempenha um papel de avaliador da superfície do campo discursivo clariciano. A literatura e as artes, nessa perspectiva, urdem “linhas de fuga” que fazem (ultra)passar os afetos e cedem lugar ao desejo (ROLNIK, 1989, p. 65).

Essa “linha de fuga” não significa uma evasão ou fuga do mundo, mas age no real social fissurando as suas formas de “arquivar” os comportamentos, as culturas, os saberes. Sob essa ótica, propõe um deseducar, uma anti-pedagogia. Configura-se como proposta para a construção do novo, como se essa linha dissesse: “tá tudo errado, vamos (re)construir, (re)inventar” o que foi organizado. Isto seria, de certa maneira, utópico, mas se transforma em “máquina de guerra”; cartografando em suas “linhas” o caos. Nesse contexto, representa a própria catástrofe da desordem por meio de suas temáticas interditas. Na narrativa clariciano o Mal nunca é dicotômico, mas transitório, iniciático. A fugacidade de sua escritura é marcada pelas zonas de turbulência dessa infância relida por Clarice, a qual é redescoberta,

recolocada e “reterritorializada” através de temas como: a morte, o crime e as perversões.

É a própria ação de “desterritorialização” a caminho de uma “reterritorialização”. É este deslizar deflagrado pela narrativa a se deparar com a literatura infantil, até então “território” ortopédico tradicional, “desterritorializada” pelo experimentar, experimentar, pelo, como diria Deleuze, “inventar” um sentimento de uma “didática da invenção”<sup>17</sup>, conforme concepção barrosiana. Essa é evocada pela escritura, desembocando em uma “reterritorialização” naquilo que chamaremos de “fabulação moderna”.

Nessa concepção, A máquina literária é entrelaçada, como uma máquina revolucionária, a máquina de guerra, a máquina de amor. Operando, com efeito, rupturas onde há cristalizações, conforme pontua Gilles Deleuze e Felix Guattari.

Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga que faz parte do próprio rizoma. Essas linhas não param de remeter umas as outras. Isso desfaz, completamente, a possibilidade de uma visão binária entre tais. É por isso que não se pode considerar um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau.

É nosso interesse avaliar, numa obra destinada à criança, que modos de subjetivações Clarice Lispector exerce para escapar da dicotomia criança/adulto construída ao longo da literatura ocidental. Vale salientar que Walter Benjamin (2002) já apontava para a necessidade da “desterritorialização”.

Contudo, presenciamos uma transcendência do texto ao território do papel; As margens nesse concentram-se como linhas cartográficas nas “divisas” da escrita,

---

<sup>17</sup> BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. São Paulo: Record, 1997.

porém, não nas estradas de um pensamento que vagueia no nômade. Mesmo que submetido ao cárcere da “caneta” marcando as margens do terreno do papel.

Queremos divisar as estratégias instauradas nas narrativas infantis claricianas, para introduzir a multiplicidade e heterogeneidade “rizomática” e efetuar os deslocamentos e descentramentos afetando paradigmas estéticos como os da “bela” e a “fera”, que provoca e faz emergir relações como as do duplo, da sombra, da lei, da transgressão, da perversão ou do crime em *A mulher que matou os peixes*.

Uma narrativa que arranca a criança do “livro-raiz” e a remete contra a série pedagógica corretiva que é embutida na estética do belo. Ao mesmo tempo, lançando questionamentos na dimensão da lei e do modelo maniqueísta do certo ou do errado.

Essa provocação envolverá as passagens das fronteiras entre o humano e o animal. Aquilo que seria uma condição natural – matar os peixes para prepará-los para a mesa – desnaturaliza-se e se circunscreve enquanto ato criminoso ocultado por uma legislação indiferente ao caráter predatório chamado animal racional.

A estética da beleza, domesticação da fera, em *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, encaminha daí à questão política da escrita, da “comunidade de partilha”, da “partilha do sensível”.

Todavia, este rilheiro textual é delineado por Jacques Rancière numa (re)territorialização do conceito de estética, de uma “constituição estética” da escrita. Entretanto, não se deve submetê-la à idéia de um órgão legislador confirmado por um espaço estriado ou enraizador, mas entendê-la como uma legislação do sensível, oposta à do órgão.

Ela transita no espaço do sensível, em espacialidades do real e simbólico, entre o uno e o múltiplo, rastreando a constituição do sensível em que o *logos* é

perfurado: “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 1995, p. 07). É dessa forma que o leitor se apodera por meio de uma escrita que é “instrumento” e torna-se “arma sensível” nas mãos de Clarice Lispector.

A escritura que cultiva na “constituição estética” o partilhamento do conjunto de saberes, uma “matéria-movimento”, uma “matéria-fluxo”, realizando agenciamentos; articulada entre o saber adulto da escritora e o saber infantil de seu leitor. Realiza, desse modo, uma “literatura dos agenciamentos” em que os fluxos de saberes entram em contato com movimentos de desconstruções da ordem do poder da escrita e do texto. Essa prática, com efeito, é confirmada além das idéias de Rancière, veiculada pelo pensamento deleuziano, conforme constatamos a seguir: “Portanto, como definir essa matéria-movimento, essa matéria-energia, essa matéria-fluxo, essa matéria em variação, que entra nos agenciamentos, e que deles sai? É uma matéria desestratificada, desterritorializada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Daí processa-se um conhecimento do outro germinado por essa partilha, no qual ocorre um (re)conhecimento recíproco. Dessa forma, como esse processo não pertence ao terreno do adulto, ou do infantil, cornuba, ou seja, um invade o espaço do outro, de forma que as divisas emaranham-se, impedindo que se dê uma espacialização hierárquica, em seus lugares de (re)territorialização da “partilha do sensível”:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez uma configuração do sensível: em uma relação entre os “modos do fazer”, os

modos “do ser” e os “do dizer”; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível (RANCIÈRE, 1995, p. 7-9).

Em Clarice temos a configuração do sensível nas relações entre o modo do “fazer” literatura infantil, do “ser” escritora infantil e do “dizer” para o infantil. Os planos da escrita não são delimitados pelas referências do enunciado, ou a identificação do enunciador. Autora, escritora, e personagem confundem-se.

Ela “tateia” o terreno textual, fazendo uma “rizotomia”, seccionando as raízes, como as do conceito do “livro-raiz” deleuziano, desconstruindo, (des)territorializando uma tradição das “relações de poder” da escrita nas quais se definem escritores, personagens e leitores. Uno e múltiplo esquadrinham suas personagens e surgem daí narradoras-personagens que atuam como *persona* em suas histórias. A escrita sobre o próprio corpo, ou como escritura.

A *performance* da escritura clariciana é evidenciada pelo corpo do texto, pelo esvaziamento de suas palavras “bailarinas”, pelos seus personagens, ou mesmo pelo (re)significar-se, (re)territorializar-se nesse campo da incompletude constante (LINS, 2004).

O eterno protagonista adulto se (re)territorializa, cedendo seu espaço à criança e à autora-criança, esta é invadida por conhecimentos de sua experiência adulta entremeados a (re)conhecimentos infantis.

Tais caminhos nos direcionam a linhas de segmentação das diversas espacialidades, a distintos campos de saberes percorridos, de “diferentes naturezas”: desde os filosóficos; os de alteridade ou comportamentais; os humanos; os biológicos até os sociais, configurando-os como “dispositivos” literários que

seccionam raízes e germinam pensamentos em meio a “rachaduras inscritas” no solo textual.

Todavia, a escritura arada, a máquina de guerra clariciana, invade o Estado e reterritorializa o sentido de sujeito, escapando ao aspecto de sujeição de força ou poder, para ocupar um novo modo de se pensar literatura, neste caso, em especial, a literatura infantil. Produz, dessa forma, novas relações de subjetividades, oferecendo-nos, desse modo, seu livro “rizomático”.

Surge, assim, o ser crítico que “habitará” as mais diferentes propriedades literárias. A escritura de Lispector, analogicamente, comporta-se como um “Arado cultivadeira/ rompe veios, morde chãos”<sup>18</sup>, dos dizeres da lírica mamediana, na medida em que abre fendas, desconstruindo o tradicional e levantando a poeira das problematizações do enredo. Convida seus habitantes a pensar, invadindo-os de pensamentos, inquietações, questionamentos, abrindo estradas nas quais circulem formas de (re)pensar o outro, questões ligadas à alteridade, ao comportamental e ao aprendizado infantil.

Clarice não traz “imigrantes”, que habitam o espaço delimitado, estriado. Ela quer instigá-los a ser nômades, convidá-los a serem andarilhos do pensamento, a comportarem-se como verdadeiros ciganos do pensar, e a ocuparem os diversos “dispositivos” textuais.

Desse modo, identificamos o conto infantil se desterritorializando, e se reterritorializando em fábula. Os limites do conto ganham novas porções, são (re)agrimensados, pertencem a uma nova nação. Porém, já não estão nas divisas, nos limites de uma fábula pedagogizante, ou moralizadora, mas migram para aquela

---

<sup>18</sup> MAMEDE, Zila. Arado. In:\_\_\_\_\_. *Navegos. A herança*. Natal: EDUFRN, 2003.

que brota da terra textual (re)significada e arada de significação. Surge como a própria “reterritorialização” do gênero fábula.

O universo infantil é adentrado através de coisas tão cotidianas como o simples fato de se possuir um aquário; e a criança, nessa narrativa, territorializa-se nesse universo como agenciadora de questionamentos de um crime doméstico. A autora infiltra-se nesse mundo juntamente com seu leitor, promovendo uma ação iniciática do reconhecimento e do prazer literário. A ligante que fertiliza seu campo por agenciamentos e planta dispositivos de “máquinas de desejo”.

A fábula da modernidade, em Clarice, elabora uma leitura reflexiva questionadora do adestramento, voltando-se para o processo cognitivo da infância em seus campos de elaboração de vocábulos, conceitos, valores, solidariedade. Faz isso de forma desconstrutora, fazendo da ação fabular uma intervenção na língua, na linguagem e no pensamento da criança sem tomá-lo como insipiente.

Nesse sentido, Clarice posiciona-se como uma cartógrafa literária, o que ela quer mesmo “é mergulhar na geografia dos afetos e ao mesmo tempo, inventar pontes para sua travessia: pontes de linguagem” (RONILK, 1989, p.67).

A fábula da modernidade ganha uma posição equivalente àquela que Barthes desenvolve no conceito de “maternagem” (BARTHES, 1987, p. 130):

A terceira prática é a maternagem. Quando a criança aprende a andar, a mãe não discorre nem demonstra; ela não ensina a marcha, não a representa (não se põe a andar diante da criança): apoia, encoraja, chama (recua e chama): incita e protege: a criança pede a mãe e a mãe deseja a marcha da criança.

Este é o sentido da palavra em questão neste projeto da literatura infantil clariciana: uma “maternagem escritural”, a qual presenteia o seu leitor lançando-o ao

encontro de maquinários de escritas: interpelações; interpretações; inquietações e desvelamentos. Um laboratório de experiências, que não o do *in vitro*, do científico, mas de (re)invenções do experimentar em movimentos de “desterritorialização” e “reterritorialização” da forma de se pensar a literatura infantil.

Tudo em um espaço de liberdade, sem imposições, sem inquisições, as quais deflagravam a antiga fábula e sua moral. O pensar, nessa perspectiva, é nômade, liberto, estimulando o plano da criticidade e a formação do sujeito social.

Na fábula moderna a criança é quem irá decidir a sentença do assassino dos peixinhos, se sentenciar a narradora como inocente ou culpada, ou não. Ela, a criança, é quem irá reunir fragmentos dos fatos, refletir sobre eles e lançar suas observações ao longo do texto.

Quero deixar claro que não possuo nenhuma pretensão de que meu trabalho seja o marco de tudo, mas pontuar que a escritura clariciana – direcionada ao público em questão – já sinaliza, enquanto o conceito deleuziano de “máquina de guerra”, a transição, as linhas de fuga, a fratura deste corpo doente; o qual há tempos atrás, consagrou-se literatura infantil.

A literariedade em Clarice consolida a escritura dos interstícios na travessia das linhas, sob o múltiplo e o uno como mencionou: “O que me interessa não é o número 1 ou 2, mas o que está entre eles” (1998a) Sua escrita “rizomática” interliga seus dispositivos textuais e cartografa a sua literatura.

Ela age como uma “arqueóloga” do texto, escavando “territórios”, (des)marcando mapas, “desterritorializando” lugares de leituras (pré)concebidas, e “(re)territorializando” seus leitores mirins. O que a instaura como uma verdadeira

“esquizoanalista”<sup>19</sup> literária. Algo que desde muito cedo já despontava em sua escritura ao escrever seus primeiros contos:

Tudo é problematizado por Clarice, da organização das palavras numa oração, das orações em um período composto, da construção dos parágrafos até a tessitura de crônicas, contos, romances, passando pela separação problemática entre prosa e poesia. Nádia Batella Gotlib, em *Clarice Lispector: uma vida que se conta* (Ática, 1995), afirma que, nas primeiras experiências da escritora, esse traço já se revelava. Quando criança, em Recife, Clarice mandava textos a um jornal que publicava narrativas infantis. As suas nunca foram aceitas, por serem estranhas, diferentes. (SILVA, 2007, p.46)

Essa quebra do tradicional, do (pré)concebido, define durante toda a sua trajetória de escrita, de criança a adulto, seu papel de “esquizoanalista” literária como aquela que fissa o arquivo reinventado repertórios. Nela há “o erro que se torna valor narrativo, a escrita arrasta o leitor a um percurso no qual se vai deixando o sentido à deriva, vagando sem porto ou âncora”<sup>20</sup>. Ela tenciona a sintaxe do convencional, criando sua própria gramática, conforme complementa a autora da citação anterior:

Um uso tão particular da língua nos obriga a construir sentidos. Só sabemos que é ruptura porque conhecemos as regras, estranhemos porque temos registros do que é convencional. Se a vírgula deve ser usada no interior da

---

<sup>19</sup> O termo “esquizoanálise”, do livro *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari (1972), está relacionado à palavra *esquizo* advinda do grego *schizo* que significa fender, separar, cortar. Nesse contexto oferecido, tem a idéia de multiplicar, num sentido de operações maquínicas de corte-fluxo. Desmantelam a ordem simbólica da produção capitalista não se deixando encarcerar pelos códigos sociais, fissa o sistema, reinventa-o e o reordena. Descobre “sob a redução familiar a natureza dos investimentos sociais do inconsciente. Descobrir por debaixo da fantasia individual a natureza das fantasias grupais. Ou o que equivale a mesma coisa, levar o simulacro até o ponto em que ele cessa de ser uma imagem de uma imagem, de maneira a descobrir as figuras abstratas, os esquizofluxos que ele abriga e escamoteia... Fazer decair o teatro da representação na ordem da produção desejante: eis toda a tarefa da esquizoanálise”. No caso em questão, Clarice comporta-se como uma esquizoanalista por reelaborar a literatura infantil, reterritorializa-a em um outro lugar, tensionando seus limites e suas realidades (pré)concebidas. O mesmo termo é discutido pela psicanálise determinando o esquizo num ambiente de impessoalidade e estranhamento. Segundo o psicanalista Anthony Elliott (1996), “para Deleuze e Guattari a esquizofrenia é revolucionária porque desafia a identificação, a categorização e a diferenciação”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.48

oração ou do período, então, podemos pensar que o romance indica-nos partes do texto que não foram apresentadas...A escrita quase sem pausas, sem pontos nos parágrafos iniciais, arrasta o leitor em um curso, no qual o discurso vai deixando o sentido à deriva, vagando sem porto ou âncora. Durante toda *Uma Aprendizagem ...*, a sintaxe distancia-se da convenção, chegando ao final no qual não há ponto a marcar a conclusão do livro, o fechamento da narrativa em totalidade”.

A escritura clariciana possui uma região fronteiriça, litorânea, no sentido de se pensar a língua e a literatura como imagem do mar. É exterior ao discurso dicotômico das relações literárias entre os leitores adultos e os leitores infantis, a literatura adulta e a literatura infantil, o escritor masculino e o feminino. Quem escreve o texto e quem o lê.

A autora deixa-se invadir pela multiplicidade “rizomática”. Ela “territorializa” sua literatura no “platô”, no “rizoma”, partindo do princípio que “um platô está sempre no meio, nem início, nem fim. Um rizoma é feito de platôs” (DELEUZE; GUATARRI, 1995). A definição de “platô” reside justamente nesta tentativa de desconstrução do pensamento binário, reterritorializando-o no espaço do múltiplo.

### **3. CAPÍTULO 2:**

#### **3.1. FABULAÇÃO MODERNA E O “ANIMAL-ESCRITA”: “A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS” NA FENDA CLARICIANA DA LITERATURA INFANTIL**

##### **3.1.1. CLARICE, DO CONTO DE FADAS AO CONTO CONTEMPORÂNEO**

Gregos e romanos, anteriormente, já transmitiam suas tradições através de fábulas e lendas em uma época que não escreviam, apenas suas lembranças se faziam presentes de forma a suprir a memória: a imaginação “povoava” o mundo (COELHO, 2003).

Daí nasce à necessidade de procurar uma explicação para o que acontecia a seu redor, surge o narrar artístico. Nele o homem busca o seu próprio eu, para explicar a si e ao mundo, além dos fenômenos que o espantavam, instaura-se o “sentir filosófico”. Desse modo, é concebida a narração criativa traduzindo mitos e lendas a procura desse destino do homem.

Logo, da “palavra viva e animada surgiu o mito, e deste nasceu o conto” (GÓES, 1991). O conto surge da criação, da imaginação, associada a fatos da realidade elaborados pelo povo como uma necessidade de conservação da tradição histórica, religiosa, cultural e, acima de tudo, da organização social.

O verbo contar vem do latim *computare* que logo evoluiu para *computare* do vocábulo francês *compter*. Daí se diz que contar é o cômputo dos acontecimentos

ou conto deles. O próprio conto de fadas possui em sua etimologia, *Fatum*, a concepção do destino do homem, o conto de fatos da alma humana.

Advindas de origem pagã as fadas são seres imortais, porém não são divinas, no conto de fadas, as atitudes são designadas para a realização interior das personagens em um sentido existencial. São narrativas que, com ou sem a presença das fadas, em seu núcleo a questão da realização do herói ou da heroína está relacionada a ritos de passagem. O herói sempre se realiza em um campo existencial, ou pessoal, através de provas no decorrer do conto, seja de origem pessoal em busca do ser amado, ou de encontro a seu verdadeiro “eu”.

É o que constatamos no conto de Madame Leprince de Beaumont: *A Bela e a Fera*. Deparamo-nos com um príncipe transformado por uma feiticeira, uma derivação de fada, em um ser estranho intitulado como “Fera” por não possuir sentimentos, uma espécie de monstro, o qual revela no externo aquilo o que era de fato por dentro.

Esse trabalho do estético é processado de forma a realizarmos juízos de valores estéticos e existencialistas. Quem poderia amar uma fera? Esta aí incutida o valor do belo, enquanto norma, regularidade e proposição de modelos homogêneos, numa pedagogização da estética a serviço de uma instituição social do que é familiar e aceito. Como relata Fryda Mantovani ao falar do conto de fadas:

As fadas são as aparências de realidade com toda interpretação emotiva da natureza que provenha de um temperamento no qual predominam os sentidos, quer dizer, o sensorial e o juízo estético. (MANTOVANI, 1974 apud GOES, 1991).

O encanto só seria desfeito a partir do momento em que a fera aprendesse a amar e fosse amado. Tal aprendizagem colocaria em pauta a relação entre essência

e aparência, amor e beleza, como se fossem os pré-requisitos para que o príncipe recuperasse o modelo antropológico, ausente na fera, esse outro anômalo, rejeitado, as margens sociais por fissurar com as categorias humanas ali “implicitadas”.

O desencantamento do feitiço sucederá quando esses elementos forem enlaçados numa unidade que eliminaria a arriscada multiplicidade dos bandos, das matilhas<sup>21</sup>. É o que acontecerá no conto infantil propiciando o retorno à forma humana, num contra-devir, quando do enlace com a Bela e a instauração do discurso matricial que traz os afetos de humanidade, sentimentos humanos, que lhe são estrangeiros.

Uma confrontação surge incidindo na figura da Fera em face à da Fada. Esta se dá como um discurso antônimo àquele que põe em circulação a fera, inassimilável à ordem doméstica pretendida pela narrativa infantil, produzindo além da normatividade discursiva, uma espécie de higienização.

Eliminada a anomalia, o que se explicita é a cessação do devir, a instituição do proibido, a fim de se instalar a casa, a domesticação, a regulação dos corpos infantis. O texto francês coíbe, no dizer de Deleuze, o “devir-fera”, que opera um lançar-se na “abissalidade” do humano, que fere a segurança do *infans*.

