



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANDRÉA PEREIRA CERQUEIRA

**AINDA CLARICE:
QUANDO A INFÂNCIA FALA SUA LINGUAGEM**

BRASÍLIA
2026

ANDRÉA PEREIRA CERQUEIRA

**AINDA CLARICE:
QUANDO A INFÂNCIA FALA SUA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Claudia da Silva

BRASÍLIA
2026

CC416a Cerqueira, Andréa Pereira
Ainda Clarice: quando a infância fala sua linguagem /
Andréa Pereira Cerqueira; orientador Ana Claudia da Silva.
Brasília, 2026.
110 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Clarice Lispector. 2. Literatura infantojuvenil. 3.
Continuidade estética. 4. Linguagem literária. 5. Infância.
I. Silva, Ana Claudia da, orient. II. Título.

ANDRÉA PEREIRA CERQUEIRA

**AINDA CLARICE:
QUANDO A INFÂNCIA FALA SUA LINGUAGEM**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Brasília, 3 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Ana Claudia da Silva (TEL/UnB)
Presidente da Banca e Orientadora

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata (TEL/UnB)
Membro Interno

Profª. Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade (DELL/UESB)
Membro Externo

Prof. Dr. Thiago Santos Aguiar de Pádua (FD/TEL/UnB)
Suplente

Ao meu pai, Sergio Luiz Cerqueira, *in memoriam*,
com todo meu maior e mais profundo amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sérgio Luiz Cerqueira e Regina Célia Pereira Cerqueira, agradeço antes de tudo pela vida que me deram e, sobretudo, pela forma como me ensinaram a vivê-la. Pela criança que pude ser, cercada de cuidado, escuta e presença; e pela adulta que me tornei, capaz de dar e receber afetos sem medo. O amor que recebi de vocês não foi limite, mas horizonte: sustentou meus passos, minha sensibilidade e minha confiança no mundo.

À minha filha, Iara Mariah Cerqueira Alves, agradeço por me fazer descobrir a maternidade como experiência transformadora. Em você, aprendi que amar é também aprender de novo, olhar o mundo com espanto renovado e aceitar que a vida nos ultrapassa, sempre, com delicadeza e força.

À minha sobrinha, Manuela Paes de Andrade Cerqueira, agradeço por devolver à minha vida o riso solto, a imaginação sem cálculo e a presença viva da infância. Com você, reaprendi a habitar o tempo sem pressa e a escutar o mundo com curiosidade genuína.

À minha madrinha, Vera Lúcia da Silva Martins, agradeço pelo apoio constante, pelo olhar atento e pelo incentivo silencioso que sempre me acompanhou. Sua confiança foi presença firme e discreta ao longo do caminho.

À minha tia, Ana Maria Pereira Ferreira, agradeço pelo afeto cuidadoso, pela escuta generosa e pela forma delicada com que sempre esteve ao meu lado, oferecendo apoio nos momentos decisivos e acolhimento nas travessias mais difíceis.

À minha orientadora, Ana Claudia da Silva, agradeço pela orientação precisa, pela leitura atenta e pelo acompanhamento rigoroso ao longo do desenvolvimento desta dissertação.

À minha amiga Carina Rodrigues Lobato, que a vida universitária me trouxe, agradeço pelo gesto mais raro: nos momentos finais, você segurou minha mão e me conduziu com carinho, leveza e cuidado. Sua presença tornou possível atravessar o cansaço sem perder a delicadeza.

Por fim, agradeço à Clarice Lispector, cuja escrita atravessa minha vida como experiência fundadora. Ler Clarice foi, muitas vezes, aprender a existir, a pensar e a suportar o mistério. Esta dissertação é também um gesto de gratidão a essa obra que me ensinou que viver e escrever são formas igualmente arriscadas e necessárias de amor.

“— *Mamãe, minha alma não tem dez anos.*
— *Quanto tem?*
— *Acho que só uns oito.*
— *Não faz mal, é assim mesmo.*”

(Lispector, 2018)

CERQUEIRA, Andréa Pereira. *Ainda Clarice: quando a infância fala sua linguagem*. Orientadora: Ana Claudia da Silva. 2026. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2026.

RESUMO

Esta dissertação analisa a produção infantojuvenil de Clarice Lispector a partir da hipótese de que tais obras não constituem um desvio marginal ou secundário em relação à sua escrita voltada ao público adulto, mas integram, de modo pleno, o projeto estético da autora. O *corpus* é composto por *O mistério do coelho pensante* (1999c), *A mulher que matou os peixes* (1999a), *A vida íntima de Laura* (1999b) e *Quase de verdade* (1999d), narrativas que evidenciam a permanência de procedimentos formais, filosóficos e éticos característicos da escritura clariceana. Sustenta-se que esses textos operam como transposições do núcleo estético da obra adulta, reelaborado em registro lúdico e dialógico, sem perda de densidade conceitual. A pesquisa adota abordagem bibliográfica e analítica, dialogando com a crítica clariceana consolidada, especialmente Benedito Nunes, Olga de Sá e Nádia Battella Gotlib, a fim de identificar as permanências estéticas que atravessam diferentes gêneros e destinatários. Inicialmente, o trabalho revisita a recepção crítica da obra de Clarice Lispector no cenário literário brasileiro, destacando as oscilações iniciais e a posterior consolidação de sua escrita como projeto singular. Em seguida, sistematizam-se os fundamentos estéticos da obra adulta, como metalinguagem, fragmentação, lirismo, linguagem figurada, tempo existencial e epifania. A análise das narrativas infantis demonstra que tais elementos reaparecem de forma consistente, organizando uma literatura que recusa a pedagogização simplificadora e convoca a criança como interlocutora ética e estética. A infância é compreendida não como estágio deficitário do pensamento, mas como espaço ontológico privilegiado de experiência, no qual corpo, linguagem e percepção se articulam intensamente. Conclui-se que a literatura infantojuvenil de Clarice Lispector constitui uma via fundamental de manifestação de sua poética, reafirmando a continuidade estética entre suas diferentes frentes de produção e ampliando o campo crítico dedicado à autora.

Palavras-chave: Clarice Lispector; literatura infantojuvenil; continuidade estética; linguagem literária; infância.

CERQUEIRA, Andréa Pereira. *Still Clarice: When childhood speaks its own language*. Advisor: Ana Claudia da Silva. 2026. 110 p. Dissertation (MA in Literature) – Postgraduate Program in Literature, Letters Institute, University of Brasília, Brasília, 2026.

ABSTRACT

This thesis examines Clarice Lispector's children's literature based on the hypothesis that these works do not constitute a marginal or secondary deviation from her writing aimed at an adult audience, but rather fully integrate the author's aesthetic project. The corpus consists of *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, and *Quase de verdade*, narratives that demonstrate the persistence of formal, philosophical, and ethical procedures characteristic of Clarice Lispector's writing. It is argued that these texts operate as transpositions of the aesthetic core of her adult work, reconfigured through a playful and dialogical register without loss of conceptual density. The research adopts a bibliographical and analytical approach, engaging with established Claricean criticism—especially the works of Benedito Nunes, Olga de Sá, and Nádia Battella Gotlib—in order to identify aesthetic continuities across different genres and intended audiences. Initially, the study revisits the critical reception of Clarice Lispector's work within the Brazilian literary context, highlighting early oscillations and the subsequent consolidation of her writing as a singular literary project. It then systematizes the central aesthetic principles of her adult fiction, such as metafiction, fragmentation, lyricism, figurative language, existential temporality, and epiphany. The analysis of the children's narratives demonstrates that these elements reemerge consistently, shaping a literary practice that resists pedagogical simplification and positions the child as an ethical and aesthetic interlocutor. Childhood is thus understood not as a deficient stage of thought, but as a privileged ontological space of experience in which body, language, and perception are intensely articulated. The thesis concludes that Clarice Lispector's children's literature constitutes a fundamental mode of expression of her poetics, reaffirming aesthetic continuity across different phases of her literary production and expanding the critical field devoted to her work.

Keywords: Clarice Lispector; children's literature; aesthetic continuity; literary language; childhood.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CLARICE LISPECTOR E A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA: OSCILAÇÕES, TENSÕES E CONSOLIDAÇÃO DE UMA ESCRITURA SINGULAR.....	15
1.1 A GÊNESE LITERÁRIA DE CLARICE LISPECTOR E O TRÂNSITO ENTRE A INFÂNCIA E A CRIAÇÃO	20
1.2 A relevância da literatura infantojuvenil de Clarice Lispector	26
2 A CONTINUIDADE ESTÉTICA DE CLARICE LISPECTOR: ENTRE A RECEPÇÃO CRÍTICA OSCILANTE E A CONSOLIDAÇÃO DA OBRA INFANTOJUVENIL	30
2.1 AS PERMANÊNCIAS ESTÉTICAS: O SISTEMA INTERNO DA ESCRITURA CLARICEANA A PARTIR DA OBRA ADULTA.....	32
2.1.1 Metalinguagem	33
2.1.2 Existencialismo	35
2.1.3 Linguagem como criação e repetição	39
2.1.4 Lirismo e prosa poética na ficção lispectoriana	40
2.1.5 Linguagem figurada na escritura clariceana: reelaboração.....	42
2.1.6 Subjetividade.....	45
2.1.7 Tempo.....	48
2.1.8 Ponto de vista	51
2.1.9 O universo feminino na prosa clariceana	53
2.1.10 A fragmentação da escritura.....	55
2.1.11 Epifania: iluminação, ruptura e revelação do real	57
3 A OBRA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR: CONTINUIDADES ESTÉTICAS E EXISTENCIAIS	63
3.1. APRESENTAÇÃO DAS OBRAS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR	64
3.1.1 O Mistério do Coelho Pensante	64
3.1.2 Narrativa parodística e deslocamento do gênero policial	66

3.1.3 A Mulher que Matou os Peixes	68
3.1.4 A Vida Íntima de Laura	72
3.1.5 Quase de Verdade	74
3.2 CARACTERÍSTICAS LINGUÍSTICAS DA OBRA ADULTA NA OBRA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR	76
3.2.1 Metalinguagem, oralidade e relação narrador–leitor	76
3.2.2 Linguagem figurada e potência imagética	79
3.2.3 Criação lexical, jogos de linguagem e ludicidade	82
3.2.4 Fragmentação da escritura: hesitação, corte e intervalo	85
3.2.5 Lirismo, ritmo e musicalidade do discurso	88
3.3 CARACTERÍSTICAS EXISTENCIAIS OU FILOSÓFICAS DA OBRA ADULTA NA OBRA INFANTIL	91
3.3.1 Subjetividade encarnada: corpo, sensação e pensamento	91
3.3.2 Tempo existencial, repetição e duração	93
3.3.3 Epifania, cotidiano e revelação	95
3.3.4 Ética, desejo e ambiguidade moral	97
3.3.5 A infância como lugar ontológico do pensamento.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como *corpus* as obras infantojuvenis¹ de Clarice Lispector publicadas entre 1967 e 1978, período que marca a consolidação de sua escrita voltada à criança e que evidencia um retorno à infância como campo de criação e experimentação estética. Não se inclui, neste recorte, *Como nasceram as estrelas*: doze lendas brasileiras, publicado postumamente em 1987, por tratar-se de um conjunto de textos produzidos em circunstância editorial específica, associado à elaboração de um calendário e condicionado por demanda externa. Tal condição implica um regime de composição distinto, tanto em sua gênese quanto em sua formalização, afastando-o do horizonte de elaboração que orienta as demais obras. Em contraste, os textos selecionados integram-se de modo mais direto ao percurso criativo da autora, o que permite circunscrever com maior rigor os procedimentos formais e enunciativos que estruturam sua escrita para a infância.

O objetivo central desta pesquisa é demonstrar que a produção infantil de Clarice não representa um afastamento ou uma ruptura em relação à obra adulta, mas, ao contrário, revela uma permanência estética, isto é, a continuidade das principais características da poética clariceana em novas modulações discursivas. Assim, sustenta-se a hipótese de que as narrativas destinadas ao público infantil operam como transposições do núcleo estético já presente na obra adulta, transposições que envolvem deslocamentos estilísticos e mantêm fundamentos filosóficos, epistemológicos e formais.

A justificativa para este estudo reside na constatação de que a literatura infantil de Clarice Lispector permanece como um filão crítico ainda pouco explorado, sobretudo se comparado à vasta fortuna crítica existente sobre sua produção voltada ao adulto. Embora as obras infantojuvenis revelem elementos estruturais e estéticos típicos da escritura clariceana, ainda são poucas as pesquisas que investigam sua relevância como parte integrante do projeto literário da autora. Diante disso, a análise aqui empreendida pretende contribuir para a ampliação da fortuna crítica, oferecendo uma leitura que insere a literatura infantil clariceana no centro da discussão estético-literária.