Assim, corrigida a anomalia, a criança é abrigada no conforto materno. Enquanto, a questão que se apresenta com a fera a desencaminharia na medida em que essa “não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivações, características específicas ou significativas”, considerando-se as discussões deleuzianas.

Nessa configuração, uma oposição dualista, que parece secundária, aparece, mas entre a Bela e Gaston, relacionando-se à beleza matricial e terna à Bela e ao

---

<sup>21</sup> Essas multiplicidades mencionadas através de bandos e matilhas iniciam agenciamentos nos quais o homem exerce os seus “devires-animais”.

rapaz fútil e arrogante uma outra beleza, dissociada desse modelo, mostrando-se uma edição infantil do mito do narciso, enamorado consigo mesmo. Enfim, ele se exhibe no conto como um modelo cidadão, solar, no entanto contrariando o mito do Apolo, um simulacro que é incompatível com a perfeição da Bela.

O sentido filosófico dessa relação aflora ao sermos conduzidos para esse universo dicotômico. A união do incompatível não se realiza, já que se acentua um território de singularidades que nascerá do amor entre a Bela e Fera, singularidades de poder transformador, capaz de promover a “pedagogia da conversão do outro”.

Clarice Lispector, ao reeditar a cena da bela e da fera no seu conto, se reintegraria na série. No entanto, a natureza de sua escritura não transgride com a pedagogização do conto e se comporta diante dele, de forma a pervertê-lo, a fazê-lo falar do que esconde: o “animal-estar”, fenômeno de borda, enquanto anômalo em sua multiplicidade, seu ser rizomático, proliferante, que ativa o desvendamento perigoso. Desse modo, passando-se com um estar frente a frente com o que há de abjeto. Um estado que poderíamos aproximar àquele concebido por Jacques Derrida (2002, p.16), flagrado pelo olhar de seu gato: “um mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim poder-se-ia dizer uma espécie de um animal – estar”. É isso que se inscreve na escritura fabular clariciana.

Ao lermos o conto clariciano, à luz de Roland Barthes (1985), veremos que essa inscrição do “animal-estar” poderia ser nomeada como o “punctum” que confere a narrativa a subversão, a transgressão do ato de escritura, que provoca no texto anterior, na série literária, a indagação dos seus próprios lugares de leitura.

Nesse sentido, a autora confirma a reflexão de Barthes sobre o advento do prazer da leitura ligado a rupturas.

Por que assim consideramos? Porque ao se apropriar do conto infantil homônimo, ela instaura esse desvio do olhar, numa linha de fuga para a qual o olhar se abre como se estivesse sob efeito de algo cegante. A autora subverte a narrativa infantil, realiza uma espécie de mortificação que torna evidente a fenda/ferida que a “vertigem do Tempo”, no dizer de Barthes, provoca, confrontando-se com o contexto moderno.

A narrativa traz-nos a fissão do ser do homem, na modernidade, expondo como esse animal “à espreita” – conforme mencionado por Gilles Deleuze, em sua entrevista a Claire Parnet reunida no livro *Abecedário* (2005) – produzindo signos e reagindo a eles, confabulando personagens e escritora numa teia textual na qual não se “escreve para”, “dirigido a”, “para uso dos leitores”; num processo similar ao de Clarice que escreve pelos não-leitores, ou seja, “no lugar de” e não “para o uso de”. Não se trata de uma “história privada” como uma literatura de redenção ou romance de formação, *bildungsroman*, nos moldes morais estabelecidos na tradição européia.

A fábula clariciana constrói e/ou reconstrói um romance, poderíamos dizer, de deformação, “desenraizando lugares, personagens, trazendo à luz o que há de mudo, e emudecido nos corpos, seus deslocamentos e investimentos incessantes e incontroláveis” (SOUSA, 2009, p. 6).

A escritura, enquanto linguagem favorece este trânsito de intensidades que percorrem o corpo textual e perpassa o corpo deste leitor infantil. Ela, a escritura, dá “língua” aos movimentos de desejo desse corpo infantil.

A escritora atua como cartógrafa de um impossível território literário, porque constituído de “não-lugares” (AUGÉ, 1994), isto é, lugares de trânsito, lugares moventes, num espaço em que os movimentos de sua escrita não são temidos, mas

bailam na superfície de uma errância, “em que seu corpo vibra em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontra sons, canais de passagem, carona para a existencialização” (ROLNILK, 1989), *Entregues de corpo e língua*.

Nesse aspecto, a escritura clariciana incide no questionamento do canônico, situando-se numa outra margem, “lá onde se entrevê a morte da linguagem”, diz-nos Barthes, no *Prazer do texto* (2004b). De modo parecido, a autora confessa, em seu livro *A paixão segundo GH* (LISPECTOR, 1998b), que sua escrita começa quando sua linguagem fracassa. Ela fratura o corpo do texto através do fracasso, da fragmentação e da própria fratura de sua escrita.

Portanto, vemos em Barthes e na autora uma visão comum sobre a linguagem. No seu *A câmara clara*, Barthes enuncia que “a fotografia é esta catástrofe” (1985, p.135), ao correlacionarmos a linguagem como um signo que se deixa fotografar por quem dela se utiliza. De outra maneira, e na mesma singularidade avessa às relações de força e de poder, Deleuze (2008) nos convoca a fazermos a linguagem “gaguejar” a tornar-se “estrangeiro em sua própria língua” e talhar “na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste”.

Em Clarice, o canônico, a língua, a linguagem, a escrita e a leitura mesma entram em estado de fracasso e perda. Mais, ainda, conforme suas palavras, em *A paixão segundo GH*, suscitam um “desdirecionamento”, onde “perder é se achar”.

Barthes (1984) remete-nos à escrita como esse “neutro”, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto e o branco, onde vem perder-se toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Nesse respeito, Clarice afirma ser tomada por uma neutralidade. Ambos os autores perseguem, desse modo, uma estranha erotização da escrita equivalente ao caráter

do gozo, de uma pulsão de escrita, de morte: “Quando escrevo estou morta”, confidencia Lispector, em entrevista concedida a TV Cultura meses antes de sua morte, aí se instaura a presença de uma “thanatoescritura”:

No desdobramento do romance de deformação moderno e pós-moderno o espaço social é percebido como um abismo, como se nele o ser humano se deparasse com sua própria monstruosidade e procedesse à escrita da morte. Uma thanatografia (SOUSA, 2009, p.10).

Esse “abismo do espaço social” é oferecido pela narrativa diante do assombro da perna purulenta (LISPECTOR, 1999a, p.97):

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

- Moça, me dá um dinheiro para eu comer?

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus” disse baixinho.

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta.

Deparar-se com a monstruosidade desta ferida abismal desloca a personagem na direção de um confronto de valores oferecidos pelo encontro entre o mendigo e ela, emergindo a sensação de um “animal-estar” em que Carla vê no outro o seu duplo, a fera ocultada sobre a maquiagem. Ela se vê, então, como num espelho deformante, como um ser igual, inserida em uma mendicância social e afetiva, apesar do seu *status* de mulher rica, casada por conveniência financeira:

O homem pareceu assustar-se, disse qualquer coisa quase incompreensível por causa da má dicção de poucos dentes.

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a bolsa de valores, e inflação, e lucro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta.<sup>22</sup>

A narrativa frustra a economia dos afetos lançando-se na “dispersividade” e no dispêndio de sentimentos não legitimados por uma perspectiva de literatura de formação. Pois é numa dança vertiginosa de pensamentos e lembranças que conflui para o dionisíaco que a protagonista faz girar, rodopiar sua condição social; procedendo à desmontagem da Casa, da Beleza e do próprio *status*, pelo menos no instante daquela visão incômoda, mas que lhe desperta a consciência da fissura.

Essa consciência volta-se para a relação do conto clariciano e do conto infantil, disfuncionalizando qualquer transcrição ou paráfrase, dando lugar ao transtorno das linguagens, o que escapa a um comércio de obras, ou a uma domesticação, qual aquela que fundamenta o ensino da literatura. Clarice Lispector exerce o seu discurso como um trabalho de descentramento que o escritor exerce sobre a língua.

A maneira de Clarice intervir na transmissão da narrativa infantil, no seu conto *A bela e a fera ou ferida grande demais*, começa pelo processo de inconsistência, rupturas e perdas, já a partir do título.

Introduz a problemática da fruição, do mal-estar, do “animal-estar”, diante de imagens que desconstroem uma assepsia da linguagem, provocando certo nojo ao se imaginar a ferida aberta, purulenta, a “manchar” a pretensa pureza da linguagem, inquietando o leitor.

A percepção alterada que o discurso provoca conjuga com o que Roland Barthes (2004) considera em torno da fruição: “são textos que podem desagradar-

---

<sup>22</sup> Ibid., p.98

lhe, agredi-lo, mas que, pelo menos, provisoriamente, num ápice, o permutam, o transmutam e operam esse dispêndio do eu que se perde”.

Na narrativa de Clarice o eu se entende, dolorosamente, pelo que vê no “Outro”, ou, o que supõe ver nele: “O animal nos olha? Que animal? outro.” (DERRIDA, 2002, p.15).

Ocasiona uma estranha história de amor e uma curiosa relação em que a ferida do mendigo ganha essa espécie de erotização ligada a morte, como se pode inferir na problematização colocada no discurso barthesiano:

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 (BARTHES, 2004a, p.12).

Este instante de afetação pela cena do mendigo, esse texto insustentável de que fala Barthes provoca na protagonista, na burguesa Carla de Sousa e Santos, em sua pele macia “como um pulo de gato”, o arrepio do se estar na margem da não-linguagem, na margem da experiência da morte. Deparar-se com o mendigo na rua a faz mergulhar nas “mascaradas” engendradas pela sua vida:

No mês que vinha ia a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira, como uma perplexidade. Ter uma ferida na perna – é uma realidade. E tudo na vida, desde quando havia nascido, tudo na sua vida fora macio como o pulo do gato.

(No carro andando)

De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 105

Podemos identificar na fala de Clarice em entrevista concedida à TV Cultura (1977) que mascarar-se é o primeiro ato do ser humano. Porém, segundo a sua concepção, a máscara não esconde, ela revela como podemos observar no trecho abaixo:

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o fato de que os habitantes tinham uma longa linhagem atrás de si, o que, apesar de linhagem plebéia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade.<sup>24</sup>

Essa situação lança Carla em questionamentos nunca antes feitos por ela, ativa sentidos, ampliam percepções, acionam “linhas de fuga” de seus diferentes territórios culturais, sociais, e nos remete ao esforço de nos reelaborar, reconceituar, reinventar diante dessas imagens que nos afetam.

A escritura clariciana, para o leitor não resignado com a monologia do discurso literário da tradição, possibilita que esse se movimente por sucessivos agenciamentos de falas, sem o abrigar no refúgio da mesmidade, da repetição ociosa, que o salve dessa aprendizagem de fruição, conforme as palavras da escritora na sua única entrevista à TV Cultura: “escrevo sem a pretensão de salvar alguém ou alguma coisa, pois na verdade não salva nada”.

Diante deste cenário de percepções desencadeadas no texto clariciano, podemos ressaltar o papel indagativo da literatura e das artes na constituição dos

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 96

saberes humanos, a partir da própria emergência do corpo e das suas experiências. Em Clarice esses saberes do corpo ferem a palavra. Ferem e inferem.

Tornam-se uma superfície do corpo escrito, tatuado, como uma ferida na carne, uma vez que o texto, sendo um tecido de citações, se abre em intervalos e espaçamentos que são como feridas narcísicas na superfície dos signos e suas significações, os quais se inscrevem em espaços deslizantes, nos quais os leitores se situariam provisoriamente para suas leituras e interrogações. Nesse caso, o autor também é desabrigado de sua linguagem: “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 1987)

É a linguagem que nos faz enveredar por descaminhos que, além de nos confrontar com realidades inusitadas, mobilizam-nos a sensibilidade, abrindo feridas, fissuras, urdindo pontos de transformações. Somos conduzidos na leitura do texto clariciano a uma “tessitura mosaical” como a concebida por Walter Benjamin (1984); visando a técnicas de montagem e colagem na construção da narrativa do cinema, o que estabeleceria para a escritura clariciano um tratamento equivalente à alegoria moderna.

Desse modo, a constituição clariciano assemelha-se bastante à de Barthes (1987) e à de Benjamim, confirmando que a fala é da linguagem e não a do autor. Nessa constituição, o prazer da leitura se junta ao desejo da obra, a um vir a ser, ou um “devir-escrita”, de acordo com a teoria deleuziana (1997), elaborando um animal escrita que vai dar lugar à fabulação moderna.

Nesse sentido, na narrativa clariciano aflora o animal filosófico, que traz a trama do “arquegos filosofia”, conceito que provém da discussão de Jean-Pierre Faye, incorporada na visão da mulher escritora por Sousa (1996), nas suas

reflexões sobre a autora e sua obra, redimensionando a concepção do assombro como constituinte de seu fazer literário.

O abalo de estar diante da possibilidade de outros modos de vida, vidas jogadas para fora das instituições de poder, faz com que Carla, a personagem clariciana, rejeite justamente o que é visto como não-familiar e assim o transfira para a esfera do anômalo (DELEUZE; GUATTARI, 1997), e do estranho, como algo abjeto. Tornando-se, assim, um ser de fábula, mas de uma fabulação, sem finalidade moral, ou proposta como padrão de regulação de corpos, de civilidade, enfim:

Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar.

Não. O mundo sussurrava.

O mundo gri-ta-va!!! Pela boca desdentada desse homem.

A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão bem maquilado.

E a festa? Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre seus braços... O seguinte: olhe o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas do Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só deveria comer mingau, pois não tem dentes para mastigar carne...<sup>25</sup>

Na vertiginização em que entra o jogo de identidade uma terrível verdade se anuncia, não havendo lugar para a promessa de redenção. Contudo, nesse agora do encontro inesperado com o mendigo, se opera uma “desterritorialização”, um processo que vira a vida da protagonista de cabeça para baixo.

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 100

Carla torna-se corpo desta “desterritorialização” e, ao mesmo tempo, a superfície ferida pela ferida do outro. Naquele instante, pode-se afirmar que ela se faz um corpo sem órgão (Deleuze), em que a violência da aprendizagem não se detém, escorregando e infiltrando-se por entre os poros do seu ser de linguagem.

Afirmaríamos, ainda, que esse foi o momento de desvelar do ser, segundo Heidegger (apud Nunes, 2004, p.126), mas que a protagonista do conto teve como uma experiência fugaz, já que a narrativa parece indicar o retorno dela para a sua vida de antes.

Nesse aspecto, Clarice trabalharia o esquecimento do ser na modernidade dentro dessa fabulação do precário, do caos: “sempre era ela com os outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam nela. Nada era puro, pensou sem se entender” (LISPECTOR, 1999a, p.95) Carla se coloca no horizonte das linhas de uma enigmaticidade, que surge no palco desse rito de devoração do ser, em que ela é, simultaneamente, esfinge e oráculo.

O saber filosófico que nasce do assombro é instaurado na narrativa através do momento em que Carla se depara com o mendigo na calçada do salão de beleza, de onde ela saíra. É do confronto com a miséria do outro que surgiria a esperança da redenção, propício a abrir as cortinas do seu teatro social.

A cena se desenvolve como um ritual iniciático do próprio pensar. Ela está grávida de pensamento, gestando-o. Esse rito de passagem, ao contrário do conto de Madame Leprince, constitui um momento tipicamente filosófico da “inauguração do pensamento”. Dá-se no universo da personagem o aflorar do “assombro” em forma da “ferida aberta”, “uma vez que é pela própria surpresa que os homens, agora e desde a origem primeiramente começaram a filosofar” (apud SILVA, 1994, p.11).

Na trama da obra observamos a gestão do pensamento como uma verdade que necessita ser “parturida”, desvelada pela personagem Carla, a qual é despertada pela assombrosa figura do mendigo e sua “ferida grande demais”. É nessa busca que o verdadeiro saber é lançado. Transcende a técnica do discurso (SILVA, 1994, p. 08).

A partir daí, a condição alienadora é perturbada pela realidade nua do “olho da rua”, do animal à espreita, à espera de sua presa, como se encontrasse numa rede invisível, qual um Minotauro moderno, figura cidadina, sem posse de um fio de Ariadne para chegar à saída, enredado na malha urbana anônima, sob o efeito do estilhaçar do assombro, penetrando-a, desvelando-a, como um mapa da cidade, virando a “esquina” do outro.

Tudo introduz uma espécie de teatralidade desempenhada no palco/rua da narrativa de Clarice, no âmbito do qual se darão sucessivas performances, revestindo a imagem do mendigo com a de um Deus, cruel e revelador. Por assim dizer, um grande olho invisível exhibe a cena da abjeção, que também olha e se deixa olhar, encetando outra aprendizagem, que, diríamos, configura um ato que George Didi-Huberman (1998, p. 31) descreve, analisando a obra de James Joyce: “[...] devemos fechar os olhos para ver o quanto o ato de ‘ver’ nos remete, nos abre um ‘vazio’ que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Nesse espaço vazio, a letra clariciana, como ressalta o estudioso e filósofo Daniel Lins, baila, rodopia. A letra desgarrar-se da sólida página/palco/rua e se faz bailarina errante.

A experiência clariciana favorece a “desterritorialização” e, ao mesmo tempo, propicia contínuos investimentos de “reterritorializações”, transformando-se numa máquina de singularidades alheias aos controles e protocolos sociais, assumindo no

seu “animal-estar” a virada da relação caça/caçador, para se inscrever como uma máquina de “guerra-desejante”, de acordo com a metáfora utilizada por Deleuze e Guattari (1991); acionando o desejo e o combate agônico dos personagens de seu conto. A investida desperta *O quieto animal da esquina* (NOLL, 1991).

Por que assim se pode designar a escritura clariciana?

Porque ela faz furo, perfura a instituição da escrita, a superfície estriada do romance de formação. Porque ela se define como um projétil, a atingir as fórmulas pedagogizantes da considerada literatura maior, a qual hierarquiza os discursos como menor (DELEUZE; GUATTARI, 1977); aquela que se insurge contra o beletrismo, abalando a forma estatal em que se consolidou o conto de fadas, a fábula, e outros discursos literários.

Com Clarice, entramos no regime do rizoma, da proliferação da linguagem, da matilha, do contágio. Elaboram-se, nela, processos que podem ser referenciados com o discurso deleuziano-guattariano como “máquina de caça”, “máquina de guerra”, “máquina de crime”, máquinas que “acarretam toda espécie de “devires-animais” que não se enunciam no mito e ainda menos no “totemismo”.

Desse modo, a escritura clariciana tensiona a linguagem, fere-a, Força-a. Algo se dá que, remetendo ao discurso deleuziano-guattariano, provocando a linguagem a se estremecer, a sacudir os grilhões que a prendem a modelos encarceradores.

Na sintaxe e na articulação com essa linguagem que tal movimento se imprime, como se posiciona Deleuze e Guattari (1997a, p. 124):

[...] a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até um certo limite, limite que pode exprimir de várias maneiras. É tanto o limite que separa a linguagem do silêncio, quanto o limite que separa a linguagem da música que separa a linguagem de algo que seria... o piar, o piar doloroso.

De certa maneira, o “animal-estar” traduz a condição do “homem-massa” (ORTEGA Y GASSET, 1987). Isso se pode colocar levando em consideração a discussão do Expressionismo em *O sentido das máscaras*: “é o homem-massa, isto é, o homem que não é por si, mas que vive pelo contágio”; pelos múltiplos contágios, pela matilha, de onde surge a fera doente. É no contágio com o outro que ele se constitui. Com relação à Carla e ao mendigo, é no contato com a doença (a ferida aberta) que se transmite o desarranjo sintático da língua social, hierarquizada e normatizadora da mulher da sociedade:

- Como é que eu não nunca descobri sou também uma mendiga? Nunca pedi esmolas, mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha....

‘Há coisas que nos igualam’, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.<sup>26</sup>

A história é o começo do despertar da mulher, da sua desfetichização e, do seu reconhecimento de estar-no-mundo em sua relação com o outro, além de sua tentativa de se desvencilhar deste animal familiar, que ela mesma passou a ser, espécie de animal de estimação, domesticado, cativo de sua beleza, como constatamos no fragmento abaixo:

“A beleza pode ser de uma grande ameaça”. A extrema graça se confundiu com uma perplexidade e uma funda melancolia. “A beleza assusta”. Se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino”, pensou ajeitando as flores douradas sobre os negríssimos cabelos<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> LISPECTOR, 1999a, p.103

<sup>27</sup> Ibid., p. 101

Torna-se evidente a necessidade de uma desconstrução simbólica, que torne possível pensar as diferenças. Neste sentido, podemos tomar o trabalho da linguagem como uma matéria de existência e de liberdade, rompendo a natureza totalitária que lhe atribui Roland Barthes em *Aula*, ao falar da língua trabalhada pelo poder.