¹ Utilizamos neste início o termo “infantojuvenil”, de uso corrente no mercado editorial, com o intuito de borrar as fronteiras entre os dois segmentos leitores, dado que a obra clariceana para a infância apresenta uma complexidade temática e estilística que permite sua leitura também por adolescentes, aproximando-as, em termos estéticos, de um registro infantojuvenil — aqui entendido como categoria que expressa a porosidade entre os campos infantil e juvenil.

A pesquisa é de natureza bibliográfica, fundamentada principalmente nas contribuições teóricas de Benedito Nunes (1976; 1995), Olga de Sá (1979) e Nádia Battella Gotlib (2013), cujas leituras da obra adulta de Clarice oferecem o aparato conceitual necessário para identificar as permanências estéticas e os eixos estruturantes de sua poética. A partir desses fundamentos, a dissertação propõe uma leitura analítica das narrativas infantis, buscando evidenciar os elementos estilísticos e filosóficos que se mantêm no trânsito entre o universo adulto e o universo não adulto. A análise da permanência das características estéticas, portanto, constitui a principal contribuição deste trabalho para a fortuna crítica clariceana.

O primeiro capítulo dedica-se a situar Clarice Lispector dentro do cenário literário brasileiro, acompanhando as oscilações da crítica ao longo dos anos e examinando como sua obra, inicialmente recebida com estranhamento, consolidou-se como uma escritura singular. Nesse percurso, ressalta-se também a formação literária da autora, destacando sua relação precoce com a ficção e o diálogo entre infância e criação. Desde sua gênese literária, a infância se configura como território ontológico de experiência e de potência criativa. Por fim, o capítulo problematiza o lugar da literatura infantojuvenil na trajetória de Clarice, defendendo sua relevância dentro do projeto estético da autora e apontando a necessidade de sua legitimação crítica, lacuna que a presente dissertação colabora para preencher.

O segundo capítulo sistematiza os fundamentos estéticos da obra adulta de Clarice Lispector a partir de sua recepção crítica, especialmente com base nas leituras de Nunes (1976; 1995), Sá (1979) e Gotlib (2013). Discute-se como sua escritura se organiza por um sistema interno, sensível e filosófico que atravessa sua produção em diferentes momentos e gêneros. O foco central é demonstrar que a chamada “escritura clariceana” se define como um modo de pensar e construir a linguagem, no qual a metalinguagem, a subjetividade, o lirismo, a fragmentação e a experiência do tempo se articulam como traços permanentes. Assim, a partir da consolidação desse núcleo estético, sustenta-se a hipótese de que ele se mantém nas narrativas voltadas à infância, não como repetição superficial, mas como reelaboração criativa de fundamentos já presentes na obra adulta.

O terceiro capítulo apresenta a análise interpretativa das obras infantis selecionadas, demonstrando como os elementos estéticos examinados no capítulo anterior migram para o universo da infância sem se diluir ou perder densidade. O lúdico e o fabulatório surgem como portas de acesso ao mesmo núcleo filosófico e existencial que estrutura sua literatura adulta. Cada narrativa revela-se como laboratório de experimentação estética, em que a linguagem, o tempo, a subjetividade e a imagem continuam a operar como categorias fundamentais, mas

agora moduladas pela imaginação infantil, pelo humor e pela delicadeza. O capítulo evidencia que, nas mãos de Clarice, a infância se configura como lugar de invenção formal e de escuta radical do outro. Desse modo, o *corpus* analisado comprova que a literatura clariceana para não adultos constitui uma forma legítima de continuidade estética e, talvez, a via mais lúdica e surpreendente de manifestação de sua poética.

Dessa forma, a presente investigação busca reafirmar que a literatura infantojuvenil de Clarice Lispector não deve ser compreendida como uma produção periférica ou menor dentro de sua obra, mas como parte essencial de seu projeto estético-literário. Ao identificar e analisar as permanências estilísticas e filosóficas que atravessam tanto a escrita adulta quanto a destinada às crianças e adolescentes, pretende-se demonstrar que o trânsito entre esses universos não configura ruptura, mas continuidade criadora. Nesse sentido, a infância se configura como espaço de saber, de invenção e de liberdade estética, constituindo uma via de acesso privilegiada à poética clariceana. Assim, espera-se que esta dissertação contribua para ampliar o campo de estudos sobre a autora, oferecendo subsídios teóricos e críticos para a legitimação e o reconhecimento da vertente infantojuvenil como dimensão constitutiva da obra de Clarice Lispector.

1 CLARICE LISPECTOR E A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA: OSCILAÇÕES, TENSÕES E CONSOLIDAÇÃO DE UMA ESCRITURA SINGULAR

Desde sua estreia, em 1943, com *Perto do Coração Selvagem* (1990a), Clarice Lispector passou a ocupar um lugar instável, movente e, por vezes, paradoxal dentro do sistema literário brasileiro. A recepção de sua obra, longe de ser homogênea, estruturou-se ao longo de sucessivas camadas críticas que ora a celebraram como voz inovadora, ora lhe impuseram reservas quanto à forma, à linguagem e aos rumos de sua introspecção narrativa. Tal movimento evidencia a singularidade de sua escritura, frequentemente dissonante em relação ao cânone romanesco neorrealista predominante na primeira metade do século XX, e expõe, simultaneamente, os limites da crítica literária brasileira, ainda fortemente marcada, nas décadas de 1940 e 1950, por expectativas normativas de verossimilhança, linearidade narrativa e desenvolvimento psicológico tradicional.

A crítica inicial, especialmente aquela produzida por Sérgio Milliet e Álvaro Lins, os primeiros grandes leitores de Clarice, revela de modo cristalino esse tensionamento. Milliet, que acolhera com entusiasmo *Perto do Coração Selvagem* (1990a), elogiando a estranheza, a novidade e a força emocional do texto, tornou-se também uma das vozes mais severas quando Clarice publicou *O Lustre* (1976) pela primeira vez, em 1946. Embora reconhecesse qualidades no segundo romance, Milliet insistiu em apontar o que qualificava como “reiteração da fórmula” e “processos redundantes”, sugerindo que a autora se deixava seduzir por um estilo intensamente subjetivo, capaz de empobrecer o efeito romanesco ao insistir em uma interioridade dilatada e pouco variada. Esse desconforto torna-se ainda mais evidente quando, diante de *A Cidade Sitiada* (1992), publicado em 1949, Milliet afirma que a escritora estaria perdida no que chamou de “rococó da linguagem”, expressão que se tornaria célebre como síntese da rejeição a uma estética vista como excessivamente ornamentada, pouco comprometida com a densidade narrativa tradicional (Milliet, 1950).

Álvaro Lins, por sua vez, realizou uma leitura impressionista, como demonstraria décadas mais tarde Olga de Sá (1979), mas ainda assim fundamental para compreender o impacto inicial da obra clariceana. Ao saudar *Perto do Coração Selvagem* (1990a) como marco de um romance lírico moderno no Brasil, Lins não hesitou em compará-la a James Joyce e Virginia Woolf, sobretudo pelo fluxo de consciência, pela ruptura com um realismo de contornos sociológicos e pela aposta na subjetividade como núcleo formal da narrativa (Lins, 1963). Sua crítica, entretanto, é ambivalente: ao mesmo tempo em que reconhece a novidade e confessa sua surpresa, aponta uma “estrutura incompleta”, um texto “inacabado”, marcado por

“verbalismo”, críticas que reiteraria ao comentar *O Lustre* (1976) em 1946, reforçando a percepção de falta de maturidade literária na autora. Essa ambiguidade entre encantamento e reserva seria recorrente na recepção clariceana.

A década de 1940, aliás, é particularmente marcada por avaliações hesitantes. Gilda de Melo e Souza, em comentário sobre *O Lustre* (1976), observou que a narrativa corria o risco de trair o gênero romanesco ao incorporar procedimentos da poesia, como a condensação imagética e a elipse (Melo; Souza, 1946). A crítica revelava a dificuldade, muito própria do período, de aceitar formas híbridas ou transgressões das convenções romanescas, insistindo em distinguir claramente os lugares de cada gênero literário. A acusação de Gilda, de que Clarice “misturava gêneros”, ecoa, na verdade, uma preocupação normativa bastante comum na crítica brasileira da época.

Outro aspecto problematizado por críticos como Roberto Schwarz diz respeito ao peso da introspecção. O teórico argumenta que, na obra de Clarice, “a narrativa imposta pela análise sucumbe ao peso da interiorização” (Schwarz, 1959). Sua crítica evidencia, de forma incisiva, como a prosa clariceana subverte a hierarquia entre ação e reflexão: se a tradição do romance priorizava o enredo, a autora deslocava o foco para a hesitação, a suspensão, o instante epifânico e os fluxos do pensamento. Tal movimento, porém, aos olhos de parte da crítica, parecia comprometer a arquitetura narrativa.

Essas primeiras reações, ora celebratórias, ora reticentes, não podem ser lidas isoladamente. Elas expressam expectativas estéticas de um período histórico que privilegiava a narrativa realista, a clareza estrutural, o desenvolvimento psicológico e o nexos causal. Em contraste com essa tradição, Clarice oferecia um modelo de ficção fragmentado, introspectivo e, por vezes, antirrealista, no qual o acontecimento é frequentemente substituído por sua percepção, e o tempo linear, por um tempo psicológico rarefeito. O choque entre essas matrizes explica, em grande parte, o caráter ambivalente da recepção inicial.

Com o avanço das décadas, entretanto, o cenário crítico se transforma de modo decisivo. Com exceção de observações pontuais, como as de Massaud Moisés (1964) e Assis Brasil (1973), as décadas de 1960 e 1970 assistem ao surgimento de leituras mais analíticas e teóricas, resultantes do amadurecimento da crítica universitária no Brasil. Trata-se de uma mudança fundamental: enquanto os críticos das décadas de 1940 e 1950 avaliavam a obra a partir de critérios de adequação ao romance realista, a crítica universitária passou a analisar a especificidade da poética clariceana em seus próprios termos.

Dentre os mais influentes, destaca-se Benedito Nunes, que, a partir de *O Mundo Imaginário de Clarice Lispector* (1966), concebeu a ficção da autora como pertencente ao horizonte da filosofia da existência. Para Nunes, a narrativa clariceana recusa o lugar do acontecimento externo para concentrar-se na experiência interior, buscando o núcleo ético e ontológico do ser. Essa leitura desloca a crítica do campo das deficiências formais para o campo das opções filosóficas, reconhecendo na autora um projeto coerente de sondagem do “mistério do ser, sustentado por um vocabulário metafísico e epifânico” (Nunes, 1966).

Também fundamentais são as contribuições de Luiz Costa Lima (1970), que se dedicou às cinco primeiras obras da autora, discutindo o problema da verossimilhança na construção narrativa e na psicologia das personagens. Ao interrogar a pertinência de tais critérios, Costa Lima demonstra que a literatura de Clarice desestabiliza os pressupostos de coerência psicológica, de linearidade e de causalidade, propondo uma narrativa movida por associações subjetivas, fragmentos e lampejos de consciência. Sua análise contribui decisivamente para consolidar uma crítica que não busca corrigir, mas compreender a lógica interna da obra.

Affonso Romano de Sant’Anna (1973), por sua vez, aplica modelos estruturalistas aos contos clariceanos, examinando motivos recorrentes e relações sintagmáticas e paradigmáticas que organizam a prosa da autora. Suas análises revelam como certos temas, como o olhar, o silêncio, a metamorfose e o instante, constituem redes simbólicas que atravessam toda a obra, estruturando-a de modo menos linear e mais associativo.

A crítica de Eliane Zagury acrescenta outro elemento relevante: ao contrapor a prosa clariceana à ficção neo-regionalista das décadas de 1930 e 1940, a autora evidencia o deslocamento de Clarice em relação a um projeto literário que privilegiava o social, o coletivo e o regional. Em vez disso, Clarice enfatiza a interioridade, o indizível e o gesto mínimo, elementos que, para Zagury (1971), aproximam sua prosa de uma psicologia literária mais universalista, ainda que profundamente ancorada na sensibilidade brasileira.

Entre as grandes estudiosas da obra clariceana, destaca-se ainda Olga de Sá (1979), cuja contribuição é decisiva para compreender tanto a recepção quanto a estrutura interna da obra. Em *A Escritura de Clarice Lispector* e em artigos posteriores, Sá analisa toda a obra da autora, com exceção da produção infantojuvenil, e discute de forma sofisticada os debates críticos que a cercaram. Sua reflexão sobre epifania, metáfora, metafísica da linguagem e recepção estética configura-se como uma das mais completas e rigorosas investigações sobre a autora, consolidando-a como figura central dos estudos clariceanos.