Diante desta idéia, a citação acima apresenta-nos o poder da beleza. Ao deparar-se com os signos de alteridade a personagem clariciana se questiona sobre sua identidade, experimentando imaginariamente as formas marginais e excluídas do outro, esse estranho invasor na sua rotina:

Como é que eu não nunca descobri sou também uma mendiga? Nunca pedi esmolas, mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha....

Continua interpelando- se:

Há coisas que nos igualam, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.<sup>28</sup>

Nos contos de Lispector e Leprince os simulacros se entrecruzam, seja entre a Fera, do conto de fadas, e Carla, seja entre o mendigo e a Fera da fábula moderna. Há “uma sensibilização dele para tudo: daí é como se voltasse para outro tempo: infantil, primeiro, o tempo da fábula, do faz de conta, das imagens poéticas” (ALVES, p. 01). No primeiro, identificamos uma caverna de Platão, na qual se projetam essas vidas. Carla via somente as sombras de seu mundo social e de sua beleza, ao passo que a Fera presenciava somente a indiferença, o descaso de todos

---

<sup>28</sup> Ibid., p.103

por causa de sua aparência desprezível, representando o informe temível para as categorizações estéticas da sociedade.

Assim, a escrita se revela essa bela e essa fera, esse espaço vazio do qual pode emergir esse outro não reconhecido e excluído dos modelos tradicionais e clássicos da literatura. Cria linhas de fuga da estruturação moral e dicotômica existentes na fábula e no conto de fadas. Ela desfaz-se também do símbolo decadente da burguesia. O que até então era inexpressivo se impõe como desmascaramento de signos, quer dizer desmascaramento de algo que já é superfície, exterioridade, mas que é dado culturalmente como uma profundidade a se atingir. Provoca uma vertigem das identificações:

Ela era...

Afinal de contas quem era ela?

Sem comentários, sobretudo porque a pergunta durou um átimo de segundo: pergunta e resposta não tinham sido pensamentos de cabeça, eram de corpo.<sup>29</sup>

A introdução do corpo ressalta na personagem a endemonização de seu valor como mercadoria de prazer. Ao mesmo tempo em que as imagens femininas buscam o abrigo da conversão, ao imaginar estar diante de Jesus como uma Madalena. O laço, então, não é mais o dinheiro, mas o amor, na medida em que ela associa sua perdição a de Cristo. Carla é tomada por um jogo de filiação e enlaçamento: “Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância.

---

<sup>29</sup> Ibid., p.102

E o mendigo é Jesus. Mas o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu da humanidade como eu também me perdi”.<sup>30</sup>

Sentia-se retirada da magia do viver, em face à realidade precária em que se viu mergulhada. A essência se ausenta dela, esconde-se fora de si, no indiviso, nas saliências, no indeterminado, no homem-massa: “E a magia essencial de viver onde estava agora? Em que canto do mundo? no homem sentado na esquina?”<sup>31</sup>

O sentimento que lhe era desconhecido – de amargura - desencadeia toda uma reflexão moral e espiritual que vai desarmar a mola do mundo burguês-capitalista do qual fazia parte: “A mola do mundo é dinheiro? Fez-se ela a pergunta. Mas quis fingir que não era. Sentiu-se tão, tão rica que teve um mal-estar<sup>32</sup>”.

A reflexão sobre a natureza de sua alma teve as paisagens da cidade como cenário. Na tela das ruas, a mulher vê projetar-se o “filme” de sua vida, em imagens que inauguram sentimentos, até então não vivenciados. O símbolo de sua beleza, assim como sua ascensão social, denuncia o próprio simulacro da solidão, da verdade, da essência e da realidade em sua vida.

Daí que o enfrentamento da bela desmanchará a oposição entre “a bela e a fera”, à proporção que a “ferida grande demais” é também a da beleza ferida pelo conhecimento da verdade doída, aberta no corpo do outro, na perna, membro que articula o modo de caminhar, a firmeza do ter os pés no chão. A personagem, “cai do cavalo”, desarticula seu andar “glamouroso”, cambaleando diante da carência do espetáculo do outro.

---

<sup>30</sup> Ibid., p.102

<sup>31</sup> Ibid., p.102

<sup>32</sup> Ibid., p.102

Ela reconhece que “estava brincando de viver”. Uma história de mentiras, agora, tomada pela perplexidade. A vida para ela se assemelhara a um conto de fadas, num mundo atento ao superficial e ao aparente. Nascer, fala, “foi a minha pior desgraça”. A princesa despia-se de suas velhas roupagens num (re)nascimento inesperado. A bela e a fera uniram-se para um novo acontecimento produzido pelo choque: o da ferida que perfura o texto/corpo da escrita, minando os tecidos sociais da linguagem.

Dentro de um estado de afecção e abjeção, a narrativa clariciana problematiza a estética da herança grega, apolínea, harmônica e simétrica redimensionando a construção da fábula na modernidade.

A autora desloca-se para uma comunidade estética, no sentido de uma “política da escrita” (RANCIÈRE, 1995); que partilha uma sensibilidade provocadora de vertiginosidade, do dionisíaco, da rasura das relações dicotômicas entre o belo, o feio e o horror elaborando o âmbito de um “devir-animal”, confabulado por seus personagens e um “devir-escrita” de sua narrativa.

O conto de fadas molda o espírito de seu leitor para o rito, determina provações e desencadeia valores pré-estabelecidos. Os heróis, nesse contexto, perdem-se, renunciam a prazeres, trabalham arduamente, conquistam princesas, animais encantados ou objetos em torres e palácios vigiados por ferozes dragões.

Em Clarice os dragões nada mais são que nós mesmos, os “animais da esquina” aterrorizados pelo próprio íntimo, anti-heróis que travam lutas em pensamentos de perder e achar, confrontando-se, a todo instante, com (des)velar do ser e dos seres. Personagens deformantes.

Nela a magia é instaurada pela sua própria escrita em que “o escritor é um bruxo, pois vive o animal como a única população frente à qual é responsável”<sup>33</sup> e nem sei se suas personagens são felizes para sempre. Mas, enfim, “Era uma vez...”, ou melhor, a não-moral da história...

---

<sup>33</sup> Transcrição da entrevista *O abecedário de Deleuze*, 1988-1989

## 4. CAPÍTULO 3:

### 4.1 - O DEVIR-CLARICE E O ANIMAL-ESCRITA

#### 4.1.1 - O PEIXE

“No entanto a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que Não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim. Esta é a lei. Mas...”

Clarice Lispector

*A Mulher que matou os peixes*<sup>34</sup>, segundo livro infantil de Clarice, reflete, como toda obra clariciana, inquietações e questionamentos. E para explicar o que ocorreu a autora relata uma história de “afectos”<sup>35</sup> e *contágios* entre bichos e pessoas fugindo de um direcionamento imbecilizante, moral ou direcionado à um aspecto pueril da antiga fábula na qual “a situação narrada denunciavam sempre erros de comportamento” (COELHO, 2003, p.133).

---

<sup>34</sup> Esse livro infantil de Clarice Lispector, como nos demais citados no decorrer deste trabalho, não possui marcação de páginas, por isso, nas citações que se seguem, remetemos apenas ao ano da referida publicação.

<sup>35</sup> Recordamos que afecto não está relacionado a um sentimento corporal, mas no âmbito do incorpóreo estabelecido por Deleuze e Guattari. Ele se insere em um outro lugar: numa potência de matilha, de atravessamentos, daquele que perpassa órgãos e contagia sujeitos.

Em Clarice, o “erro” se “desterritorializa” e ocupa um não-lugar, a não palavra, ganha uma “reterritorialização” enquanto teor narrativo de sua escritura. Elabora, assim, outra literatura “infantil”, outra fábula: “Fabula da Modernidade”:

Essa escritura que procede de uma estética do fracasso, da falência da forma, subverte os limites reconhecidos entre literatura e não literatura, entre o que é e o que não é escrever. “O que não sei dizer”, afirma Clarice Lispector, “é mais importante do que o que eu digo...Cada vez escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever”( WALDMAN, 1992, p.170).

Reconhecemos nela uma literatura direcionada a algo que pode ser vivenciado por cada um de nós, inclusive pela criança. Daí, afirmaríamos o trabalho de uma “poiesis cotidiana” diante de ações tão banais, mas problematizadas por Clarice como uma investigação, um caso criminal: “a morte dos dois peixinhos vermelhos”<sup>36</sup>.

Identificamos a promoção de uma ação iniciática de reconhecimentos, inquietações, prazer e deleite literário.

O livro começa com ela, personagem-narradora, assumindo que matou os peixes e deixando transparecer toda a angústia dessa ação indesejável: “Esta mulher sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra”. (LISPECTOR, 2004).

Nesse momento, vemos instaurar-se a escrita como uma moção pulsional perversa do Mal, direcionando-se numa relação com o crime como “máquina de crime”. O ato de escrever equivaleria aí ao ato de matar. Duplo gesto transversal à obra clariciana, ambivalente, e que pode apontar para uma reflexão autobiográfica,

---

<sup>36</sup> LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

às vezes de maneira confessional, assim aparecendo no discurso engendrado para essa obra infantil:

Reconhecemos em Clarice esta escrita sugestiva e flutuante, tão volátil e hesitante que tende ao silêncio quanto mais almeja representar. A palavra, veremos é alvo também de ataques sádicos de uma consciência desconfiada da própria veracidade de sua narração. (ROSENBAUM, 1999, p. 23)

Essa “consciência desconfiança da própria veracidade de sua narração” é confirmada ao tentar se isentar da responsabilidade da morte dos peixes e declarar que não tem “coragem de matar uma coisa viva”. Porém, alega a morte de uma ou outra barata. Lança-nos a uma dissimulação, por assim dizer, de sua escrita para atrair o seu leitor e buscar a absorção. Clarice joga a palavra como “isca”, a qual a própria autora declara:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, 1977, p.03)

A autora “fisga” a “não palavra” e a arremata ao seu leitor, esperando que este venha a “balançar o anzol”. Sua escrita inicia-se, aí, reconduzindo a “pesca” dos peixes – nesse sentido de morte – como o limite, a insuficiência da linguagem. Ela “arma a narração” e simultaneamente tenciona o enredo de forma a colocar em crise a sentença de seu leitor. Ela dá o primeiro passo para esse não-lugar da pedagogia, como algo que, ao mesmo tempo, não cai na rede e permanece na água. Convida-os a reconstituir a cena do crime como péritos, e, conseqüentemente, construir a problematização narrativa:

Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver. Pessoas também querem viver, mas felizmente querem também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom. Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não. 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<sup>37</sup>.

Como já foi mencionado, anteriormente, Deleuze afirma que o escritor “vive o animal como a única população frente à qual é responsável” (RIEUX, 2005). Em *A mulher que matou os peixes* “há esse território da morte” entre as partes envolvidas, não só dos peixes, mas do limite da linguagem, deste não saber dizer como aconteceu. A escrita operaria nesse não lugar, de maneira dúbia, flutuante e escorregadia:

Nesse sentido, se o escritor é alguém que força a linguagem até um limite, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto, deve-se então dizer que o escritor é responsável pelos animais que morrem, e ser responsável pelos animais que morrem, responder por eles... escrever não para eles, não vou escrever para meu gato, meu cachorro. Mas escrever no lugar dos animais que morrem é levar a linguagem a esse limite que separa o homem do animal. Deve-se estar nesse limite (DELEUZE, 2005, apud, RIEUX).

Daí, na fábula clariciana em questão, correlacionaríamos a ideia de que “os animais”, no caso os dois peixinhos vermelhos, estariam para a escritora nesta relação estabelecida por Deleuze entre o escritor e o animal. E, de certa forma, a morte deles metamorfosaria o fracasso dessa linguagem, “metamorfosaria o Mal” (ROSEMBAUN, 1999). Teríamos, então, o balançar deste anzol.

---

<sup>37</sup> In: *A mulher que matou os peixes*.

Diante disso, presenciamos uma *mise en scène* em que o autor se vê envolvido com situações paradoxais em torno do ato de escrever e do ato de matar, implicando a letra não só como elemento de inscrição, mas como instrumento fálico de poder e de morte<sup>38</sup>.

Nesse cenário, a negatividade se coloca não só como horizonte fantasmático a ser exorcizado mas como presença atuante e perturbadora, trazendo turbulência e desassossego para o interior da trama. As personagens claricianas serão flagradas no momento máximo de uma crise, sempre virtualmente pressentida pela armação narrativa. Devemos entender “crise” aqui no sentido etimológico decorrente do verbo grego *crino*: “escolher, distinguir, discernir, decidir, julgar [...], sendo a crise (e daí, também, a crítica) justamente o ato ou a faculdade de “peneirar” (*crivo*), separar, portanto julgar determinada situação. A dimensão de movimento, desequilíbrio e conflito é inequívoca, acolhendo o Mal como elemento mobilizador desse estado crítico, responsável pela tensão que sustenta e faz desenrolar-se o enredo (ROSENBAUM, 1999, p. 24).

Desse modo, para relatar o que ocorreu tece-se uma espécie de gênero interpretativo, investigativo, expondo a criança a uma confrontação dos fatos do crime, tensionando possíveis perspectivas sobre a morte dos peixes e a culpabilidade de sua narradora. Nele, no conto, a criança é posicionada como um leitor crítico, em que suas confrontações desencadeariam estratégias inseridas num jogo de afecções e linguagem. E, não mais em um espaço tribunal e sua moral.

De certa forma, o estilo clariciano ao limiar o sádico na narrativa contribui como fator instigante, inquietante, oportunizando esta ação. Assim, Clarice gerenciaria uma “brincadeira narrativa”, um jogo de esconde-esconde através de seu discurso com o leitor: “eu matei... mas foi sem querer [...] não tenho coragem de matar uma coisa viva... mas mato uma barata ou outra [...] vou contar como foi ...

---

<sup>38</sup> Nesse sentido, vemos insinuar-se em *A mulher que matou os peixes* uma aproximação ao romance policial, considerado como subgênero, a partir de uma experiência de leitura na qual estaria vislumbrada a “gênese ficcional” dessa obra, cometendo duas transgressões aos olhos do cânone: além do próprio ato de escrever como crime, o da inserção nos chamados gêneros de massa e “menores”, o policial e o infantil. A autora declara: “Durante anos eu só lia romance policial. Hoje em dia, apesar de ter muitas vezes preguiça de escrever, chego de vez em quando a ter mais preguiça de ler do que escrever” (LISPECTOR, 2004, p.46).

porém agora não, só no final do livro”. Assim, ela joga seu anzol e ao mesmo tempo o puxa neste jogo de vai e vens narrativo.

Daí ela vai adiando e tencionando uma série de expectativas em seu leitor, fora do esquema dos dualismos entre o bem e o mal, o certo e o errado, o culpado e o inocente. Confirma, com isso, sua escrita “rizomática”, estabelecendo mais uma vez os interstícios, os entremeios: “nem início, nem fim”, como um rizoma. Desestabiliza verdades nesta perversão estilística do mal. É o que Yudith Rosenbaum reafirma diante destas *metamorfoses do Mal* claricianas:

Configurar, pelo estudo das imagens e dos recursos narrativos principais, o que se poderia chamar de um “estilo sádico de narrar”, através do qual a autora manipulam seu leitor como brinquedo de uma escrita poderosa. Ardilosa, a narração frequentemente suspende o leitor num estado de tumulto e incerteza demolindo as referências definidoras, fazendo ruir verdades estabelecidas. Outras vezes, a linguagem captura um interlocutor indefeso em meio ao arrebatamento dos sentidos paradoxais e enlança-o para experimentar o mesmo desamparo e sofrimento das personagens e da narradora. (2006, p. 24)

Clarice ao mesmo tempo em que dialoga com o leitor e tenta defender-se da sua não intencionalidade na morte dos peixes, o faz questionar, refletir, posicionar-se mediante os acontecimentos narrados. Ao lembrar episódios de sua infância, marca o início da aproximação autor/leitor, desfazendo-se da hierarquia do campo-textual e deste ambiente da subalternidade esperada para o leitor infantil. Ela o convida a este brincar literário (LISPECTOR, 1999c):

Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber. Tenho esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar. Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentam mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. A febre só passou muito tempo depois. Bem vamos mudar de assunto.

Neste trecho, de “por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida”, é revelado este potencial do Mal, esse discurso sádico presente nas obras claricianas, aproxima a ação perversa, sádica, da menina, que também adia o empréstimo de seu livro em *Felicidade Clandestina*, ao adiamento deste instante narrativo da morte dos peixes. Outro momento similar é narrado pela autora em *A Legião Estrangeira* (1977), quando Ofélia fiscaliza a presença de um pinto na cozinha de sua vizinha. Clarice mais uma vez elabora seu “estilo sádico de narrar”. Identifica-se na narradora uma moção pulsional perversa ao presenciar a aflição da menina ao ver o pinto:

No silêncio da atenção a que ela me forçara, ouvi finalmente o fraco piar do pinto na cozinha. É o pinto. Pinto? disse desconfiadíssima. Comprei um pinto, respondi resignada. Pinto! repetiu como se eu a tivesse insultado. Pinto. E nisso ficaríamos. Não fosse certa coisa que vi e antes nunca vera. O que era? Mas o que fosse, não estava mais ali. Um pinto f piscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara “eu também quero”, desse instante a escuridão adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto --- se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejavam à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pintinho, e a cobiça – ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo. Depois...E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada ficou pouco infantil, de um roxo pisado. Olhou para o teto – as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo. Sem me mexer, eu a olhava. Eu sabia de grande incidência de mortalidade infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. (LISPECTOR, 1977, p. 28)

Ou, ainda, em comer “a galinha ao molho pardo”, receita lembrada em pelo menos três narrativas: *Objeto Gritante*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A vida íntima de Laura*. Observa-se neste trecho seguinte um “sadismo narrativo”, uma atitude de perversão, no momento da escolha do restaurante e do prato que comeriam, a galinha ao molho:

Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses. Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, gosto tanto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? Perguntou meio a dedo. Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com seu sangue. Nossa vida é truculenta, Lorely: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro e por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também. (LISPECTOR, 1998d, p. 61)

As relações estabelecidas incorrem nesse sentimento de uma pulsão de escritura perversa. Os personagens e a narradora, através de seus discursos, circunscrevem este âmbito do Mal como um ardil composicional narrativo: “Sem me mexer, eu a olhava. Eu sabia de grande incidência de mortalidade infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena?” (LISPECTOR, 1977, p. 29), ou, ainda, na definição do amor como uma prova da truculência e ainda na truculência como prova de amor.

No conto dos “peixinhos”, diante de tudo, para não se esquecer de nos convencer, ela “esquece”, ou melhor, adia nos contar o ocorrido no processo de morte dos peixes. Incorre sobre a ideia deste mesmo “ardil narrativo” incorporando-se em um “sonso essencial”, ou, no caso dos “dois peixinhos vermelhos” uma “sonsa essencial”; termo acolhido no conto/crônica *Mineirinho*:

Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonso, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonso, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos... E continuo a morar na casa fraca. Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada. Mas ela está de pé, e Mineirinho viveu por mim a raiva, enquanto eu tive calma. Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender. Porque quem entender desorganiza. Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo — uma coisa que entende. Essa coisa que fica muda diante do homem sem o gorro e sem os sapatos, e para tê-los ele roubou e matou; e fica muda diante do São Jorge de ouro e diamantes. Essa alguma coisa muito séria em mim fica ainda mais séria diante do homem metralhado. Essa alguma coisa é o assassino em mim? Não, é desespero em nós” (LISPECTOR, 1979, p.101).

O crime, o mal, os estados de perversões narrativa – de sua escrita ou de seus personagens – são características frequentes nas obras claricianas. Nela, há esta ideia do Mal como construto literário, como ferramenta, arma estilística. A partir daí, não poderíamos deixar de mencionar esta crônica.

Nela encontramos o conceito de “sonso essencial” numa história sobre o crime e a “maldade organizada”. Mineirinho era um fora da lei, um delinquente, tinha 28 anos, “era perigoso e já matara demais” (p.102). Esta maldade, referida no conto como “organizada”, direciona-se a um ambiente de uma padronização, de uma gramática social, uma organização estatal na qual se estabelece uma regularidade de ações dicotomizadas pelo contrato social pré-assinado.

Diante disso, tudo aquilo que tensione, perfure, ou rasure este contrato deverá ser banido, julgado pela lei. Esta se colocaria aí para dar um ar de

regularidade às “perversões” sociais, por isso, Clarice declara como “a primeira lei que protege corpo e vida insubstituíveis é a de que não matarás” como sua maior garantia. Ela controla o corpo social por meio de suas limitações e pelo medo, conforme acrescenta: [...] Ela é a minha maior garantia: assim não me matam porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim. Esta é a lei.. (LISPECTOR, 1979, p.101).

Neste caso, nosso criminoso comportaria-se como “máquina de guerra”, exterior ao Estado, exterior a “maldade organizada” através de sua “força desorganizada”, como reitero no fragmento que se segue:

Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer<sup>39</sup>.

É como se a justificativa para a morte do Mineirinho, neste caso, fosse mesmo esta “força desorientada” do criminoso diante desta organização do mal. Algo inconcebível! Observamos, também, como a escritura clariciana torna-se “máquina de guerra” e “arma subversível”, “anárquica e sensível” neste ambiente de rua de contramão.

Dessa maneira, eliminar o que foge a “norma” torna-se “certo”, mesmo desfazendo-se do operador do “errado” ou a lei do “não matarás”. Clarice adentra esta organização, este Estado narrativo, ou não, como uma “arma de guerra”. E por que não como máquina de crime? Por sua escritura desterritorializar-se, neste espaço narrativo, por meio de uma força pulsional do fora, do fora da lei. De maneira transgressora, subversiva, como literatura do fora, fissurando “maldades

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 102

orgã(o)nizadas” e engatilhando sua escritura foragida. E, se assim podemos dizer, marginal:

Ao contrário do discurso da lei que se inscreve definitivamente, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas “outra coisa” que não se chega a dizer: ele é sempre para mais tarde (WALDMAN, 1992, p.170).

Na escritura clariciana o crime, o criminoso, as espacialidades arquivais do “erro”, as pedagogias corretivas e suas narrativas ortopédicas fabulares, “reterritorializam-se” nessa “outra coisa”. O “erro” reconstitui-se como arsenal bélico, como bala de escritura que deflagra as não palavras e seus “não-lugares” nos seus “não-livros”. Aqui vagueia, para não dizermos reside, sua ideia de neutro, de uma neutralidade escritural através de sua literatura de negação. Neste desertificar narrativo:

Mineirinho era um perigoso e já matará demais... Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais – vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu – que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro (LISPECTOR, 1979, p. 102).

Clarice, novamente, desloca-se nesse não-lugar da “não palavra como isca”. Narra uma não fábula mediante os aspectos tradicionais e a reterritorializa numa “fábula cotidiana” da modernidade na qual sua regularidade é questionada. Em que o “erro” torna-se elemento importante, “marginal”, em sua narrativa. Entretanto, não determina padrões comportamentais nem em *Mineirinho* e nem na morte dos “vermelhinhos”. Mas constrói sua “literatura errática”. Pesca-o, jogando no mar o residual e faz dele pérola integrando-o a sua marina de uma “literatura residual”. Ela repensa, desterritorializa e reterritorializa lugares, posicionando-os como fator determinante em sua narrativa de “deformação” (SOUSA, 2005). Desvincula-se do

território formativo trazendo-nos para o inominável, o indizível, o interdito, o neutro, e desse modo, lança-nos à deriva:

Expressando o que não tem nome: a “vida crua”, o núcleo da vida”, o neutro. Comprimida à beira do nada, inenarrável, a ficção de Clarice é dubitativa e errática por natureza. Auto-reflexiva, a linguagem indaga o tempo todo sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo. ( WALDMAN, 1992, p.168)

Neste ambiente são promovidos agenciamentos, (em)barcamos nas alteridades do mar clariciano: “porque sei que ele é o meu erro. Em que Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem”, ou o que fazemos muitas vezes de qualquer coisa; Não mais, como algo exemplar, ortopédico/ pedagogizante, engessado e sim como uma inquietação, uma ação agonística, uma “linha de fuga” questionadora das dicotomias entre o certo e o errado.

Nesse aspecto, observa-se uma anti-pedagogia, um deseducar desterritorializando as espacialidades da moral. Navega-se, mais uma vez, nesta fabulação da modernidade:

E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente — não nas conseqüências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta (LISPECTOR, 1979, p. 102)

No trecho acima, diria, ainda, diante desse leme das neutralidades e suas negações, que a autora realiza uma cartografia dessa não infância do personagem. Na qual se voltaria para esta “inocência de um filho de quem o pai não tomou conta”, problematizando este ambiente das singularidades selvagens (FOUCAULT, 1999) as quais despertam o aparecimento deste ser-bicho marginal.

Nesse sentimento do não-lugar, o infantil em Clarice são os seres abjetos, a perversão das ações, o sadismo em narrar os acontecimentos, o amoral da lei, a morte indesejável, o mal habitável em nós, é o monstruoso humano, o crime como uma força desorganizada e suas “máquinas de guerra”. É aquilo que não quer resolver situações, mas problematizar. É esse não lugar dos contos de fadas em que tudo acaba em um “foram felizes e para sempre”.

Talvez seja por isso que seus personagens infantis ou adultos, constantemente, estejam em volta com os bichos. Porque estes se deixam ser, ou como ela diria, são sendo. O cachorro Ulisses, *de Quase de Verdade*, é sendo, de certa forma ela oportuniza nas crianças esse “ser sendo” através da narrativa, convida-os a serem.

Na narrativa clariciana habita este selvagem desestabilizador de espaços e territórios. As sucessivas mortes dos animais-personagens claricianos remetem-nos ao questionamento da própria morte do selvagem. A partir daí, recordamos Joana, *de Perto do coração selvagem*, que fala de um retorno do grau zero desta escritura de selvageria através de sua experiência. Como constatamos no mencionado por Ilza Matias de Sousa:

São singularidades selvagens por permanecerem como algo que não entrou ainda na experiência institucional, teórica, crítica ou científica. Singularidades, enfim, que convocam uma “exterioridade selvagem”, não assimilável, intratável e que se encontram rejeitadas para fora do saber e do poder, nas “margens”, de modo que a ciência não pode reconhecê-las. Em que “singularidade selvagem” mostra-se a escritura clariciana? A personagem Joana do romance *Perto do coração selvagem* põe-nos diante disso. Vejamos, então, o grito clariciano nas coisas visíveis. A narradora introduz a fala de sua personagem: Joana sobressaltou-se. Ah. Eu estive trabalhando para isso: consegui ser sublime... como nos antigos tempos... Não, não é inteiramente assim, não forcei a situação, como poderia com o aço franzino e esfriando meu corpo? [...] Encostam-me de novo a lâmina de aço no coração. [...] Não, seguramente não inventei esta situação e é isto que mais me surpreende. Porque minha vontade de experiência não chegaria a provocar esse ferro frio encostando na carne morta, finalmente morna da ternura de ontem. Joana nos oferece a chave para pensar o impensável dessa “exterioridade selvagem”: Ela própria crescendo sobre a terra asfíxiada, dividindo-se em milhares de partículas

vivas, plenas de seu pensamento, de sua força, de sua inconsciência...  
Atravessando a limpidez sem névoas; levemente, andando, voando...  
(SOUSA, 2005).

A infância, ou os lugares de infância – como a não infância citada –, é sempre uma temática recorrente nas obras de Clarice. A concepção de infância clariciana acompanha sempre esta ideia de perda, de apagamento da identidade.

No livro dos dois peixinhos vermelhos, a autora busca a sua infância como um “álibi” para operar imagens e apagar sua identidade adulta. Nesse ínterim, ela consegue “limpar sua ficha criminal” e desfazer seu retrato falado de criminosa. Menciona os adultos como insensíveis e como aqueles que lhes trouxeram dor ao lhe separar de uma ninhada de gatinhos e oferecerem a ela um gato de pano.

É como se aí fosse, também, realizada esta morte simbólica dos gatos na passagem da autora criança. Nesse sentido, ela divide sua dor e seu mal-estar, o “animal-estar”, diante do ocorrido direcionando este momento a eventualidade dos peixes. Desperta seus leitores para esse sentimento de perda e os enlaça ao mesmo desamparo por ela vivido, conforme reitero a passagem abaixo:

Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentam mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar (LISPECTOR, 1999c).

Como um ardil de sua escritura, a autora “atrai”, “pesca” o seu público por meio desta linguagem de confrontações de sensibilidades, atribuindo ao mundo dos chamados adultos, nas narrativas mencionadas, anteriormente, um embrutecimento com o qual não quer compactuar.

Ao confrontar-se com os contratos sociais estabelecidos, a protagonista, essa mulher que matou os peixes, menciona quase como um tom confessional/ irônico: “Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata” <sup>40</sup>. Identificamos a ideia de um “ardil narrativo” como algo a realizar um mascaramento clariciano através da autora.

Dessa maneira, utiliza-se de interpolações nesses espaços discursivos que promovem o adiamento do tempo para a elaboração do problema pela criança.

A partir dessa ótica, ela seria uma Sherazade que adiaría sua sentença de “morte” trançando fios de vida, como aquela que tece um tapete através do seu “devir-animal”, de seu animal-escrita narrativo. Uma fiandeira a girar a roda da vida e da morte. Menciona a complexidade de viver sem reservas criando linhas de fuga deste sentido de impermeabilidade vital, oportunizando o contato entre as pulsões de vida e morte, sem o jargão reducionista e dicotômico desta relação.

Ao contrário, Clarice Lispector oferece o afeto, provoca exposição à afecção, de forma a se experienciar, experimentar a dor da perda dentro de uma “poiesis” cotidiana da fabulação moderna. Conduz seus leitores através desta “maternagem escritural” às temáticas associadas a uma agonística do ser em que se enumeram vida, morte, saudade e solidão como na morte da miquinha Lisete:

Aí compreendemos que Lisete já estava muito doente quando eu comprei.  
O médico disse que não se compram macacos na rua porque às vezes estão muito doentes. Nós perguntamos muito nervosos:  
- E agora? Que é que o senhor vai fazer?  
Ele respondeu assim:

---

<sup>40</sup> Ibid., 2004, p.08

- Vou tentar salvar a vida de Lisete, mas ela tem que passar a noite no hospital.  
 Voltamos para casa com o guardanapo vazio e o coração vazio também.  
 Antes de dormir, eu pedi a Deus para salvar Lisete.  
 No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria levá-la (LISPECTOR, 1999c).

Identificamos, neste trecho, a temática relacionada a este eterno conflito entre vida e morte intermediada pela perda da miquinha Lisete, além de outra ligada ao âmbito metafísico, direcionando Deus como este Ser de perfeição e de uma busca pela verdade - “compreendi que Deus queria levá-la”. Nessa ótica, Deus é aquele que tudo sabe, tudo pode – “eu pedi a Deus para salvar Lisete” - , no qual podemos, senão encontrar, descansar todas as respostas.

Abaixo, notamos a elaboração do trabalho de luto associado a uma constituição estética de uma “partilha sensível” do conceito de morte e saudade, como também a uma estética de vida e morte pela perda de Lisete:

De pura saudade, um de meus filhos perguntou:  
 - “Você acha que ela morreu de brincos e colar?”  
 Eu disse que tinha certeza que sim, e que mesmo morta, ela continuaria linda. (LISPECTOR, 1999c)

Configura-se um sentimento tomado de uma intencionalidade de partilha, contido num deixar afetar-se por ele de uma solidão, de um estar solitário na medida em que a mudança convoca uma integração entre adultos e crianças constituindo uma comunidade de afetos. Uma constituição sensível de sentidos e de sentimentos da relação criança/adulto. Aqui, norteamos a fissura desta hierarquia vigente:

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

Observamos a recontagem desta mesma história da miquinha Lisete, para o público “adulto” no livro *Legião Estrangeira*, com o título de *Macacos*. Fato que aproxima a escritura clariciana à concepção de rizoma de Deleuze e Guattari, do movimento das interligações narrativas no qual foi batizado de platôs. Em ambas as histórias a autora opera um campo de alteridades subjetivas ao ser direcionada à imagem da miquinha por seu filho:

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisette morrera. O menor me perguntou: “você acha que ela morreu de brincos?” Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: “Você parece tanto com Lisette!” “Eu também gosto de você”, respondi. (LISPECTOR, 1999c)

Tal prática nos faz refletir sobre os descentramentos do eu e do outro nas obras claricianas. Clarice reelabora esse “animal-escrita” ao se colocar, ou melhor, ao ser colocada por seu filho na imagem de Lisette: “Você parece tanto com Lisette!”.

No enredo desta história, vários animais são apresentados ao leitor como uma espécie de comprovação do amor de Clarice pelos animais e sua absorção pela morte dos peixinhos. Entre eles, seu cachorro Dilermando, do qual teve que se separar:

Sabe como tive que me separar de Dilermando? É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros. Então escolhi uma moça muito boa para cuidar dele. Na hora de me despedir dele fiquei tão triste que chorei. E Dilermando também chorou (LISPECTOR, 1999c).

Assim, como vimos a autora inscrevendo sua vivência com os animais em forma de se processar o trabalho de luto, verificamos neste trecho a elaboração

deste sentimento de perda, que vem a se caracterizar, de certa forma, como um novo reelaborar do luto, de uma morte simbólica em forma de saudade.

Todos estes momentos se inscrevem numa tentativa de convencimento de sua inocência. Porém, não é uma ré argumentativa para se salvar da culpa. Ao longo da narrativa, Clarice realiza uma experiência de vida com esse outro animal. Um “animal-escrita”. Essa não seria só mais uma história de morte, mas caracteriza-se também como uma história de vida, entre as pulsões de morte e vida. De maneira tal que a narradora elenca seus bichos estabelecendo com eles suas vivências e experiências.

Essa escritura clariciana determina uma “Thanatosescritura” (SOUSA, 2008, prelo) inscrita nos rastros deixados pelos animais em sua vida. O *Thanatos* aqui não se relacionaria apenas a um posicionamento de crime, de morte, mas um limiar entre a vida e a morte, entre *Eros* e *Thanatos*, entre a lei e não-lei. Numa tentativa de constituir com o leitor uma das verdades a serem consideradas, não mais a verdade, mas aquela elaborada através do texto e de seus leitores.

#### 4.1.2. O COELHO

“Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entendo, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma bênção estranha, como ter a loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo”.

Clarice Lispector

*O mistério do coelho pensante*, primeiro livro infantil escrito por Clarice Lispector, apresenta-se ao seu leitor como uma “narrativa da simpatia”, a composição de uma “fabulação do *Páthos*”, da paixão de uma mãe por seus filhos, destes por coelhos e do enigma entre o sensível e a razão. “A lógica do sentido” (DELEUZE, 2007). A confabulação do *páthos x logos* no envolvimento do sensível e do lógico nessa trama clariciana.

O conceito de “fabulação do *Páthos*” justifica-se, nesse contexto, enquanto termo filosófico Estóico da ideia de paixão, do sim à paixão, desta que foge ao racional e aproxima-se do sensorial. Ao contrário dos estóicos, os quais buscavam a *apatheia*, ausência de paixão. O termo “simpatia” é utilizado pela autora como um artifício, como uma fenda, como se abrisse um canal que aproxima e conquista seus leitores no âmbito de sua literatura do sensível:

Esta história só serve para criança que simpatiza com o coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. *O mistério do coelho pensante* é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento (LISPECTOR, 1999e).

Atrevo-me a mencionar, movida pela introdução do livro, que a autora estabelecerá, ao menos inconscientemente, uma relação entre seus dois filhos (Pedro e Paulo) e os coelhos, e mais adiante, essa situação é transferida aos seus leitores infantis em direção ao coelho protagonista de nossa história. No trecho destacado acima, evidenciamos esta proposição quando a autora infere que “Esta história só serve para criança que simpatiza com o coelho”. Presenciamos uma relação de um contrato narrativo selado pela paixão, espaço no qual se coloca uma formulação do protocolo de leitura que não é forjado pela lei, mas pelas marcas de afetividade, cujo alvo seria flechar a simpatia das crianças.

Nesse momento, a autora mapeia um território de alteridades construídas por leitores e personagem. Elabora uma “comunidade sensível” (RANCIÈRE, 1995) em que sua escritura convoca pais, mães, tios, tias e avós a se inscreverem nas entrelinhas das explicações orais. Partilharemos suas experiências, suas vivências. Direciona o mistério a uma conversa íntima, na qual se confirma o caráter metafísico de sua escrita, remetendo a uma transcendência que se mostra nas suas afirmações iniciais: a história é mais extensa que seu aparente número de páginas. “Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios”.

O processo se dá como uma linguagem produzida ao infinito, num efeito de *mise-en-abîme* (FOUCAULT, 2001) lançando o leitor para uma vertiginosidade “irônica” da experiência do contar, que ressoará como um ritornelo<sup>41</sup>. Embala os sujeitos e os acolhe numa rede de trânsitos e evocações:

---

<sup>41</sup> Entenda-se *ritornelo*, de acordo com o conceito deleuziano, como uma cantiga de ninar, de embalar criança que se repete como um efeito musical que interpela seu leitor num repetir da diferença, de um devir: “No ritornelo o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade

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

Este procedimento incide igualmente num desafio para a descoberta do estranho, do insólito, que se oferecem neste ritual de iniciação do leitor, para o qual concorrem estratégias relacionadas aos gêneros literários de suspense ou de mistério. Cria-se, assim, uma co-vizinhança com práticas textuais consideradas como sub-gêneros, como os romances de investigação policial, ou as histórias que supõem um ato de decifração.

Desse modo, a narradora contagia seus leitores a ouvirem as vozes esquecidas do oráculo, que vêm desses antepassados. Ela propicia que nessa instância oracular a criança se posicione diante da esfinge não como Édipo, mas num âmbito de uma “maternagem escritural” que foge à idéia da escrita parricida. Ela, a narradora, escapa da instauração fálica trazendo para esse lugar do infante em face à esfinge, a dimensão da intimidade, da conversa íntima que dispõe a criança para a escuta poética. Promove a prática das descobertas, dos mistérios e de seus ressurgimentos.

Confirma-se a tessitura “rizomática” de sua escrita ao declarar que “só acaba quando a criança descobre outros mistérios”. Como se esta estivesse participando

---

(...) o que volta é a potência de fazer música, a potência de fazer e desfazer lugares, potência de escuta”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.39)

da história, desenhando com giz no chão de suas experiências adquiridas por meio de sua “comunidade sensível”, um anel de *Moebius* (LAFONT, 1990).

Essa prática clariciana, articula-se sem estabelecer um ponto fixo, regras, movimentos, ou mesmo a contensão de um gênero. Desenvolve um “brincar de pensar”, uma brincadeira das afeições, das afetações, das simpatias, do *Páthos*. Inscreve sua narrativa neste devir do brincar/ pensar, sua escritura “pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo “(DELEUZE, 2007, p. 01), sem oferecimento de hierarquias. Realiza uma “caosmose” em sua fabulação moderna. Estabelece uma nova ordem, que não a logocêntrica, mas uma reordenação do existencial, do devir, deste devir-escritora, do devir-criança, do devir-leitor (a). Com efeito, o devir-escritora estabelece um marco das operações do processo de leitura entre os outros devires.

Diante dessa perspectiva, a autora envereda-se na história, no “mistério”, ou na vertigem do espelho tal qual Alice no país das maravilhas (CARROL, 2000) à procura do Coelho Branco, num ambiente de “acontecimentos puros” (DELEUZE, 2007, p.01); porém não imaculados, não organizados, uma vez que promove contágios e afetações neste encontrar-se com o “animal-escrita”. Isso se confirma na apresentação do personagem ao seu filho:

Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho. Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco. Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse “muitas idéias”, só disse “algumas”. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz. A coisa especial que acontecia com aquele coelho era também especial com todos os coelhos do mundo. É que ele pensava essas algumas idéias com o nariz dele. O jeito de pensar as idéias

dele era mexendo bem depressa o nariz. Tanto franzia e desfranzia o nariz que o nariz vivia cor-de-rosa. Quem olhasse podia achar que pensava sem parar. Não é verdade. Só o nariz dele é que era rápido, a cabeça não. E para conseguir cheirar uma só idéia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz (LISPECTOR, 1999e).

Clarice atribui um sentido de brincar com o pensamento e ao pensamento um sentido de brincar, promovendo deslocamentos que transmutam o sensorial, o sensível e o inteligível, como um franzir incorpóreo que oferece a desordem do mundo orgânico e incide sobre o sistema do inorgânico sobre o “jeito de pensar as idéias”, conforme complementa Garcia-Roza (1990, p.57):

Os incorporais *são acontecimentos*. E um acontecimento é tanto da ordem do ser como da ordem da linguagem, sem no entanto, se reduzir a um ou a outro.”O acontecimento subsiste na linguagem mas acontece às coisas”. Assim o termo “incorporal”, tanto designa algo que não é corpo, como essa articulação corpo-linguagem de que nos fala Lacan em *Radiophonie*.