Solange Ribeiro de Oliveira (1984) amplia essa discussão ao retomar a ideia da “linguagem barroca”, observada por Gilda de Melo e Souza (1980), explorando o papel da metáfora, do excesso formal e da retórica do sublime na obra da autora. Para Oliveira (1984), Clarice opera uma estética da intensidade em que a linguagem, ao invés de servir à representação, constitui-se como espaço de saturação expressiva, uma escritura voltada para a sondagem do indizível.

Conjuntamente, tais leituras contribuem para consolidar um deslocamento decisivo no modo de abordar a obra clariceana, ao reconhecer que seus procedimentos formais, longe de constituírem desvios ou excessos, respondem a uma lógica estética própria. É esse movimento de reavaliação da recepção inicial e de consolidação de um novo horizonte interpretativo que tem sido amplamente discutido por estudos posteriores. No campo biográfico-crítico, destacam-se as contribuições, sobretudo, de Nádia Gotlib (2013) e Benjamin Moser (2017), cujas leituras evidenciam o descompasso entre a singularidade da escrita de Clarice Lispector e os parâmetros críticos vigentes em seu período de estreia. No âmbito universitário, pesquisas como as de Ronaldo de Melo e Souza (1997), Yudith Rosenbaum (2006), Maria das Graças Fonseca Andrade (2005; 2007) e André Luís Gomes (2007) aprofundam essa discussão ao demonstrar como a crítica brasileira, à medida que se institucionaliza e se teoriza, passa a compreender a poética clariceana em seus próprios termos formais, éticos e filosóficos.

Essas leituras posteriores instauram um novo modo de abordar Clarice: não mais pela via da insuficiência ou das expectativas não cumpridas, mas pela investigação do modo próprio como a autora pensa e organiza a narrativa. A crítica, que antes buscava diagnosticar falhas, agora busca compreender o mecanismo interno, a lógica simbólica, a poética do instante, o fluxo de consciência e a articulação entre metafísica, epifania e linguagem.

Esse deslocamento torna visível o percurso da recepção clariceana: de uma crítica impressionista e normativa, hesitante e muitas vezes negativa, chega-se a uma crítica universitária sofisticada, capaz de reconhecer na autora um dos projetos estéticos mais complexos da literatura brasileira. As primeiras décadas insistiam em apontar “defeitos”: incompletude estrutural, verbalismo, excesso de introspecção, mistura de gêneros, abandono da ação. A partir dos anos 1960, porém, tais características deixam de ser vistas como falhas para serem compreendidas como o próprio núcleo da escritura clariceana.

A partir da década de 1970, e sobretudo após a morte da autora em 1977, emerge um consenso crítico: Clarice Lispector não apenas renovou o romance brasileiro, como instaurou uma forma literária profundamente singular, na qual introspecção, metafísica e linguagem se

imbricam de modo indissociável. Sua obra passa a ser lida como uma das mais importantes do modernismo tardio brasileiro, e sua recepção internacional cresce em paralelo à consolidação de uma crítica especializada.

Ao longo das últimas décadas, Clarice Lispector deixou de ser apenas uma referência maior no panorama literário brasileiro para tornar-se uma presença incontornável no circuito crítico internacional. A recepção estrangeira, antes tímida e fragmentada, transformou-se gradualmente em um movimento consistente de interesse, impulsionado por novas traduções, reedições e estudos acadêmicos em vários países. Essa difusão global não apenas ampliou seu público, mas também consolidou sua posição entre as autoras de maior relevância da literatura mundial contemporânea.

A circulação de suas obras nos Estados Unidos, na França, na Itália e em outros centros editoriais tem gerado resenhas que reconhecem a originalidade de sua escrita e sua singular contribuição à prosa moderna. Segundo Leo Schlafman (1986), em matéria intitulada “Clarice pelo Mundo”, publicada no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector foi amplamente repercutida em jornais de grande prestígio, como o *The New York Times*. Críticos de renome destacam a força disruptiva de sua ficção, frequentemente situando-a no ápice da produção latino-americana do século XX. Entre tais vozes, Alfred Mac Adam (1986) se destaca ao afirmar, a propósito da edição americana de *The Hour of the Star*, que Clarice figura entre os nomes mais potentes da literatura de nosso continente: uma autora cuja linguagem rompe fronteiras e desafia padrões.

Curiosamente, alguns desses críticos observam que a relativa demora para que seu nome alcançasse ampla visibilidade internacional está ligada a fatores extraliterários: o pertencimento a um país periférico no mercado editorial global e o fato de ser mulher em um meio historicamente marcado por desigualdades de gênero, entre outras. Mesmo assim, a força estética de sua obra tem superado essas barreiras, abrindo espaço para novas leituras, novas traduções e um reconhecimento que hoje se legitima com vigor.

Assim, o lugar de Clarice Lispector no cenário internacional não se limita ao interesse momentâneo do mercado ou a uma curiosidade exótica; trata-se de um reconhecimento amadurecido, sustentado por críticas qualificadas e por um crescente corpo de leitores e estudiosos que identificam, em sua escrita, uma experiência literária universal e profundamente inovadora.

Ao acompanhar o percurso da crítica literária sobre Clarice Lispector, percebe-se que sua obra não foi apenas analisada: ela transformou profundamente o modo de ler, interpretar e julgar a literatura no Brasil. O que outrora soou como incompletude, excesso ou estranheza,

passou a constituir, décadas mais tarde, a marca de uma escritora que, desde o início, excedia os limites da crítica tradicional, não por falta, mas por excesso de mundo, de linguagem, de pensamento. Clarice inaugurou um território literário próprio, e a crítica, aos poucos, precisou aprender a habitá-lo.

1.1 A GÊNESE LITERÁRIA DE CLARICE LISPECTOR E O TRÂNSITO ENTRE A INFÂNCIA E A CRIAÇÃO

A literatura parece estar entranhada na vida de Clarice Lispector desde muito cedo. Ainda criança, já demonstrava uma imaginação fértil e uma inclinação espontânea para a fabulação, como se a palavra fosse, desde então, um modo essencial de existir. Com uma amiga de infância, criou o que chamavam de a história sem fim, uma narrativa improvisada e contínua, composta a duas vozes, cujo enredo jamais se esgotava. Esse gesto inaugural, aparentemente lúdico, revela a vocação precoce da escritora para construir mundos e organizar a experiência pela linguagem.

Antes dos sete anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história, e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava, e quando chegava um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: “Não estavam bem mortos”. E continuava (Lispector *apud* Gotlib, 2013, p. 79).

Estimulada por leituras de infância e pelo ambiente familiar, Clarice também se aventurou na dramaturgia: inspirada por uma peça de teatro a que assistira com as irmãs, escreveu sua própria peça, que, por não ter sido publicada nem integrada ao circuito editorial, jamais chegou ao seu público leitor. Evidencia-se aqui o desejo de criar e de experimentar diferentes gêneros literários desde tenra idade. Assim, o binômio leituras de infância e produção precoce funcionou como a porta de entrada de Clarice no universo literário. Seu contato com os livros, especialmente os de Monteiro Lobato, pois “[...] o livro ‘sagrado’ será de Monteiro Lobato” (Gotlib, 2013, p. 109), constituiu um repertório e uma espécie de alicerce sensível de sua visão de mundo.

Entre a publicação de seu primeiro livro adulto, *Perto do coração selvagem* (1990a), e o lançamento, em 1967, de sua primeira obra infantil, *O mistério do coelho pensante* (1999c), transcorreram vinte e quatro anos. Esse intervalo temporal marca a maturação de um gesto criador que se reencontra com a criança, agora pensada simultaneamente como leitora e como

a própria criança que Clarice nunca deixou de ser. A gênese de *O mistério do coelho pensante* (1999c) é reveladora, uma vez que a história foi escrita a pedido ou, como ela mesma diz, por ordem de seu filho mais novo, Paulo. Inicialmente redigida em inglês, porque a babá de Paulo falava apenas esse idioma, o texto permitia que a narrativa fosse lida mesmo na ausência da mãe. A origem real do enredo era conhecida: os filhos Pedro e Paulo possuíam um coelho doméstico que insistia, misteriosamente, em fugir da gaiola. A partir desse episódio cotidiano, Clarice começou a fabular hipóteses para a fuga, e o que era fato converteu-se em literatura.

As demais histórias infantis da autora seguem esse mesmo impulso de revelar seu amor pelos bichos, pela natureza e pelas crianças, numa tessitura afetiva que confere autenticidade à sua prosa infantil. Em entrevista concedida a Julio Lerner, da TV Cultura, em 1977, Clarice (1977) afirma achar fácil escrever para crianças por causa de seu “lado maternal”, afirmativa que reforça a percepção de que sua literatura infantil brota de uma zona íntima e afetiva, marcada por um olhar ético e empático sobre a vida.

Nos textos em que Clarice narra suas histórias de bichos, tanto na literatura adulta quanto na infantojuvenil, o animal deixa de ser objeto de contemplação e se torna figura epistêmica: é aliado, espelho, pergunta, alteridade radical. Trata-se de um mecanismo de pensamento, e não apenas de uma presença temática. Como observa Benedito Nunes (1976, p. 125),

Dir-se-ia que os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer.

Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser. Cachorros e vacas, bois e pássaros, mas sobretudo galinhas, que aparecem inúmeras vezes nos contos e romances da autora, são os símbolos palpáveis, sensíveis, dessa realidade primordial. A galinha, completamente subjugada pelo homem, vulnerável — não podendo manter a independência total, que o búfalo, mesmo cativo, ainda guarda e que o cachorro disfarça na entrega dócil que faz de si mesmo —, simboliza o reduto mais frágil da animalidade livre [...].

Essa afirmação é central para compreender como o animal, em Clarice, conserva aquilo que o humano frequentemente perdeu, que é a ligação direta com o ser, com o primevo, com a matéria viva.

Clarice desloca qualquer hierarquia estável entre homem e animal. A narradora de *A mulher que matou os peixes* insiste: “Além de sermos gente, somos também animais”

(Lispector, 1999a, s. p.). Essa aproximação estrutural desarticula oposições binárias e revela que a palavra, única diferença entre os vivos, não é apenas recurso comunicativo, mas também risco ético. Daí a ambivalência que percorre toda a sua obra, visto que os bichos *falam sem palavras*, enquanto o humano pode matar *com palavras*. O animal resiste por natureza, o humano por linguagem, mas ambos desejam sobreviver.

A equivalência também se materializa na nomeação: Dilermando, Jack, Maria de Fátima, Lisete, Bruno Barberini de Monteverdi. Ao atribuir nomes próprios a cada animal, Clarice opera uma inversão do antropomorfismo, deslocando o foco do animal humanizado para a revelação, no humano, de sua dimensão animal, instintiva e vulnerável. A morte de Maria de Fátima, dita “de um modo horrívelzinho”, ou a pena pelas baratas “que só são amadas por outras baratas” (Lispector, 1999a, s. p.), revelam como o animal se torna via de acesso ao trágico e ao sentimental. O cotidiano se converte em laboratório existencial, e o animal é seu mediador privilegiado.

Clarice, desde a infância, atribui aos bichos uma verdadeira carga instintiva, selvagem, pura. Na infância real e na ficção, havia gatos, macacos, galinhas, cachorros, e todos eles possuíam vida íntima própria, intuída e respeitada pela escritora. O processo é confirmado, com precisão, por Nádya Gotlib (2013, p. 66), ao observar que

Além de gatos e galinhas, haverá os bichos com nomes: o cachorro italiano Dilermando, o cachorro americano Jack, a miquinha Lisete, todos pertencentes a Clarice. E haverá outros bichos, de outras pessoas: a rata Maria de Fátima, o cão Bruno Barbieri de Monteverdi e a cadela Bolinha. Alguns não serão identificados pelo nome e aí o repertório será farto: coelhos, leão, girafa, macacos, peixes, búfalos, baratas, pombos, lagartixa, pintos, periquitos, ratos, cavalos, patos, quati, cães, eles também “seres” com verdadeira carga instintiva, selvagem, pura.

Assim, o bestiário clariceano configura-se como dispositivo crítico, linguagem desviada e via ética e existencial. Como diz Benedito Nunes (1976, p. 125) em outro momento, os animais habitam o reino natural primordial que guarda a essência ancestral e inumana do ser, o limite anterior da linguagem e posterior ao pensamento. O animal, em Clarice, não é o outro. É o resto, é o fundo, é aquilo que insiste a ponto de iluminar as zonas mais perigosas da consciência humana.