Desse modo, a autora desorganiza o território do arquivado com a constituição de repertórios que problematizam a condição humana e a condição animal em meio a ambientes pré-concebidos, em meio a organicidades, espacialidades, especificidades como o fato de se direcionar o pensamento a um órgão específico: “Quem olhasse podia achar que pensava sem parar. Não é verdade. Só o nariz dele é que era rápido, a cabeça não”. A autora desestabiliza a ordem através do deslocamento do modelo institucional orgânico, o qual define a cabeça como uma especificidade do *logos*, da inteligibilidade diante de um âmbito corpóreo:

Aliás, um dos clichês mais velhos da retórica é aquele que consiste em assimilar o texto a um corpo, a conferir a um *logos* particular uma cabeça ou pés. Lugar-comum lembrado por Platão: ‘Bem, pelo menos confessarás, creio que um discurso deve ser constituído como ser vivo, como um corpo que lhe seja próprio, uma cabeça e

pés, um meio e extremidades, todas as partes bem proporcionadas entre si e com o conjunto. ´ (MAINGUENEAU, 1995, p. 151)

Diante disso, identificamos uma vocalidade narrativa, um percurso do *Pathos*, na escritura clariciana, metamorfoseando-se em um *Ethos* discursivo, “vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde seu discurso” envolvido nesse “estado afetivo suscitado no receptor por uma mensagem particular”.<sup>42</sup> Esse papel crucial desempenhado pela voz está vinculado ao poder que ela tem de exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador fisicamente<sup>43</sup>.

A ideia lançada por Maingueneau, desse envolvimento físico do co-enunciador, designa, também, uma ambivalência na fábula clariciana entre oportunizar ao seu leitor e ao “sensível” outras formas de expressão. Surge, daí, outro regime de pensamento, esse da “sensibilidade inteligente” que ela mesma elabora em seu livro *Aprendendo a viver*.

Mas muitas vezes a minha chamada inteligência é tão pouca como se eu tivesse a mente cega. As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo *inteligência* com o que chamarei agora de *sensibilidade inteligente*. Esta, sim, várias vezes tive e tenho. E, apesar de admirar a inteligência pura, acho mais importante, para viver e entender os outros, essa sensibilidade inteligente... O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente... Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. E, como um dom, pode ser abafado pela falta de uso ou aperfeiçoar-se com o uso. (LISPECTOR, 2004, p. 47)

Ela perfura a ordem da linguagem, do inteligível, e, lança o sujeito para esse grande desconhecido. Solapa a ordem descritiva e inteligível, “ultrapassa o

---

<sup>42</sup> Ibid., p.139

<sup>43</sup> Ibid., p.138

entender”. Experimenta na linguagem o inteligível e o descritivo conduzindo-os para um campo de destruição equivalente a uma “pulsão de morte” da linguagem ao afirmar que apesar de “admirar a inteligência pura, acha mais importante, para viver e entender os outros, essa sensibilidade inteligente... O que, suponho, eu uso quando escrevo”.

Opera, ainda, com registros de uma negatividade lingüística (não, nem... nem, nunca, ninguém, jamais, nada...) realizada na desordenação do interpretativo, de modo que o leitor tende a uma posição indagadora:

Pois olhe, Paulo você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho. Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho (LISPECTOR. 1999e)

A autora realiza uma “entropia” no processo comunicativo entre o sujeito e o discurso, provocada pela emergência desta negatividade, configurando as palavras na dimensão lingüística como sintomas dessa desestabilização referencial da sua escritura. Aciona, dessa maneira, a falência do poder da inteligibilidade metalingüística, rasura o interpretativo e aponta para o logocentrismo aí encoberto. Enfim, com tais estratégias narrativas, acaba incidindo no âmbito em que os sentidos construídos pela língua abandonam o etnocentrismo regularizador e adjetivante da literatura infanto- juvenil.

A negatividade é um recurso inserido por Clarice como um ardil do feminino, do desejo, da sedução, confirmado, como podemos constatar na fala da namorada do coelho Joãozinho:

Às vezes penso que fugia para ver a namorada dele. A namorada era uma coelha muito da enjoada e muito da caprichosa, que vivia dizendo para Joãozinho: \_Se você não vier me ver, eu te esqueço. Era mentira, porque ela adorava o coelho dela, mas com esse truque a coelha ia arrumando a vida dela. Não era por maldade que ela dizia isso para Joãozinho, mas natureza de coelha é assim. E o modo de coelha gostar é um modo sabido. Aliás quase toda natureza de namorada se parece um pouco.

A autora vai desdobrando essa perspectiva do “ardil do feminino” inserido num jogo de seduções ao longo de sua narrativa: \_ “Se não vier me ver te esqueço”. Realiza essa *performance* erótica entre o casal de coelhos, no passar de anel entre ela e os leitores enquanto corpos inscritos no discurso do “enamramento” dos sujeitos envolvidos.

Dentro do princípio da empatia em que se constituem as subjetividades encenadas na obra, a autora, enquanto narradora, metamorfoseia-se na própria coelha que traz a cena dessa amorosidade. Sugere uma outra genitalidade que advém de uma outra cadeia alimentícia, a vegetal (LINS, 1999): “Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz em vez de ter uma idéia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura”.

Reordena um pensamento ao longo do texto, evidenciando o aspecto paródico dessa pretensa imitação da natureza e das metamorfoses em seu discurso. Esvazia-o do caráter fixo do nomeável. O que agora seria reconhecido como natureza? E o que é melhor como a natureza de um coelho? Como elaborá-lo para uma criança? Qual é a elaboração de um desejo? O que dizer do cognoscível, se não o pensar como um jogo do sentido e do não-senso numa literatura que se libera de sua homeostase, afinal de seu equilíbrio, num “caos-cosmo” (DELEUZE, 2007)?

Diante destas fissuras, Clarice articula a crítica da metalinguística por meio de uma linguagem anárquica, do não-senso, da negatividade, dos descentrismos, numa escrita que se mostra como uma perversão do discurso do arquivado. Ou do mal que é minado do poder do arquivo literário canônico e hierarquizador, que submeteu a literatura infanto-juvenil a um lugar de exclusão e de menor idade.

A paixão clariciana pela linguagem, pelas linhas de fuga que essa estabelece, leva-a a escrever incorporando um papel filosófico para a narradora no seu estatuto de infante. O pequeno filósofo que se constitui, por assim dizer, como uma edição contemporânea de um estóico nascente, revelando uma imagem na constituição paradoxal da teoria dos sentidos segundo Deleuze.

Abraça, nesse aspecto, o infante filósofo numa “maternagem escritural” ao encaminhar e encorajar as crianças às descobertas, afirmando desconfiar que “não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho”. Nesses não-lugares desses não-saberes, nesses ambientes de denegações, os convida a “brincar de pensar” na leitura, brincar de filosofar. Confirma seu passaporte nesta brincadeira ao declarar “que só se tem coragem de pensar na frente de outrem quando a confiança é grande a ponto de não haver constrangimentos em usar, se necessário, a palavra outrem” (LISPECTOR, 2004, p. 48).

Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho. Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é meio bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos. Enquanto um pai e uma mãe tem devagar um só filho-gente, o coelho vai tendo muitos, assim, como quem não quer nada. E bem depressa, igual como franze e desfranze o nariz. Natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele sem ninguém ter ensinado (LISPECTOR, 1999e).

Esta “maternagem” possibilita o experimento narrativo, o surgimento de uma escrita transitória, do sentir, do adivinhar, que faz debandar a experiência de uma literatura cerceadora, de um experiencial sensível ao utilizarmos “nossos narizes” para o sensível e a existência animal: “coelho vai tendo muitos, assim, como quem não quer nada. E bem depressa, igual como franze e desfranze o nariz”. Deste mistério da “natureza de coelho”, de suas percepções, as quais decifram “as coisas que fazem bem a ele sem ninguém ter ensinado”. Descorporifica o sentido de ideia do ambiente de um “ideal”, de uma ordem platônica, pois a desnatura também diante de um pensamento dicotômico entre modelo e cópia.

A partir de daí, há a mobilidade do inteligível, do ser racional ao sensorial através do decifrar, do cheirar as idéias do coelho como “uma cenoura fresca”, como um fator de elaboração do pensamento em um ambiente de alteridades e trocas:

Pois bem, Um dia o nariz de Joãozinho – era assim que se chamava esse coelho – um dia o nariz de Joãozinho conseguiu farejar uma coisa tão maravilhosa que ele ficou bobo. De pura alegria, seu coração bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas. Joãozinho disse para ele mesmo: \_ Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma idéia tão boa que até parece idéia de menino! E ficou encantado. A idéia que tinha cheirado era tão boa quanto o cheiro de uma cenoura fresca (LISPECTOR, 1999e).

Tais acontecimentos desencadeiam-se ficcionalizando “uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem” (DELEUZE, 2007, p.03); e porque não, também, aos animais através da escritura clariciana.

Encontramos no discurso de Clarice rastros nos quais nos deparamos, enquanto leitores, revestidos de um não arquivável, de um “animal-estar” ou “animal-escrita”. Por uma estória de amor com “o saber bicho”, redimensionando a imposição

limitadora de um entender que visa ao racional e consagra a capacidade humana do simbólico ou do inteligível:

O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco. Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse “muitas idéias”, só disse “algumas”. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz.

Esse saber bicho contagia a configuração de sua narrativa estabelecendo uma relação entre o animal e a escrita, nesse “devir-animal” que sai do orgânico, do organizado, para aquilo estabelecido pelo homem, já específico. Observemos a seguinte citação:

Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos – nós, os macacos de nós mesmos, nós os macacos que idealizaram tornarem-se, e esta é também a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (LISPECTOR, 1998e, p.127)

A autora perfura e desterritorializa a sintaxe da escrita através da fusão entre os gêneros homem e animal, esfinge e diário. Deixa de ser nascida do *Logos*, do estabelecido e do racional e parte para o sensível, o passional, o *Páthos*. Sua escritura não é uma dominante simbólica, são poéticas, não opera, ou trabalha no órgão, mas realiza uma entropia, um “ritornelo” que atua, toca nos sentidos quando nos arremessa em sua fábula do *Páthos*. Direciona uma ambivalência semântica deste sentido de bando, de “matilha” configurada pela palavra patos/ *Páthos*. De modo, a porque não configurar uma fábula de patos.

Neste momento, Lispector foge do filial e parte para um sentimento de uma *anima*, de um *animus brincandi* em sua narrativa (LISPECTOR, 2004), de um bando

de crianças. Foge da instância do filial, mesmo confessando que ao iniciar sua história foi intimada pela “ordenação afetiva”, do pedido-ordem, de seu filho Paulo. Afirma que a princípio sua escrita teve um sentimento doméstico, porém, desliza no conceito desse “filial”, mencionado por Deleuze, e direciona-se à construção de “matilha”, de um “devir-animal” na pele de coelho.

Assim, é introduzido o contágio, o contato, o sensorial, o bando entre as partes envolvidas na construção, na consubstancialização do texto. Os leitores são convidados por Clarice a serem simpáticos. Nesse posicionamento, ela ficcionaliza seu enredo, não se vê, e nem vê ao outro com o olhar de uma racionalista.

Desenvolve a alteridade da escrita através da paixão de seus leitores. Trás sua escrita na empatia com o leitor e o leitor em sua empatia, cada qual pensando o outro, construindo uma “pedagogia performativa” que atua na alteridade, numa ficção que cede lugar a outras ficções de vida. Entoa sua narrativa de uma ironia machadiana ao pedir desculpas pela contribuição forçada que alguns leitores serão obrigados a oferecer:

Como a história foi escrita para puro uso doméstico deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom.

No trecho acima apresentado, observamos a narrativa tecida como um estratagema, uma tática, uma “política da escrita” em que se estabelecem fluxos, agenciamentos de leitores, afetações, matilhas; as quais por sua vez rastreiam, tateiam a escritura clariciana construindo possibilidades cartográficas de leituras de uma conversa íntima sobre o coelho, de suas (sobre)vivências e de suas comunidades.

A autora não cria cobaias, cria ficções que libertam o animal de sua gaiola como também a criança da ordem dura do intelecto. O coelho pensante não é este ser de laboratório. Assim, como seus leitores não experienciam no intelecto, mas em sensações deflagradas por esta “sensibilidade inteligente” “em que o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, 2007, p. 01). Por isso é que Joãozinho não está nas amarras das grades de sua jaula, gaiola mencionada na estória:

Durante dois dias Joãozinho franziu e desfranziu o nariz milhares de vezes para ver se cheirava a solução. E a idéia finalmente veio. Dessa vez, Paulo, foi uma idéia tão boa que nem mesmo criança, que tem idéias ótimas, pode adivinhar. A idéia foi a seguinte: ele descobriu como sair da casinhola. E, se bem pensou, melhor fez. De repente os donos do coelho viram o coelho na calçada, gritaram, correram atrás dele, chamaram as outras crianças da rua - e todas juntas cercaram Joãozinho e finalmente conseguiram prendê-lo de novo.

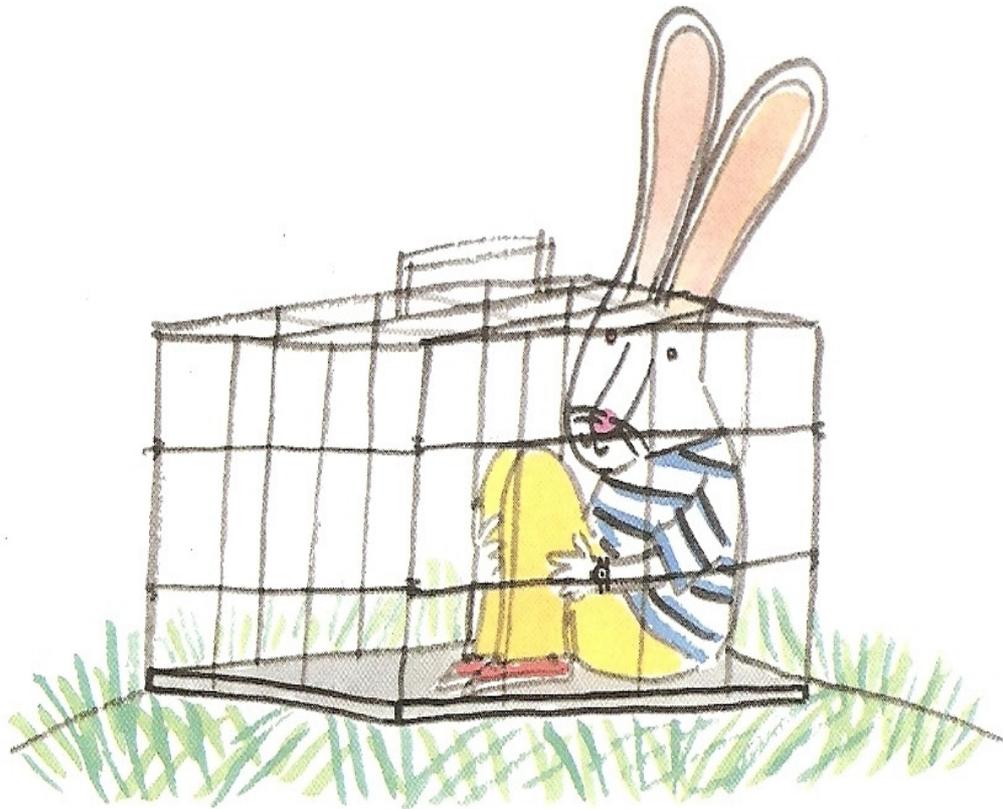
A fuga da casinhola<sup>44</sup> caracteriza-se como uma metáfora na história, desta falência do explicável, do entendível. Ao demonstrar a fuga desse coelho, inexplicavelmente, de sua jaula, Lispector constrói sua esfinge narrativa, como um verdadeiro oráculo, um enigma que foge a qualquer logicidade. “Desterritorializa” a ordem do *Logos* o qual escapa entre as grades da casinhola de Joãozinho. E ao escorrer entre as grades, direciona-se à uma inteligibilidade sensível deste “brincar de pensar” clariciano:

Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou para sair de lá. Mas aí é que está o mistério: não sei! E as crianças também não sabiam. Porque, como eu lhe disse, o tampo era de ferro pesado. Pelas grades? Nunca! Lembre-se de que Joãozinho era um gordo e as grades eram apertadas.

---

<sup>44</sup> Casinhola é o termo que a autora atribui a fim de nomear a jaula do coelho Joãozinho

Diante dessa situação, faz-se necessário comentar a ilustração ofertada pelo livro, a qual nos faz retomar a idéia de que as orelhas do coelho fogem da casinhola, assim como seu nariz capta um sensorial em fuga do *Logos*, numa tentativa de se desprender desta ordem lógica metaforizada pela jaula:



**Ilustração 1.1**



Ilustração 1.2



**Ilustração 1.3**

Uma vez que sua estrutura nos é apresentada, cartesianamente, em formas geometricamente quadradas, insinuando esta área do inteligível, do estriado, do simbólico, deste território oficializado nas normas do arbitrário/convencional. Porém, nosso coelho é escorregadio, liso, “rizomático” mesmo diante do mundo estriado ou entre os quadrados de sua jaula.

A presença desse coelho fujão remete-nos a relação entre *O mistério do coelho pensante* com *Alice no país das maravilhas*, no tocante a representabilidade dessa fuga da lógica e do sentido por este animal deslizante da narrativa.

Joãozinho, o coelho fujão, simboliza a fusão de ambas as histórias para a operação de uma sintaxe tensionada pela presença desse logismo às avessas.

A escritura clariciana potencializa o surgimento de uma cientificidade às avessas, de uma “cientificidade do sensível”, a qual direciona o seu leitor a um observador, um pesquisador do comportamento animal, no entanto, estes não mais como cobaias, antes como integrantes desta comunidade sensível da narrativa.

A história atualiza imagens de um banquete platônico desencadeadas pelas ações de fuga do coelho: “fugir da casinhola toda vez que não houvesse comida na casinhola”. Dessa maneira, ao utilizar as idéias como alimento, ele, o coelho branco, desnaturaliza, foge do ideal, do perfeito, do “mundo das idéias” e recorre ao sensível; considerando como se dessa forma ocupasse o lugar da cópia nos termos platônicos:

Enquanto isso, as crianças, que não têm natureza boba, foram notando que o coelho branco só fugia quando não havia comida na casinhola. De modo que nunca mais se esqueceram de encher o prato dele. E a vida, para aquele coelho branco, passou a ser muito boa. Comida era o que não lhe faltava.

Nota-se, neste contexto, a inauguração de culinária, uma cozinha dos sentidos barthesiana, em que “sabor e saber” (PERRONE-MOISÉS, 1983) repensam lugares. Engendram outras alimentações neste lugar construído por uma narrativa em fuga do logocentrismo na direção do mistério do sensível. Como escapar aos quadrados da gaiola? Os quadrados entoam a canção, a cantinilha de um *logos*:

Mas, Paulo, acontece que Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto. E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir. Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive em grades.

Assim, Joãozinho tenta fugir para cheirar a solução. Diante do jogo das alteridades, deste “brincar de pensar”, o coelho foge do engradado e a criança, que não compactua com o a ordenação logocêntrica, “esconde-se” desta. Clarice realiza, dessa maneira, a entropia dessacralizadora dos lugares de ordem, desses organizacionais entre animais, crianças e pensamento, elaborando, assim, a instância do saber bicho.

### 4.1.3. O CACHORRO

“O pior de mentir é que cria falsa verdade.  
 (Não, não é tão óbvio como parece,  
 não é um truísmo: sei que estou dizendo uma coisa  
 e que apenas não sei dizê-la de modo certo,  
 aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do*  
 modo certo, imposição muito limitadora.)  
 O que é mesmo que eu estava tentando pensar?  
 Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação  
 da verdade, então seria um dos modos, por  
 negação, de provar a verdade. Mas a pior mentira  
 é mentira criadora. (Não há dúvida: pensar me  
 irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia  
 muito bem o que eu sabia)”

Clarice Lispector

*Quase de verdade* é o quarto livro infantil de Clarice Lispector, publicado após sua morte em 1978. Nele encontramos Ulisses como personagem principal da narrativa, o qual fora um cachorro de criação de Clarice comprado, de acordo com a biografia elaborada sobre ela, para fazê-la companhia na ausência de seus filhos:

Ela calmamente o deixava fazer o que quisesse. Ulisses fazia parte de seu retorno à infância, e à maternidade. Ela contou a uma entrevistadora: comprei Ulisses quando meus filhos cresceram e seguiram seus caminhos. Eu precisava amar uma criatura viva que me fizesse companhia. Ulisses é um mestiço, o que lhe garante uma vida mais longa e uma inteligência maior. É um cachorro muito especial. Fuma cigarros, toma uísque e coca-cola. É um pouco neurótico (MOSER, 2009, p. 482).

Podemos observar, diante dos dados fornecidos, que um dos traços bastante frequentes na obra clariciana é a correspondência entre os fatos vividos pela autora e a introdução destes em suas narrativas. Tal circunstância incidiria na confirmação de seu “animal-escritura” como este que se inscreve sobre rastros de vida da autora por caminhos de sua escritura.