Esse vínculo com a natureza e com os animais pode ser compreendido também à luz da influência das leituras de Monteiro Lobato, sobretudo, *As reinações de Narizinho* (2019). O desejo de ler esse livro, que simbolizava para Clarice uma promessa de iniciação literária, foi mote do célebre conto “Felicidade clandestina” (1994a), antes publicado, em 1967, como a

crônica intitulada “Tortura e glória”, na qual a autora narra o anseio intenso e quase dolorido de ter acesso ao volume lobatiano. Pode-se afirmar que Lobato foi decisivo na formação de um horizonte imaginativo em que o desejo de leitura, a infância e a fantasia se legitimaram como matéria literária, horizonte que Clarice retomaria mais tarde em sua escrita voltada às crianças.

Talvez insegura diante de sua nova empreitada, Clarice submeteu *O mistério do coelho pensante* (1999c) ao crivo da leitura de algumas crianças antes de encaminhá-lo ao editor. O gesto revela não apenas humildade, mas uma consciência aguda do destinatário infantil, com quem ela desejava dialogar sem condescendência, preservando a complexidade da experiência humana, ainda que modulada para uma linguagem acessível.

Antes de ter submetido meu livro de história ao editor José Rui de Medeiros, da José Álvaro Editora, fiz um teste com uma criança de cinco anos, outra de sete, outra de dez e a quarta de 12 anos, todas reunidas num só grupo. A leitura foi feita por um amigo que lê bem. A história do coelho pensante tocou as quatro idades de modo diverso, e a leitura era frequentemente interrompida por sugestões e perguntas. A menina de cinco anos, que era mais linda que o coelho, interessou-se estritamente pelo mistério da fuga do animal. Interrompeu o leitor para dizer-lhe em segredo ao ouvido que o coelho tinha patas tão fortes que levantava sozinho o tampo de ferro de sua casinhola e o colocava no lugar. Passou depois dias desenhando coelhos, e um deles saiu tão bom que foi pendurado no quadro-negro, e de honra, da escola. O menino de sete anos andava na época com problemas, tanto que a mãe recebia recados da professora da escola de que ele andava revoltado. Logo no início da história, interrompeu com desdém: “Esse coelho é de papel e usa óculos”. Ora, ele é que estava ultimamente usando óculos, e também identificando a falsidade de sua situação com a ideia de um coelho meramente de papel. O menino de dez anos ouviu com a maior atenção e deu várias soluções, todas viáveis e inteligentes, para a fuga do coelho. O menino de 12 anos nada falou: era filho da empregada e não ousava manifestar-se. Seus olhos, porém, brilhavam e de vez em quando ele trocava sorrisos com o menino de dez anos. Para mim valeu por uma noite de autógrafos mais real que as reais: a comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que eu escrevera a história e entrei completamente no jogo. O que também aconteceu com outros adultos presentes. As noites de autógrafo deviam ser assim (Lispector, 1994, p. 327).

Para Clarice Lispector, a maternidade ultrapassa a função social e se afirma como uma forma de estar no mundo, orientada pelo cuidado, pela intuição e pela escuta do outro. Ser mãe implica uma disponibilidade afetiva que se traduz em participação efetiva na experiência alheia, como a própria autora sugere ao rememorar a leitura-testagem de *O mistério do coelho pensante* (1999c): diante do brilho nos olhos das crianças, afirma “entrei completamente no jogo” (Lispector, 1994b, p. 306), suspendendo a posição de autora e passando a partilhar da brincadeira.

Esse gesto permite compreender a maternidade como princípio operativo da escrita. Ao renunciar ao controle e se deixar afetar pela experiência, a narradora encena uma forma de

relação que desloca hierarquias e instaura um regime de participação compartilhada. A cena narrada, assim, excede a tematização do materno e o realiza enquanto prática: um modo de estar com o outro fundado na abertura, no afeto e na disponibilidade.

Desse modo, o gesto materno ultrapassa o plano biográfico e se converte em chave estética, orientando a escrita infantil clariceana. Ao reconhecer nas crianças uma via de acesso à verdade, ao afeto e a uma liberdade ainda não capturada pelo medo, Clarice mobiliza uma poética fundada na criação de um espaço de experiência, no qual pensar, imaginar e sustentar o não saber se constituem como movimentos centrais. Trata-se de uma escrita orientada pela criação de um campo relacional em que o sujeito se expõe ao outro e ao imprevisível da experiência, deslocando o eixo da transmissão para a vivência compartilhada.

A articulação entre maternidade, escrita e abertura ao outro encontra formulação explícita na crônica “As três experiências”, em que a autora afirma: “Há três coisas para as quais eu nasci e para quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos” (Lispector, 1994, p. 99). Ao reunir, no mesmo enunciado, o amor ao outro, o gesto de escrever e a experiência de criar os filhos, Clarice delineia um campo de forças no qual essas práticas se interpenetram. A escrita, nesse horizonte, participa de uma ética do cuidado e da abertura, enquanto a maternidade se inscreve como experiência que radicaliza a relação com a alteridade, ambas convergindo para uma poética que se constrói no entre, no vínculo e na disponibilidade.

A figura materna na obra infantojuvenil de Clarice Lispector emerge como enigma afetivo e moral. A narradora de *A mulher que matou os peixes* (1999a) se apresenta simultaneamente como mãe, mulher, escritora e, sobretudo, como ré, instaurando uma cena enunciativa atravessada pela culpa e pela necessidade de justificação. Ao tratar os animais como “bichos convidados” e aproximá-los das crianças, ao afirmar que “convido gente grande e gente pequena” (Lispector, 1999a, s. p.), a narrativa configura uma rede de equivalências afetivas que tensiona hierarquias tradicionais. Filhos, bichos e leitores passam a compartilhar um mesmo campo relacional, sustentado por vínculos de cuidado e pela possibilidade da falha. Nesse ponto, a tarefa materna e a tarefa escritural operam em regime de implicação recíproca.

Ao explicitar essa abertura de interlocução, a narradora amplia o alcance do enunciado e inscreve todos os envolvidos, crianças, leitores e animais, em uma mesma cena ética. Trata-se de um espaço em que a relação com o outro se organiza sob o signo da responsabilidade, da vulnerabilidade e da necessidade de justificação, fazendo com que o gesto de narrar se constitua como resposta à falha e como tentativa de recompor, no plano da linguagem, o vínculo afetado.