Dessa maneira, destacamos, mais uma vez, sua característica materna direcionada a uma “maternagem escritural” na elaboração de seus animais personagens. Tendência que fora reforçada pela autora na entrevista concedida a TV Cultura, na qual declarava que escrever para crianças era fácil devido a seu sentimento materno. É o que presenciamos na relação estabelecida entre Clarice e seu cão Ulisses, quando menciona a ausência de seus filhos e o preenchimento dessa com a companhia dele.

Num primeiro momento, o biógrafo Benjamin Moser relata que esta obra clariciana abordaria em si uma temática recorrente num movimento de denúncia social na década de 70 e em especial na literatura infantil: “uma espécie de sátira da ficção ‘social’ que estava sendo produzida por artistas às voltas com a censura e a ditadura” (MOSER, 2009, p. 486).

Essa literatura dialogante conflui com tantas outras produções estabelecidas no mesmo período, entre elas *O Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Chico Buarque, uma paródia do conto do *Chapeuzinho Vermelho* forjado por um combate social. Porém, diante de tudo, tal argumentação não se enquadra na perspectiva abordada por nosso trabalho, ou mesmo no olhar a que direcionamos a literatura infantil clariciana. *Quase de verdade* estabelece, como entre outras obras, uma fissura de verdades estabelecidas e uma exterioridade a espacialidades de um órgão estatal.

O livro inicia-se com o jargão dos contos de fadas “era uma vez...” que, de certa forma, remete a um ambiente de redenção por parte da autora mediante a tantas tentativas de publicação num jornal de Recife quando criança. Porém, suas histórias nunca eram publicadas por serem muito estranhas. Algo presencial em Clarice e o que a introduziria num âmbito de uma escritura “esquiza” e “desterritorializante”. O seu próprio devir:

... ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos eu também. (LISPECTOR, 1998, p. 78)

Pela declaração da autora, no trecho acima, temos uma, entre tantas outras, a confirmação de *Quase de verdade* como um “além-relatos” de acontecimentos sociais. E observamos que pensar dessa maneira, como denuncia de um contexto social, seria redutor, uma ação “territorializante” de uma escritura agenciadora de linhas de fuga.

Contudo, desta vez, nossa narradora, inicia, finalmente, com um “era uma vez” e ao fazer isso, quebra, continuamente, a perspectiva da elaboração do conto de fadas pela presença de uns “eu Ulisses”:

Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa (LISPECTOR, 1998f).

O *eu* dar-nos de imediato a sugestão de quem irá de fato narrar esta história, da sua singularidade lírica de um “eu prosético”, que do conto inclina-se em direção a linhas do adivinha narrativo do “o que é o que é?”, confirmando a presença “rizomática” da escritura narrativa entre gêneros. Como a formulação de um oráculo-

narrativo e narrador: “prepare-se para uma surpresa que você nem advinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice”.

No conto, a inscrição do “era uma vez” duplicado comporta-se como uma determinação narrativa de duas histórias que se interseccionam e desterritorializam: a do cachorro e a do homem mítico.

Clarice estabelece um âmbito no qual o seu “devir animal”, seu animal-personagem não mais circunscreverá este caminho errático do perfil humano como algo a ser corrigido, nem muito menos como o perfil “Odisseu” de uma perfeição a ser reproduzida por um Ulisses, antes, movimenta-se entre caminhos de uma não-direção, de um não-lugar entre os parâmetros literários envolvidos.

Assim, as imagens se inscrevem numa “desterritorialização” da concepção do gênero fábula e na desconstrução das aventuras homéricas. Elabora o mítico e o real neste ambiente de quase verdades. Por isso, Ulisses, ou Clarices – já que a autora também se metamorfoseia em seu animal – menciona ter feito uma viagem para o quintal de outra casa. Essa “outra casa” nos arremete a um outro lugar, ou melhor, a elaboração de um não-lugar que será “outra fábula”, e “outra odisseia” de nosso Ulisses.

A partir daí Clarice segue numa promoção de alteridades de sua “animal-escrita”:

Antes de tudo quero me apresentar melhor. Dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou. Tenho um pelo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra natureza<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Ibid., 1999f

O(s) narrador(es), levando em consideração essa multiplicação das vozes através do cão e sua dona, na história estabelece(m) um jogo de confrontações, adivinhas e interditos como apresentação de seu personagem principal, na forma de um duplo entre os Ulisses: “dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou”. Identificamos nesta configuração do “bonito e sabido” como a ideia erguida sobre o mito do Odisseu como o ideal de beleza e homem artiloso. De maneira à “desterritorializar” tal convenção, Clarice nos trás o Ulisses de sua narrativa mencionando-o como “bonito”, porém, “parece que sou”.

As construções dos Ulisses se inter cruzam, como uma forma de subversão platônica, nestas zonas entre o real e as aparências, o modelo e a cópia, entre o verdadeiro e o “quase de verdade”. Reforça, “sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados”. O “dourado” ganha, aí, uma conotação de uma laureação, tão comum no ambiente mitológico. O Odisseu enquanto homem visionário de seu tempo, que deverá sempre ser venerado e idolatrado por seus feitos durante todos os tempos. Clarice “rizomatiza”, de certa forma, seu personagem, intercambiando referenciais dele e do mito e desenraizando mentalidades preconcebidas ao estabelecer comparações entre ambos. É o destronamento do mito no qual rei e plebeus vêm à praça pública.

O curioso é que narradora e personagem agenciam-se entre si, inter cruzam-se na condição estabelecida pelo texto e de forma real pela ação de não cortar o rabo por ser uma atitude “contra a natureza”. Vejamos: Clarice tinha uma forma de se expressar, falar peculiar não só por sua entoação transgressora, mas por um distúrbio em sua língua presa. Incidente que a limitava quanto a uma maior extensão na pronúncia das palavras. Assim, afirmava a todos não realizar a cirurgia por uma

atitude que a descaracterizaria na sua individualidade. Desse modo, transfere sua cena real para a ficcional na condição de seu cachorro.

Muitos são os indicadores que nos conduzem a este agenciamento entre os sujeitos da escrita em *Quase de verdade*; entre esses, o depoimento fornecido acima pela escritora de que seu cachorro bebia uísque, coca-cola e fumava cigarros, ações próximas a Clarice, como um deseducar, um desertificar entre territórios do humano e do animal. Ulisses estabelece a todo o momento um duplo clariciano.

Encontramos, nesse contexto, o devir clariciano desestruturando a narrativa coerciva fabular na postura adotada por Ulisses, como uma metáfora de fuga do ambiente pedagógico imposto por aquelas da tradição:

Dizem assim: "Ulisses tem olhar de gente". Gosto muito de me deitar de costas para coçarem minha barriga. Mas sabido sou apenas na hora de latir palavras. Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice.

Nota-se o posicionamento de Ulisses numa atitude de não adestramentos circunscritos por parte de sua dona. É como se Clarice direcionasse a intenção de um "não modelo" comportamental aos seus leitores, deixando-os se posicionarem sobre o que seguir, sobre suas escolhas. Dessa forma, não os impelem conforme a intenção da fábula moralizadora; deslocando a criança, dando-a o direito de escolha enquanto leitora, num movimento de emancipação de suas ações e atitudes intelectuais, contemplando seu devir minoritário desconsiderado.

Outro ponto a corroborar com a concepção de um "animal-escrita" clariciano é a similitude entre a escritura e o animal:

Fora disso, sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc. Se você chamar: "Ulisses, vem cá" – eu vou correndo e latindo para o seu lado

porque gosto muito de criança e só mordo quando me batem. Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.

O animal, o cão, se inscreve enquanto texto narrativo definido por uma literatura sensível operada por Clarice, no campo das “afetações e seus contágios”, exterior a um ambiente do *logos*, “Na ponta dos dedos”. Na construção de uma filosofia animal em que os instintos, o sensível, substituiriam toda lógica por sua “inteligência sensível”. Daí o Coelho pensante, Ulisses e Laura fariam parte desta comunidade sensível diante deste saber animal que “desterritorializa” o *logos*. No contexto oferecido, na “ponta do nariz”, através do seu faro, estabelece essa zona de contingência de Ulisses, assim como o coelho mexia seu nariz para “pensar” uma ideia de fuga da casinhola e Laura bicava e ciscava, ou botava ovos para não morrer.

O verbo latir, nesta perspectiva, corresponderia à ação de um contar, de um realizar narrativo em que a história se edificará, como uma ambivalência do próprio sentido da língua latina inserido nesta dimensão mítica e seu construto literário ficcional: “pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade?... O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro”. Nesta penúltima frase, “à moda deles”, percebermos o reinventar da fábula clariciana desterritorializando o referencial reprodutivo do comportamento humano ao determinar que os bichos falassem à moda deles. Rompe com o arquétipo estabelecido de ridicularizações atitudinais e suas correções morais. A proposta platônica incidiria, dessa forma, sobre a fábula na qual a cópia comportamental

humana necessitaria de um “modelo” a ser seguido, ou melhor, de uma moral como a proposta de uma “verdade” a ser disseminada. Porém, Clarice invade este território propondo o *quase de verdade* fabular. Ela subverte o ideal platônico.

Outra fissura ofertada ao longo de suas narrativas, “adulta” ou não, é a quebra de uma linearidade; e esta se presencia no conto em questão como uma “porta aberta” em forma de convite para um parque de diversões:

Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirlim-pim-pim, pirlim-pim-pim, pirlim-pim-pim. Este é o pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho.

Remetemos, novamente, a uma ambientação da linguagem como uma morada a nos ser oferecida por seu texto, como um “aconchego narrativo” direcionado a criança, numa espécie de canção de ninar, “ritornelo narrativo” no soar de seu “pirlim-pim-pim”. Conduz-nos a percepção de sua “maternagem escritural”.

Clarice convida a criança a participar da história e a escrevê-la, tece por meio do cantar do passarinho seu *animus brincadi*, no qual sua escritura envolve-nos nas frestas do conto como “máquina-desejante”. A autora desenvolve, através dessas fendas, uma erótica textual na qual a narrativa se realiza a partir da penetração destes espaços de leitura por seu leitor: “quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho”. Por isso, o cantar desse passarinho configurar-se como o cantar da sereia neste jogo de sedução literário. Nele, o soar do ritornelo deleuziano está naquilo em que o autor considera como o tocar da literatura ou mesmo no que Clarice define como entender: “entender não é

uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca”. (LISPECTOR, 1977) <sup>46</sup>

Nessa direção, a escritura destina-se a um sentido de pele, a uma literatura de pele, voltada ao campo dos “contágios”, dos “devires”, das “afecções” e sentidos. Nisso, ela trás seu leitor infectando-o com seu pó do “pirilim-pim-pim” em cantiga, deixando-se também infectar por ele. Perfura seu tecido textual como forma de ingresso para que a criança realize contágios e agenciamentos. Ela faz a língua(gem) gaguejar tensionando os limites e paradigmas preconcebidos em relação a criança através de sua escritura.

Em *Quase de verdade* entoasse também uma sonoridade textual com a literatura lobatiana, uma vez que Lispector confessou *Reinações de Narizinho* como um de seus livros sagrados. Esta musicalidade é marcada, além do “pirilim-pim-pim”, pela escolha do quintal como espaço narrativo recorrente em ambas as escrituras. Nele fora estabelecido, também, o cotidiano de Laura e suas fugas da panela. Na sua escolha estaria presente uma intencionalidade de reconstituição da natureza como a casa do animal, do selvagem. O ambiente elegido pelas crianças como este não lugar da disciplina, no qual não seguiriam as “etiquetas” dos demais cômodos, portanto, de uma exterioridade, fora da lei.

Verificamos, nas fábulas claricianas, o movimento “rizotômico” das temáticas entre si, de maneira similar a obra dos *Platôs* em Deleuze e Guattari. Visto que os autores confirmam esse sentido “rizotômico” de maneira a declarar uma não hierarquia entre capítulos. É algo a ser reelaborado na narrativa através dos nomes dos moradores/personagens do quintal, os quais se iniciam com “o” remetendo ao

---

<sup>46</sup> Entrevista à Clarice Lispector por Junio Verne.

“o” do ovo, de maneira a se interligar com a problematização cosmogônica proposta em *A Vida Íntima de Laura*:

Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovídio. O “O” vinha do ovo, o “vídio” era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O “O” era por causa do ovo e o “dissea” era por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oníria: o “O” do ovo e o níria porque assim queria ela. Casada com Onofre era em homenagem ao ovo – você adivinhou certo: o “nofre” era malandragem dele. E patati e patata. Au-au-au.

Os nomes dos personagens, de modo geral, estabelecem fronteiras com a mitologia: Odissea; Ovídio; Oníria; Onofre e Ulisses. Porém, o estabelecimento deles não lhe confere uma associação. Ao contrário, é estabelecida uma desconstrução dessas tradições míticas numa recontagem de não lugares, de uma dessacralização entre eles. Ao encaminhar como personagem principal o cão Ulisses ela trás a discussão do mito, o que era Ulisses para cultura ocidental e sua representação como homem ardiloso, astucioso, de razão e pragmaticidade.

O exercício do “animal-escrita” desperta a partir desta situação, já não é mais o cachorro um animal que penetrou na existência da autora. Como em *O mistério do coelho pensante* no qual estabelecia uma participação de observadora. Agora, o cão participa da sua vida, ele está vivendo com ela e se deixando atravessar pelos aspectos obscuros de sua subjetividade nas ações de fumar, beber e se tornar neurótico conforme afirmou. Nesse aspecto, o “animal-escrita”, instaura-se ao sair dessa ordem do pensamento ocidental. Ela vive o cachorro como seu duplo, como já fora mencionado anteriormente. E este duplo que se inscreve é o animal-Clarice. Assim, a narradora clariciana transita em outra ordem que vai da “maternagem” a

instauração deste “animal-escrita” e ao mesmo tempo projeta seu “animal-estar” (DERRIDA, 2002).

Neste momento o cachorro é quem fala de suas aventuras no quintal da vizinha, não é mais Ulisses quem irá falar de suas aventuras, de suas odisséias, consagrando-se, assim, como herói. O cão Ulisses é antes de tudo um não-herói. Não é Ulisses, o personagem de Homero, que interessa a escritora, pois ele já não possui uma referência na sua história. A entrar em contato, o cão e o homem neste estado de “animal-estar”, Ulisses perde a referência enquanto nome próprio humano. Esvazia-se diante do nome e da sua origem referencial de homem. A partir daí questiona-se outra proposição ocidental: a da verdade em face do mito. Ulisses faz parte de um mito. Recordarmos, assim, o poema *Ulisses* de Fernando Pessoa o qual remete “O mito é o nada que é tudo/ [...] /Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/E a fecundá-la decorre./ [...] /De nada, morre” (PESSOA, 2005).

Então, esse *quase de verdade*, de um outro modo, estabelece o *non sense*, o esvaziamento do mito e de sua narrativa homérica na atualidade. Clarice estabelecerá esta ideia ao reproduzir o latir de seu cão ao longo da narrativa, como uma tentativa de se reproduzir esse não-sentido mítico pela voz do cachorro Ulisses: “au-au-au!”.

A própria árvore, a figueira, confrontaria na história clariciana uma perfuração, uma crítica ao arquivo, a esse pensamento enraizador que se propaga ao longo dos anos como um ideal em espacialidades do beletrismo.

Em Clarice a letra não se insere no apolíneo, ou moral, ela é perversa, transgride, fere trazendo em si singularidades do selvagem, mapeando barbáries. A própria galinha seria um animal que a sociedade se incubiria de colar na mulher de maneira pejorativa. Neste mesmo sentido é direcionado “cachorro” como forma de

xingamento. Estabelecem-se relações com o humano que demonstram essa relação do “animal-escrita”.

A autora trás nas suas fábulas este lado da letra perversa, num estar ferindo-se a si mesma. Instaura a partir daí sua singularidade selvagem. A barbárie se instaura neste selvagem por meio de perversões, ao perfurar a lei, o beletrismo, as convenções, o arquivar. É a letra se inscrevendo enquanto bicho neste ambiente de errância. Vejamos a inscrição desta “letra perversa” nesta passagem do texto:

Não é que lá para meio-dia a figueira, por não ter o que fazer, se esforçou para pensar. O esforço era tão grande que até caíram no chão algumas de suas folhas. E ela enfim teve um pensamento. O pensamento era o seguinte: A vida do galo e da galinha é uma verdadeira festa. Ovídio cocorica, as galinhas põem ovos. Mas e eu? Eu, que nem figo dou? E patati e patatá. O pensamento da figueira apodreceu e virou inveja. Apodreceu ainda mais e virou vingança. A figueira, que não dava frutas e não cantava, resolveu enriquecer à custa dos outros. Queria se aproveitar dos filhos de Ovídio, Odisseia e outras aves. Se ao menos cantasse ela os perdoaria (LISPECTOR, 1999f).

Mais uma vez, deflagra-se a escrita nesta pulsão do mal, de um sadismo de escritura clariciana, porém, não desencadeia um aspecto dicotômico de uma moral; e sim problematiza situações que transitam, concomitantemente, em cada um de nós.

A parodização da modernidade nega através da escritura clariciana uma regularidade de vozes. Na fábula clariciana, os animais não ridicularizam o comportamento humano, mas a autora promove a inserção de uma *poiesis* cotidiana ao contar a história dos animais. Arremata-nos no limiar de questionamentos sobre o humano e o animal através das ações de seus personagens. Quebra “o ovo” das verdades pré-fabricadas, das espacialidades entre eles; daquilo que haveria de animal no homem ou de humano no animal, ou ainda, no que sustenta tais conceitos. Neste livro, a fábula se metamorfoseia em crônica envolvendo lugares do

selvagem, no qual habitam bichos e homens de maneira que não possui intenção de descrever o real ou o mítico, antes rasurá-los, constituindo-os como “quase de verdade”.

#### 4.1.4. A GALINHA

“Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... ou toca, ou não toca”.

Clarice Lispector

A menina clariciana, nas narrativas da autora, reporta-se a uma infância habitada por animais, os quais parecem remeter a uma enigmaticidade comparável à da esfinge reconhecida pelo discurso da autora ao afirmar: "Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou um o quê? Um quase tudo".

Sobretudo isso se mostra na personagem da galinha e do mistério do ovo, para o qual ela se colocaria de várias maneiras: ora como um detetive que procura resolver um crime, ora como um infante em sua perplexidade sem solução, ora como uma filósofa que busca nele o sentido estético de sua obra:

Era uma vez uma menina que observava tanto galinhas que lhes conhecia a alma e os seus anseios íntimos. A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana: falta-lhe um amor verdadeiro naquele seu harém, e ainda mais tem que vigiar a noite toda para não perder a primeira das mais longínquas claridades e cantar o mais sonoro possível. É o seu dever e a sua arte (LISPECTOR, 2004, p. 80).

De forma semelhante, presenciamos em seu livro *A legião estrangeira* (1977), no conto “O ovo e a galinha”, a inauguração desse pensar, do olhar sob e sobre o ovo como indicadora de agenciamentos envolvidos nesta relação entre o ovo, a galinha e a sua escritura:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um

ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. Só vê o ovo quem já o tiver visto. Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe (LISPECTOR, 1977, p. 49).

O texto, *O ovo e a galinha*, foi elaborado para ser apresentado em uma comunicação de “Literatura e magia” no I Congresso Mundial de Bruxaria de Bogotá no qual suas palavras reforçavam todo este universo enigmático da narrativa: “Este texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta”. Daí não ser à toa a afirmação de Deleuze em comparar o escritor a um feiticeiro. Numa outra versão, este mesmo texto, foi demonstrado com o título de “A inspiração é uma espécie de mágica”<sup>47</sup>. Clarice inicia a comunicação argumentando que:

Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará do entendimento. Se uma dúzia de ouvintes sentir o meu texto já me darei por satisfeita. E agora por obséquio ouçam “O ovo e a galinha”.

Diante destas imagens matinais, do ato de acordar e se tomar café, de se olhar o ovo posto na mesa, do indivisível, presenciamos a fabulação clariciana inserida, como as demais fábulas relatadas, nessa *poiesis* do cotidiano, como uma “filosofia do cotidiano”, a qual elabora deslocamentos de lugares e metamorfoseiam-se personagem, autora e escritura. A epígrafe deste subcapítulo, como o trecho acima, sinaliza um movimento do *logos* para o “sensível”, do sentir, das afetações e contágios. Claramente, o sensível, o não-lugar, o não entender, veem em

---

<sup>47</sup> Encontram-se duas versões dos textos a serem apresentados na comunicação “Literatura e magia” (1975) no arquivo da autora pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa (SIQUEIRA, 2007). Este é um texto manuscrito catalogado como Produção Intelectual.

contrapartida ao âmbito do *Logos* e são essenciais ao ingresso da narrativa de Lispector:

Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo – jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei- O que eu não sei do ovo é o que realmente importa (LISPECTOR, 1977, p.50).

A autora desautomatiza o *Cogitam Ergo Sum* cartesiano: *penso, logo existo*, reterritorializando-o em um pensamento sensível do “existo, logo sei”. De forma análoga, a fábula clariciana e o texto introdutório da comunicação, *Literatura e Magia*, apontam para uma intenção de se colocar em xeque este ambiente dos racionalismos e seus científicismos. Menciona em ambos algo que escapa a qualquer entendimento.

Diante de tudo, em seu terceiro livro infantil, *A vida íntima de Laura*, registra-se a presença do método dedutivo como um mecanismo contemplado para a fuga desta compreensão racionalista – assim como em *O mistério do coelho pensante* – o eleito para a apresentação, ou adivinhação, de Laura: “Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil? Pois Laura é uma galinha”.

De maneira semelhante, *o ovo e a galinha* estabelecem, diante destas linhas de fuga do *logos*, o lugar das sensações entre o sabor e o saber como canais de aproximação de um conhecimento que experimenta, degusta o ovo. Como se esta fosse a própria ação de uma receita culinária da escritura, do conhecimento, numa cozinha literária. Nela não se pode prever um resultado final desta receita do ovo. Ele pode ser frito, ao ponto, cru, mexido, mal passado, bem passado, virar um omelete ou ser um dos ingredientes do bolo. Como uma forma de escapar ao

território desta razão, das exatas, que nos impõem um produto final determinado. Aqui, tudo dependerá do preparo de seu cozinheiro e do paladar de seus degustadores. Afinal, cozinhar também não seria uma arte?

Daí identificarmos e degustarmos a relação do ovo com a escritura. Porém, não a entendamos demais para, assim, não perdermos o ovo, e o percamos, uma vez que perder também é se achar, diante do que Clarice afirma: “E eis que não entendo o ovo. Só entendo ovo quebrado: quebro-o na frigideira” (1977, p. 50). Não nos surpreenderíamos se ao jogarmos o ovo e quebrá-lo na frigideira o identificássemos como desonerado, gorado, uma vez que a linguagem de Lispector derrama ao fracasso.

Indagaríamos se não foi a partir daí que surgiu o segundo título da “feiticeira” clariciana: “A inspiração é uma espécie de mágica”. Cozinheira, ou, será galinha? Uma vez que “a galinha é o disfarce do ovo, para que o ovo atravesse os tempos a galinha existe”<sup>48</sup>.

Nessa linha de raciocínio, Clarice seria a galinha que possui seu ovo como escritura. Seria “A galinha dos ovos de ouro”, porém numa nova versão anti-pedagógica: “A galinha dos ovos desonerados” por sua escritura primar o estranhamento, seria a degustação narrativa abjecta desse ovo desonerado, gorado ou mesmo pútrido.

Desse modo, pensando o ovo como escritura, a cozinha já não comportaria este âmbito de uma domesticidade, de uma submissão, uma vez que nas mãos da autora é ato de subversão, Mas, reterritorializar-se-ia, desnudaria, quebrar-se-ia, enquanto narrativa de não-lugar do (in)experenciável, do experimentável de um

---

<sup>48</sup>Ibid., p.51

olhar inaugural sobre o ovo cruzando os sabores e saberes (BARTHES, 2000) desta existência:

O privilegiar da expressão “Olhar” significa dizer que a alteridade é absolutamente exterior, uma vez que o Olhar é sem conteúdo e sem forma; ele não pode ser apreendido e nem representado, não se confunde com as coisas, não se relaciona à percepção e não se presta à plasticidade, ainda “Despojado de sua forma, o Olhar é a nudez do rosto”, é indigência, é súplica e exigência (GROL, 2004, apud LEVINAS, 1993, p. 67).

É diante deste olhar inaugural, destes ambientes de “desterritorialização” de lugares que observamos o deslizar da cozinha para o quintal, o transitar da escritora para a menina, e desta para a galinha. E, ainda, entre galinha e o ovo num jogo de alteridades que se reorganizam promovendo descentrismo entre um eu e o outro. A autora nos desafia ao indagar se podemos adivinhar quem é Laura:

Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil? Pois Laura é uma galinha. E uma galinha muito da simples. Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é a galinha mais simpática que já vi. Vive no quintal de Dona Luísa com as outras aves. É casada com um galo chamado Luís. Luís gosta muito de Laura, embora às vezes brigue com ela. Mas briguinha à-toa.<sup>49</sup>

Em *A vida íntima de Laura*, obra a concentrar nossa atenção neste subcapítulo, observa-se este jogo de alteridades, entre narradora / personagem e o ovo / escritura, numa rede de interligações entre si, as quais confirmam um dos aspectos descentristas das obras claricianas do eu como o outro. Algo a se confirmar pela declaração da autora:

Eu entendo uma galinha, perfeitamente. Quero dizer, a vida íntima de uma galinha, eu sei como é”, ela disse certa vez. Tinha crescido em meio a galinhas, evidentemente, e a galinha e o ovo formam um de seus temas centrais. A heroína do livrinho é uma galinha chamada Laura, o mesmo

---

<sup>49</sup>Ibid., 1999d

nome que Clarice deu à boneca que encabuladamente confessou ter comprado em *Objeto gritante*. (MOSEER, 2009, p. 487)

Diante desses lugares de alteridades, Benjamin Moser declara que o possível final fatídico de Laura relaciona-se a morte da mãe de Clarice. Laura derrama seu sangue, neste sacrifício da galinha do domingo:

Laura, a galinha, é uma mãe orgulhosa, e as referências à crueldade do mundo e ao cordão umbilical no trecho de *Uma Aprendizagem* sugerem que Clarice, aqui como em tantos outros lugares, estava pensando no destino de sua mãe e, cada vez mais, no seu próprio. Apesar das garantias do contrário, o mesmo lúgubre destino paira sobre uma Laura que envelhece e se torna menos produtiva<sup>50</sup>.

Esta proposição é confirmada ao nos depararmos com este momento da narrativa da vida íntima de Laura:

A galinha que não queria sacrificar a sua vida. A que optou por ser “feliz”. A que não percebia que se passasse a vida desenhado dentro de si como uma luminária o ovo, ela estaria servindo. A que não sabia perder a si mesma...(LISPECTOR, 1977, p.53)

Apreende-se, acima, a galinha como esta mulher, a partir da ideia mitológica de uma maiêutica, deste ser para a gestação que sacrifica sua vida para dar a luz, no caso da galinha a que bota os ovos “desenhando dentro de si como uma luminária o ovo”.

Essa imagem do ovo surge enquanto linguagem, como metáfora linguística para uma “linha de fuga” da experiência de Clarice, como uma exortação.

Não é à toa que Clarice confirma sua literatura como uma “literatura sensível” ao mencionar escrever com a ponta dos dedos, revalidando-a numa pedagogia, ou melhor, numa anti-pedagogia dos sentimentos. Algo a ser rememorado pela epígrafe

---

<sup>50</sup> Ibid., p.489

deste texto: “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca”<sup>51</sup> (LISPECTOR, 1977).

Nádia Battella Gotlib (1995, p. 286), numa das biografias direcionadas a Clarice, relata que os dois primeiros livros infantis claricianos estariam direcionados a fatos vivenciados pela autora.

Daí concluímos que não só estes textos infantis, mencionados por Gotlib, correlacionar-se-iam a momentos da vida de Clarice, mas, também, que entre eles estaria a narrativa de Laura.

Nesse mérito a *vida íntima* seria, de certa forma, a própria intimidade da autora se reconstituindo no quintal de sua consciência, libertando esses momentos de seu inconsciente; relacionando aqui o quintal como um ambiente recôndito e sugestivo segundo o conceito freudiano do inconsciente. Inserido num âmbito das reminiscências, de um mesmo descentrismo, porém, agora inaugurado por imagens que elaboram o consciente e o inconsciente clariciano. Desse modo, toda esta problematização, portar-se-ia como “matéria-fluxo” de seu enredo.

Reportamos, também, diante da sequência narrativa acima, uma *mitopoética* do feminino associando a morte da galinha, de maneira trágica, a da mulher grega. Ambas estão inseridas em cenas similares se recordarmos a forma como morrem aquelas: enforcadas, estranguladas e enlaçadas pelo pescoço na tentativa de sufocarem sua voz. E por que não “laçarmos” estas imagens da mulher grega e da galinha na atualidade? Dessa maneira, constituiríamos uma época atual em que “muitas” são silenciadas sob diversas formas de violência; inclusive, recordando o antigo perfil da criança na literatura infantil enquanto um ser sem voz. Diante disso a narradora menciona: “A galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre

---

<sup>51</sup> Entrevista à Clarice Lispector por Junio Verne.

inutilmente a par. E continua sendo redesenhada. Ainda não se achou a forma mais adequada para uma galinha”<sup>52</sup>.

Essa galinha “redesenhada” nos é oferecida através de Laura num discurso da negação apolínea e, ela está sempre se redesenhando no momento em que dá a luz como uma luminária gestando o ovo ou não:

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 eu sei? É que estou adivinhando você. Outra verdade: Laura é burra. Tem gente que acha ela burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem. Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa em coisíssima alguma (LISPECTOR, 1999d).

O gênero do advinha destaca-se na narrativa clariciana como uma fissura deste território apolíneo da logicidade. Como um modo de romper com o discurso cientificista e sua racionalidade. Esse recurso torna-se algo que nos aproxima cada vez mais da proposta de Deleuze e Guattari, diante da inserção no discurso deles ao âmbito das escatologias, como fenda neste arquivo do *logos*. Numa leitura deleuziana seria esta “ferramenta” que se torna “arma” e, ainda, “máquina de guerra”. Presenciamos esta bricolagem em *A vida íntima de Laura* como também em *Quase de verdade* e em *O mistério do coelho pensante*. As três narrativas são “ferramentas” transformadas em “armas” perfurantes do pensamento racionalista.

Diante destas “desterritorializações” apolíneas, Laura potencializa na história uma releitura do *Patinho Feio*, em que, diante das outras galinhas de sua “matilha”, apresenta-se desajustada, desadaptável. Em linhas de fuga do discurso logocêntrico

---

<sup>52</sup> LISPECTOR, 1977, p. 52

e de um ideal apolíneo de beleza. Na narrativa ela torna-se este “anômalo”<sup>53</sup>, como *o patinho feio*, por ter “o pescoço mais feio que já se viu do mundo”, determina este “fenômeno de borda” mencionado por Deleuze e Guattari. Desestabiliza o racional e o estético: “ela pensa que pensa” e “a verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo”.

No “pensar que pensa” estaria compactuando com a “literatura sensível” clariciana, fissurando, desorganizando “o penso, logo existo” para reintegrá-lo ao “existo, logo sou” burrinha. O adjetivo “burrinha”, de maneira sintagmal, também reforça a ideia de uma restrição, de uma exclusão, uma vez que essa é a função do adjetivo: restringir o sujeito. Clarice lança, sutilmente, uma ironia à machadiana.

Atrevo-me, ainda, a dizer que ocorreria neste fragmento um redesenhamento, uma “desterritorialização” do antigo leitor infantil e de suas espacialidades de puerilidade, operadas por seus respectivos autores, através da utilização dos sufixos diminutivos – “zinhos”.

Já que o próprio diminutivo era utilizado como recurso estilístico da reprodução da linguagem dos menores e seus espaços pueris. “Os pensamentozinhos e os sentimentozinhos” determinariam aí, a meu ver, uma crítica a esses diminutivos lançados em espacialidades de uma menoridade significativa diante do logos, do *Cogito Ergo Sum*, daí estariam redimensionados na fábula clariciana neste “devir da minoria”, uma contraposição a essa situação anteriormente citada. Digamos, assim, como uma “palavra menor”, tensionando e desonerando a linguagem.

---

<sup>53</sup> “Anômalo” é uma posição ou conjunto de posições em relação a um a multiplicidade. Os feiticeiros se utilizam então do velho adjetivo “anômalo” para situar as posições do indivíduo excepcional na “matilha”. É sempre anômalo, Moby Dick ou Josefina, que se faz aliança para um “devir-animal”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 26)

O ovo tinha para Laura um valor muito especial. É o que observamos no trecho a seguir:

Laura quase não deixa gente nenhuma fazer carinho nela. Porque tem medo danado de pessoas. Se alguém chega perto dela, sem ser para dar um milho, ela foge com grande barulheira, cacarejando feito uma doida. Ela cacareja assim: Não me matem! Não me matem! Mas ninguém tem intenção de matá-la porque ela é a galinha que bota mais ovos em todo o galinheiro e mesmo nos das vizinhanças.<sup>54</sup>

O fato de botar mais ovos em toda a vizinhança assegura a galinha alguns dias a mais de vida. Daí a lei da “mais valia vital”, numa releitura marxista, um ovo, nesse contexto, significaria um saldo positivo de um dia a mais em sua conta de vida. O ovo estaria para Laura como o conto para Sherazade e ambas possuiriam a mesma sentença de morte: seriam cortadas as cabeças. Desse modo, a vida equivaleria para Laura o seu ovo de ouro, já que seus ovos eram seu seguro de vida, e ainda, os contos das *Mil e Uma Noites* para a D. Luísa no qual ganharia em dias de sobrevivência. Tudo isso a mantinha viva e adiava ser servida como prato principal de galinha ao molho pardo do domingo.

Estabelecesse-se, no interior da narrativa, um “desterritorializar” das mitologias, redirecionando-as à contemporaneidade no lugar desta galinha do domingo (BARTHES, 2003), cuja morte, ao ser comida pelo Pelé, representaria uma morte gloriosa, como numa desconstrução da “Bela Morte” no gênero feminino, já que essa era destinada ao público masculino: “Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!”. Nesta narrativa, como em *Quase de verdade*, a significância mítica é esvaziada.

As temáticas nesta história se multiplicam a cada desenrolar da vida de Laura. Entre elas identificam o trabalho da ideia de uma diversidade étnica

---

<sup>54</sup> LISPECTOR, 1999d

conduzida pela autora ao mencionar as diferentes raças de galinhas. Este fator determinaria um posicionamento de combate a um ideal de raça pura hitleriano quando menciona que “para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior”. Observa-se, mais uma vez, o “inconsciente narrativo” em foco através das lembranças reminiscentes da autora. Não podemos esquecer a origem judaica de Clarice:

Laura vive apressadinha. Por que tanta pressa, oh Laura? Pois ela não tem nada o que fazer. Esta pressa é uma das bobagens de Laura. Mas ela é modesta: basta-lhe cacarejar um bate-papo sem fim com as outras galinhas. As outras são muito parecidas com ela: também meio ruiva e meio marrom. Só uma galinha é diferente delas: uma carijó toda de enfeites preto e branco. Mas elas não desprezam a carijó por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para Deus não existem bobagens de raça melhor ou pior<sup>55</sup>.

Nesse contexto destacamos a fábula dialogando com outra história infantil: *A Galinha Ruiva*, conto do folclore inglês. A galinha ruiva convida seus amigos bichos para prepararem um delicioso bolo de milho delegando a eles atividades para a feitura do bolo. Porém, ninguém se dispõe a ajudá-la em tal ação. Então, a galinha resolve fazê-lo sozinha. Quando o bolo está pronto e cheiroso todos decidem aproximar-se na esperança de um pedaço do bolo de milho, mas a galinha rechaça todos aqueles bichos preguiçosos que não a ajudaram a prepará-lo.

Numa sintaxe do próprio texto, o advérbio “meio” resignaria a identificação da “escritura rizomática” clariciana desenvolvendo estes entremeios narrativos. De maneira a causar uma reconstrução da própria ideia dos contos das *Mil e Uma Noites* na atualidade. Neste entrelaçar “acidental” cartografariamos histórias que dialogariam entre si.

---

<sup>55</sup> Todos os fragmentos citados a seguir constam no livro *A vida íntima de Laura*.

Outro ponto interessante é, novamente, este desdobramento da narradora na galinha e desta na criança, assim como o cachorro Ulisses e sua dona Clarice do *Quase de verdade*. Oferece-nos descentrismos entre as subjetividades envolvidas no texto: da autora para a criança, da personagem para a criança e entre narradora e personagem; de forma a se estabelecer, assim, um fluxo “rizomático” das alteridades:

Eu sei que você nunca viu Laura. Mas se já viu uma galinha meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio, é como se você estivesse vendo Laura. Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só.

Clarice nos desperta imagens que representariam o seu próprio ato de escritura ao descrever o bicar de Laura na terra procurando comida, como se estivesse à procura de algo que a mantivesse viva:

Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome, pois a cozinheira Dona Luísa lhe dá muito milho. Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania. Come cada porcaria! Mas não é tão burra assim. Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, hein?

Nesse contexto, *bicar o dia inteiro* estaria relacionando a autora como o desenvolver de sua escritura. Talvez por isso declarasse que quando não escreve estaria morta e a ação de nossa personagem principal permaneceria, justamente, em burlar a todo instante esta hora fatal. Seria como se sua “literatura do sensível” se autoconfirmasse nesse desdobrar de cenas, em Clarice na sua escritura da ponta dos dedos e, no caso da galinha, no movimentar-se de seu bico e no ciscar de seus pés.

Nesta mesma sequencia do livro, resgatamos outra releitura interfaceando a galinha em um ideal de mulher, numa mitopoética feminina, desta vez, numa releitura da virgem Maria:

Um dia ela sentiu que ia ser mãe de novo. Cacarejou depressa a novidade para Luís. Luís parecia que ia estourar de tanta vaidade de ser de novo pai. Bem sei que todo ovo nasce. Mas aquele ia ser uma beleza. Era um ovo todo especial. Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto pra nascer. Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. Ela estava até dormindo e acordou sentindo o ovo nascendo dela.

Laura inserida neste arquétipo feminino “ciscaria” no nosso quintal narrativo a perspectiva desta mulher que dá a luz, no caso em especial, daquela que deu a luz ao messias, o mensageiro. A partir desse dado automaticamente é validada nossa sugestão mediante a escolha do nome do filho de Laura: Hermany, derivação de Hermes, o mensageiro. Nossa afirmativa se faz reforçada ainda pelo discurso da narradora ao relatar que “era um ovo todo especial”, uma vez que a nossa mamãe já teria tido tantos outros pintinhos.

No parágrafo seguinte, Lispector desencadeia uma narrativa imagética admirável a qual repercute esta cena tão reproduzida do natal:

Viva o meu filho! Foi assim que Luís cantou. Embora fosse meia-noite, a notícia era como se o Sol brilhasse. No galinheiro brilhava aquele lindo ovo branco. Laura, toda satisfeita, esfregou suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos. Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada.

Este Sol que brilha a meia-noite desenvolveria aí menção a estrela que surge no céu anunciando o nascimento do menino Jesus. E este estaria representado pela presença do nascimento deste “lindo ovo branco”, no qual o adjetivo, novamente,

determinaria um acontecimento diferente, especial e resignado por este potencial semântico do branco como ideal de pureza e candura.

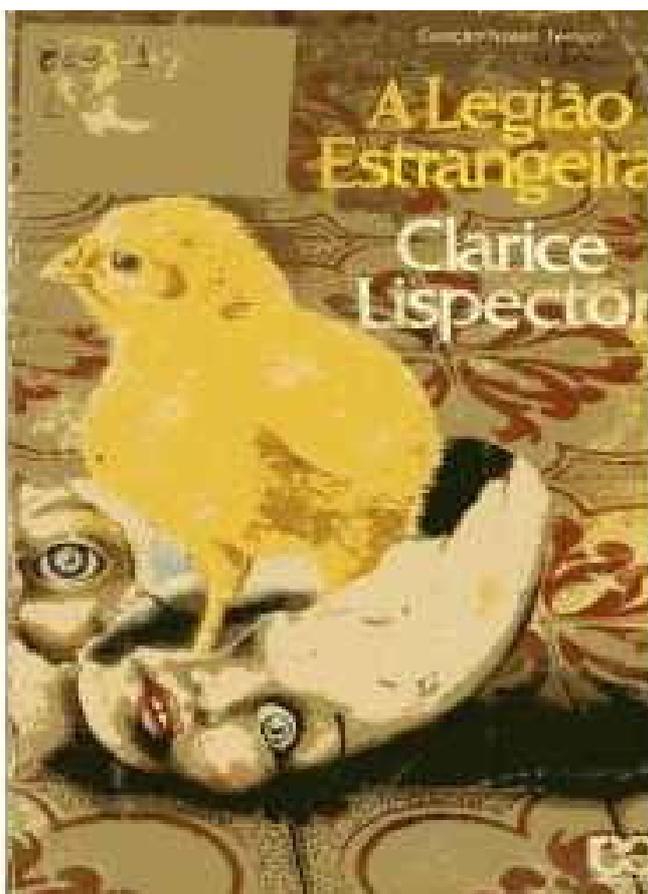
No episódio reportado caberia, concomitantemente, a relação do nascimento deste ovo com a ideia do cosmogônico, da cosmogonia. Uma vez que o nascimento de Jesus Cristo indicaria o marco, o surgimento do cristianismo como religião. Clarice carnavaliza este momento direcionando-o para o quintal em que mora Laura.

Esta mesma imagem seria, facilmente, agenciada pela pintura de Salvador Dali indiciado o nascimento do homem como o próprio nascimento do novo, como esta ideia de um pré-natal, de um ambiente intra-uterino, do subversivo, e de forma correlata a nossa autora, o nascimento de uma nova maneira de se pensar a literatura infantil.



**Ilustração 2**

Na imagem de Dalí oferecida, o homem que rompe o ovo e desdobrasse no pintinho, o qual nasce rompendo a casca do ovo com o bico num trabalhado visual elaborado pelo ilustrador do livro. Como podemos também o recompor a partir do discurso da autora ao afirmar que este pintinho quebraria a casca do ovo com seu bico, teríamos, nesse momento, a elaboração da própria narrativa fabular infantil de Clarice: “quando o pinto estava pronto, grande demais para caber dentro da casca, ele mesmo quebrou de dentro para fora a casca com o bico”. Outro aspecto a ser considerado diante desta discussão seria a capa do livro *Legião Estrangeira*; nela, presencia-se a cabeça de uma boneca quebrada remetendo a ideia de um ovo que acabou de ser rompido pelo nascimento de um pinto e este saindo dele:



**Ilustração 3**

Os três discursos dialogam entre si. Ao dizer que o pintinho rebentou, quebrou de dentro para fora, e ao vermos ambas as figuras de ovos que se quebram no momento de seus nascimentos, estabeleceríamos a proposição antes acertada de uma literatura exterior. De um pensamento do fora, bicando os padrões “arquivais” em que se pensavam a literatura infantil, e, de uma linguagem que se processa na quebra, nas fraturas da língua como uma “máquina de guerra” deleuziana.

Ainda, no âmbito das mitopoéticas, Lispector nos faz repensar, “redesenhar” a ideia de mitos, oferecendo-nos outras mitologias modernas. Uma delas seria a da galinha do domingo e seu molho pardo:

Existe um modo de se comer galinha que se chama “galinha ao molho pardo”. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é. A gente come com arroz bem branco e bem solto.

As outras estariam entre uma refrigerante de preferência nacional que começa com “c” e o supremo de frango:

Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome. Eu sei onde se come esse tipo de galinha. Mas não digo porque parece propaganda. Também, pelo mesmo motivo, não posso dizer que refrigerante é bom de se beber com essa galinha. Adivinhe! Começa com a letra C. É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona. Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na Terra? Você que me responda porque eu não sei.

Neste mesmo campo das mitologias, Laura receberá uma visita de um habitante ilustre de Júpiter chamado Xext: Aqui as mitologias se duplicam e relacionam-se entre si. Xext representaria na atualidade, analogicamente, o

redesenhar deste mito moderno no qual se consagraram os ETs e todo o mistério que ronda sua origem. Num estabelecimento de uma reorganização mitológica clássica temos o aparecimento do deus do Olimpo Júpiter a figura de Xext:

Júpiter, dizem os poetas, é o pai, o rei dos deuses e dos homens; reina no Olimpo, e, com um movimento de sua cabeça, agita o universo. Ele era o filho de Réia e de Saturno que devorava a descendência à proporção que nascia. Já Vesta, sua filha mais velha, Ceres, Plutão e Netuno tinham sido devorados, quando Réia, querendo salvar o seu filho, refugiou-se em Creta, no antro de Dite, onde deu à luz, ao mesmo tempo, a Júpiter e Juno. Esta foi devorada por Saturno. O jovem Júpiter, porém, foi alimentado por Adrastéia e Ida, duas ninfas de Creta, que eram chamadas as Melissas; além disso Réia recomendou-o aos curetes, antigos habitantes do país. Entretanto, para enganar seu marido, Réia fê-lo devorar uma pedra enfaixada. As duas Melissas alimentaram Júpiter com o leite da cabra Amaltéia e com o mel do monte Ida de Creta. Adolescente, ele se associou à deusa Metis, isto é, a Prudência. Foi por conselho de Metis que ele fez com que Saturno tomasse uma beberagem cujo efeito foi fazê-lo vomitar, em primeiro lugar a pedra que engolira e depois os filhos que estavam no seu seio. Antes de tudo, com o auxílio de seus irmãos Netuno e Plutão, --- Júpiter resolveu destronar seu pai e banir os Titãs, como rival que punha obstáculo à sua realeza (COMMELIN, 1976, p. 28).

Assim, nesta ocasião em que Xext seria um ser vindo de Júpiter remetemos a sua presença na narrativa como a de Zeus, o deus Júpiter do Olimpo. Aquele que salvaria, do mesmo modo que Zeus fez com os seus irmãos, Laura de ser engolida também por todos da casa de Dona Luísa: “Mas você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo”.

Clarice estabelece uma releitura, uma “desterritorialização” das mitologias e suas mitopoéticas em sua narrativa infantil. Do mesmo modo como realiza em *Quase de verdade* através da figura do cão Ulisses; dessacraliza territórios. Porém, Clarice fissa a espera de uma “Bela Morte” de Laura:

Que bom ser protegida por um habitante de Júpiter, pensou Laura e começou a dormir de novo. Mas acordar no meio da noite bem que cansou Laura, e no dia seguinte a cozinheira disse a Dona Luísa: Laura está com cara de ontem. “Cara de ontem” quer dizer cara de maldormida.

Ao mencionar que a cozinheira diria que “Laura está com cara de maldormida”, percebemos que o seu herói não fora assim tão eficaz; o que de certa forma a subverte das narrativas tradicionais, como as de um conto de fadas e seu “foram felizes para sempre” ou até mesmo da moral do texto. Desse modo, Clarice convida a criança a juntas reescreverem outra história, adiando, agora, a sua morte enquanto autora: “se você conhece alguma história de galinha, quero saber: ou invente uma bem boazinha e me conte. Laura é bem vivinha”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 5.1. AMORAL-ESCRITA OU DESCONSIDERAÇÃO DO FINAL:

“Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos, escrevo no lugar dos analfabetos, dos idiotas, dos bichos, sua animal-escrita, sua escritura que nos deixam rastros”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

A princípio, alguns poderão se questionar o que venha a ser a proposição “Amoral-escrita”? Para estes, responderei: ela está destinada a compactuar com toda linha de argumentações estabelecidas ao longo deste trabalho. Pretende estabelecer vínculo ao pensamento “rizomático” de um movimento sem fim, nos entremeios, nos interstícios, nos platôs, os quais não se hierarquizam e muito menos estabelecem um fim, ou uma “consideração final”. Daí não poderia estabelecê-lo, pois inexistente diante do agenciamento da escritura rizomática clariciana. Assim, seguindo ao propósito da concepção, ou, como diria Deleuze, na invenção de uma “Fábula da Modernidade” não mapearemos a construção de uma moral ou sua consideração final, mas a amoral-escrita e sua desconsideração final.

Ao longo das cartografias estabelecidas, a escritura clariciana é, essencialmente, a amoral da forma, uma vez que a natureza de sua linguagem estabelece a construção de uma escrita voltada para a modulação da fala, num processo sensível, ético, de um *Ethos* narrativo ou mesmo de um *Pathos*.

A experiência fabular tradicional nos remete a uma “literatura de aquisição”, aquisição de vocábulos, conceitos, valores estéticos, normas e cânones. A escritura clariciana, diametralmente, mapeia um despertar, um (re)pensar, um problematizar,

pois constitui-se como uma “literatura do problematizar”, a qual não contempla mais conceitos ou morais.

A autora instiga seus leitores a se posicionarem, a realizarem desconstruções de dogmas e sentimentos de ordem depreciativa, sem imposições, sem inquisições, as quais deflagravam a antiga fábula e sua respectiva moral. Nela o pensar é nômade, deslizante, evoca o uno e o múltiplo “rizomático”; estimulando o plano da criticidade e a formação de seus sujeitos leitores.

Identificamos, a partir daí, os modelos narrativos da educação estética infantil, no século XX, como fator operacional de um mecanismo automatizante. E, em confronto a isso, voltamos o nosso olhar para a narrativa e a escritura de Clarice como a que gesta esta “Fábula da Modernidade”, instauradora da quebra de paradigmas.

Reconhecemos a narrativa da autora como a casa da criança abjeta, não no sentido uterino de um refúgio, do evitar a relação com o mal, mas como aquela que impregna a vida da criança com o assombramento e com o horror da morte, num âmbito de uma errância ou, ainda, da perversão e suas pulsões do mal.

Clarice desconstrói a ideia dos estereótipos apolíneos, ou mesmo de um eventual desfecho da cristalizada frase “e foram felizes para sempre” dos contos de fadas. Em Clarice, as fadas viram monstros e os castelos encantados encontram-se infestados de baratas, a voltas com uma *non sense*. O anti-pedagógico, o devaneio, o abjeto, o perverso e o vertiginoso imperam, por assim dizer, nas narrativas infantis claricianas.

A autora vai de encontro com uma anti-pedagogia a qual “desterritorializa” os “utilitarismos”, os *clichês*, de acordo com o conceito de Deleuze, “reterritorializando-os” em um “brincar de pensar” em que “o sinal de se estar no caminho certo é o de

não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perder por não entender” (LISPECTOR, 2004, p.49).

Diante deste (re)inventar pedagógico, defendido como “uma educação da sensação ou da crueldade, por oposição a uma educação dos clichês”(LINS, 2007, p.06). Clarice por meio de sua escritura “desterritorializa” a literatura enquanto mecanismo de salvação, de redenção, quando declara que escrevia “sem a esperança de se alterar alguma coisa, pois na verdade não se altera nada”.

As fábulas claricianas não antropomorfizam animais, a autora vive sua potencialidade selvagem como aquela população a qual tem responsabilidade.

Clarice “desterritorializa” a relação hegemônica adulto/criança e nos oferece outro olhar sobre o mundo das crianças e dos bichos. Subverte, fissa o campo do pedagógico deste gênero literário afirmando que “não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado” (LISPECTOR, 1993, p. 57).

A autora não escreve com a pena do “tornar adulto” ou da “socialização da criança”, e sim com a da experimentação de um laboratório da imaginação. Como um quase lugar, uma quase experiência. Para Benedito Nunes (1995, p. 132) essa inscrição na literatura claricianas pode ser assim entendida:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular.

Em Clarice, realmente, testemunhamos essa escrita como um espaço aberto a uma espécie de intimidade dos estados do humano com os estados animais. Isso

decorre de sua inclinação para o “devir”, para o surgimento do seu “devir-Clarice”, do seu “animal-clarice”.

Assim, ela transita por espaços que parecem inconciliáveis à mulher, aos animais, às crianças, não como uma figura materna que elimina a possibilidade de uma troca de olhar que desperte o terror e ao mesmo tempo o apelo para este tipo de sentimento; mas como uma “maternagem escritural”.

A literatura clariciana delinea-se como além margens, “desteritorializa-se” como uma escritora apátrida, “reterritorializa-se” em diversos espaços, em distintos campos textuais, de forma a promover, concomitantemente, sentimentos e costumes estrangeiros. Elabora uma sintaxe que se “introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o ‘tom’ a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 228). Nessa linha de raciocínio, complementa Rieux (2005):

Escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras. É tanto o limite que se separa a linguagem do silêncio, quanto o limite que separa a linguagem da música, que separa a linguagem de algo que seria... o piar, o piar doloroso.

A escritura, nessa perspectiva, encontra-se neste “território” do inacabado, e é este eterno devir que “desterritorializa” formas e “reterritorializa” conteúdos nesse movimento “rizomático” do meio, dos interstícios. O sentido “rizomático” de sua escritura instaura como lógica a conjunção “e”, num movimento de um emaranhado de fios condutores, em espaços desmarcados, cartografados: “o rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37).

Contudo, a narrativa clariciana compreende nesse trânsito um caminho em que escritura e autora, ou mesmo leitor, não delineiam produtos ou referências enraizadas, pois é uma literatura nômade, descentralizada, uma “literatura pensante” ou do pensante, e até mesmo do passante e sua palavra pensante.

Evitamos, neste trabalho, definir um corpo com seus órgãos e funções. Evitamos, ainda, defini-lo por características de espécie ou de gênero: procuramos eleger afectos.

Clarice cartografa a ideia de uma escritora nesta relação “animal-escrita”, na qual se configura em sua narrativa este “animal-estar”, este “devir-animal” de uma fábula contemporânea. Fábula moderna que “desterritorializa” o campo da moral, saindo do “território” e se aventurando em terras estrangeiras: “O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar”, daí decorre o estar sempre à espreita, como diria Deleuze: “o animal é um ser à espreita”. Nesse contexto, o escritor está à espreita, o filósofo está à espreita, Clarice esta sempre a espreita.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Maria da Penha Casado. *Imagens literárias: aprendendo a ver com os olhos do outro*.(no prelo).

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. São Paulo: Record, 1997.

BARTHES, Roland. Vinte palavras-chave para Roland Barthes. In: \_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 202-228.

\_\_\_\_\_. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Câmara Clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.p. 49-53.

\_\_\_\_\_. *Aula*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Apresentação [sobre a semiologia]. In: \_\_\_\_\_. *Inéditos*. Vol. 1- Teoria. São Paulo: Martins Fontes: 2004a. p. 56-61.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

BEIGUI, Alex. *Dramaturgia Por Outras Vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo - do texto literário à encenação*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). 385p. FFLCH, USP, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-131724/>> Acesso em: 13 Agos 2010.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silvino. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção E: 4)

CADERMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. As máquinas desejanter. In: \_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: <[http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=51](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51)> Acesso em: 14 Ago. 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. (Coleção: Passagens)

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997c.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relmé Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HEBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

ELLIOTT, Anthony. *Teoria psicanalista - uma introdução*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FAYE, Jean-Pierre. *A Razão Narrativa: a filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo*. Tradução de Paula Martins et al. São Paulo: Editora 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. A Linguagem ao Infinito. In: MOTTA, Manoel Barros (Org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.45-59. (Ditos & Escritos. v. III)

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O Mal Radical em Freud*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1991. (Manuais de estudo)

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma Vida Que Se Conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *O mundo da criança: a construção do infantil na literatura brasileira*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

GRANON-LAFONT, Jeanne. *A Topologia de Jacques Lacan*. Tradução da segunda edição francesa de Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

KOHAN, Walter Omar; KENNEDY, David (Orgs.). *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. (Série filosofia e crianças; v. 3)

LAFONT, Jeanne Granon. *A Topologia de Jacques Lacan*. Tradução autorizada da segunda edição francesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1990.

LERNER, Junio. Programa Panorama. São Paulo: TV Cultura, 01 fev. 1977. Entrevista a Clarice Lispector.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector: a escrita bailarina. In: \_\_\_\_\_; PELBART, Peter Pál (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze - Bárbaros, Civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 45-60.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche/ Deleuze: imagem, literatura e educação. Simpósio Internacional de Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. Os melhores contos de Clarice Lispector. Seleção Walnice Nogueira Galvão. 2 ed. São Paulo: Global. 1998e. (Os melhores contos; 20)

\_\_\_\_\_. A bela e a fera ou ferida grande demais. In: \_\_\_\_\_. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

\_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

\_\_\_\_\_. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.

\_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge zahar Editores, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (coleção leitura e crítica)

MAMEDE, Zila. Arado. In: \_\_\_\_\_. *Navegos*. A herança. Natal: EDUFRN, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Temas)

\_\_\_\_\_. *Filosofia Contemporânea*. Rev. e atual. Belém: EDUFPA, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 45)

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de Jean Meville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

RANCÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Coleção TRANS)

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG: Poslit, 2002.

RIEUX, Bernardo. Transcrição da entrevista *O abecedário de Deleuze* por Claire Parnet. 06 de agosto de 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal* – Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

SILVA, Márcio Bolda da. *Metafísica e assombro: curso de ontologia*. São Paulo: Paulus, 1994.

SILVA, Susana Souto. O fluxo do texto. *REVISTA LÍNGUA PORTUGUESA*. Ano II- n. 19, p. 46, 2007.

SIQUEIRA, Joelma Santana, *uma discussão sobre o olhar do artista moderno na literatura e na arte*. In: Encontro Regional da ABRALIC, Literaturas, Artes, Saberes, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, Brasil. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/JOE\\_LMA\\_SIQUEIRA.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/JOE_LMA_SIQUEIRA.pdf)> Acesso em: 15 Ago. 2010.

SOUSA, Ilza Matias de. *De corpo inteiro: Clarice Lispector e o grito político da mulher como deserdada da escritura*. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA E II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 2005.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector, “perto do coração selvagem”*: uma cartografia das singularidades selvagens à luz de Michel Foucault. 2007. (no prelo).

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector e o romance de formação*. 2008. (no prelo).

WALDMAN, Berta. “Não matarás”: um esboço da figuração do crime em Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: A Paixão Segundo C.L.* 2ed. São Paulo: Escuta, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11 ed. Versão atualizada e ampliada – São Paulo: Global, 2003.

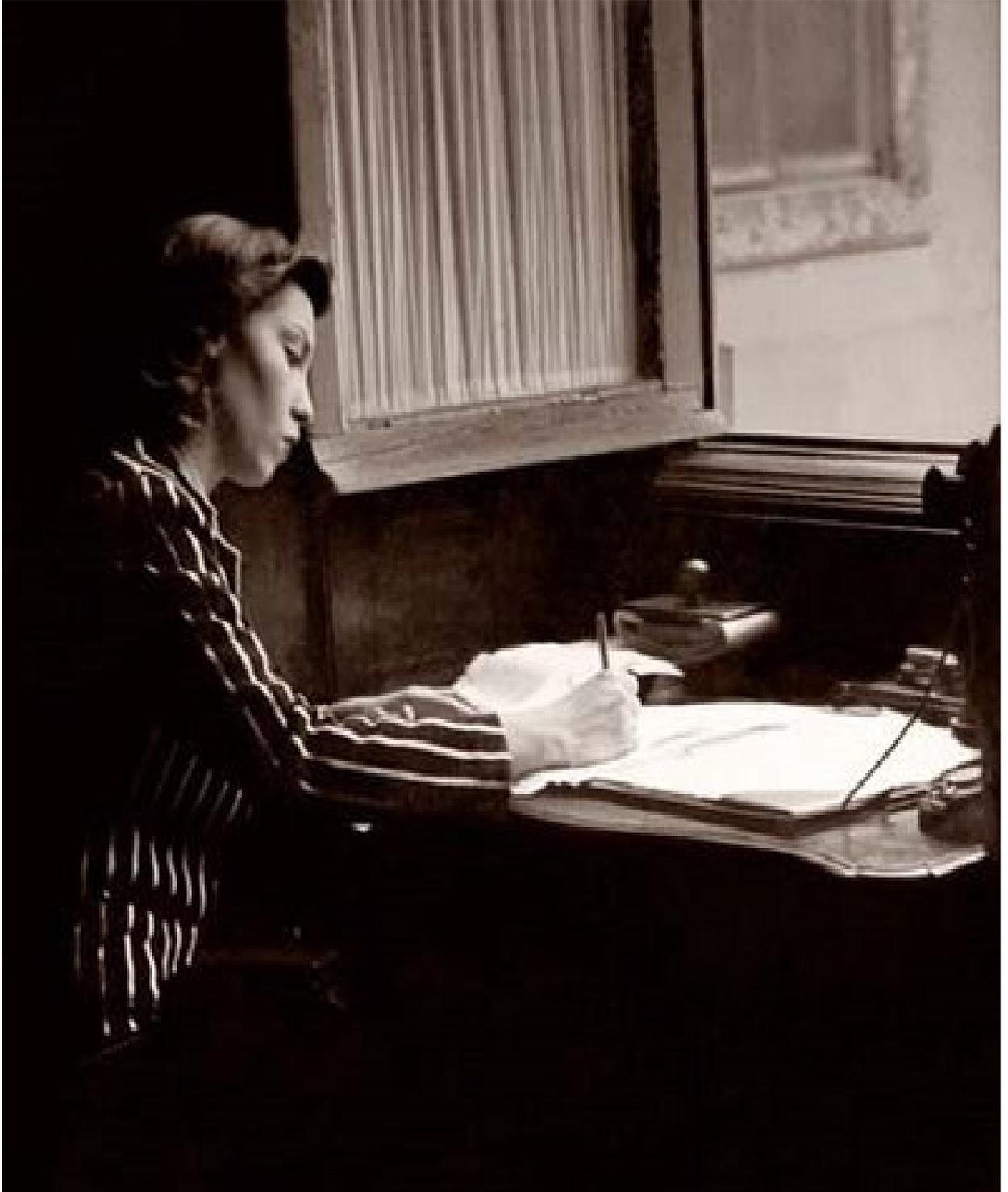


Ilustração 4