A cena ética assim configurada não se esgota no plano temático e se projeta sobre a própria forma da escrita, orientando-a como prática de abertura à experiência e à alteridade.

Nesse ponto, a ambiguidade central da maternidade emerge: a narradora é mãe dos animais, mãe dos leitores-crianças e mãe da própria escrita, mas esquece de alimentar os peixes. A morte por omissão revela a culpa íntima da autora, uma vez que criar histórias significa, simultaneamente, abandonar algo vivo. A escrita gera vida e, paradoxalmente, gera morte, como se a energia destinada à criação literária drenasse a energia destinada à criação vital. A maternidade, portanto, não é posse; é risco. Clarice inscreve, de modo oblíquo, uma pergunta radical: escrever é também matar?

Há ainda um elemento de crítica social: todas as funções maternas, como aquecer, proteger, consolar, aparecem associadas à mulher, enquanto o pai surge como estereótipo de força bruta, punição ou indiferença. Essa dualidade produz um espelhamento das estruturas reais de poder, evidenciando que a maternidade, em Clarice, é atravessada por uma tensão permanente entre cuidado e abandono, entre dever e desejo, entre instinto e linguagem. Esse movimento, sutil e pungente, aproxima a autora do universo infantil por afinidade de incerteza, considerando que ambos, mãe e criança, “ainda têm medo de certas coisas” (Lispector, 1999a, s. p.).

Como já demonstra Nádía Battella Gotlib, a infância em Clarice Lispector não se apresenta como restituição transparente do vivido, mas como um campo atravessado por perdas, deslocamentos e interferências da linguagem. A convivência com os animais, a experiência da doença e a precariedade dos substitutos, como o “gato de pano”, incapaz de ocupar o lugar dos vivos, inscrevem-se, nesse processo, como núcleos sensíveis que retornam sob forma narrativa. Nesse sentido, Gotlib (2013, p. 65) explicita a instabilidade constitutiva dessa memória:

Não se pode afirmar que a narradora conte exatamente o que lhe aconteceu. Afinal, a narradora da história conta o que aconteceu depois que o fato já passou e muitos detalhes ficaram perdidos na memória. Além disso, há interferências criadoras, ainda que mínimas, de quem conta. Nem se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa. Mas pode-se, pelo menos, encontrar nessa história uma coincidência com o “motivo” que propiciou: uma lembrança de infância que situa a menina cercada de gatos, de muitos gatos. É assim que a vê a Clarice-adulta, bem mais tarde, ao recontar a história, revestindo-a de dados cujos limites — o que é real e o que é ficção? — nunca poderemos identificar com certeza.

O que se evidencia, nesse fragmento, é a impossibilidade de fixar a infância como origem estável, uma vez que a lembrança surge atravessada por lacunas, reelaborações e zonas de indiscernibilidade entre o vivido e o inventado. A figura da narradora, simultaneamente

testemunha e criadora, instaura um regime enunciativo em que memória e ficção se implicam, tornando indecível o estatuto do que é narrado. É nesse deslocamento que se pode situar a ambiguidade fundante da maternidade em Clarice, não como função estável de cuidado, mas como posição tensionada entre preservação e perda, entre o gesto de sustentar a vida e o risco inerente à própria inscrição pela escrita.

1.2 A relevância da literatura infantojuvenil de Clarice Lispector

A literatura brasileira do século XX consolidou Clarice Lispector como uma das vozes mais singulares de nossa modernidade estética. Seus romances, contos, crônicas e até as cartas tornaram-se objeto de uma fortuna crítica extensa, variada e, por vezes, divergente, que abrange desde leituras fenomenológicas até estudos sobre mística, ética, alteridade e linguagem. No entanto, há um conjunto expressivo da obra clariceana que permaneceu, durante décadas, às margens da crítica especializada: sua produção destinada ao público infantojuvenil. Textos como *A mulher que matou os peixes* (1999a), *A vida íntima de Laura* (1999b), *O mistério do coelho pensante* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d), publicados pela primeira vez nos anos 1967, 1968, 1974 e 1978, respectivamente, embora reeditados e lidos amplamente nas escolas, aparecem de modo tímido nas análises acadêmicas, frequentemente classificados como obra menor ou exercício lateral de escrita. Essa marginalização contrasta com a vitalidade estética desses livros, que não somente preservam traços fundamentais da escrita clariceana, mas, em muitos aspectos, radicalizam certos procedimentos formais que, em sua obra adulta, se apresentam em graus mais densos e abstratos.

Quando se trata da produção adulta de Clarice Lispector, observa-se uma expressiva quantidade de estudos acadêmicos. A escritora figura entre os nomes com maior fortuna crítica da literatura brasileira, sendo amplamente investigada por diversas vertentes teóricas. No entanto, o cenário muda significativamente quando o foco recai sobre sua obra destinada ao público infantil, que revela uma produção crítica escassa e pouco explorada. Uma consulta ao site da Capes² evidencia esse contraste: dos mil cento e dezenove trabalhos cadastrados até aquela data, apenas dezessete tematizam a literatura infantil de Clarice Lispector. Essa disparidade pode ser explicada, em parte, pelo fato de que, durante muitos anos, os textos voltados às crianças foram concebidos como literatura menor ou secundária, um equívoco que

² Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/>. Acesso em: 25 nov. 2025

retardou a legitimação acadêmica do gênero e, conseqüentemente, a devida valorização da vertente infantil da obra clariceana.

A pouca fortuna crítica dedicada à produção infantojuvenil revela, portanto, uma lacuna interpretativa significativa. Teresa Montero (1999) observa que os livros infantis de Clarice tendem a ser recebidos como digressões afetivas, escritas por demanda editorial ou materna, e não como parte orgânica de seu projeto literário. Nádia Battella Gotlib (2013), ao contrário, sublinha que esses textos são um laboratório em que Clarice exercita a simplicidade como estratégia estética, explorando um registro narrativo que, embora dirigido à infância, não abdica da complexidade semântica e da introspecção que caracterizam sua obra. A tensão entre simplicidade enunciativa e densidade subjetiva constitui, justamente, um dos eixos de força dessa produção.

Sob essa perspectiva, a relevância acadêmica do tema se apoia em dois movimentos complementares. Por um lado, há a necessidade de estudar a produção infantojuvenil como campo autônomo, inserido na história da literatura infantil no Brasil. Por outro lado, há a oportunidade de demonstrar que os textos dirigidos à infância integram o projeto estético da obra de Clarice Lispector, perceptível tanto na escolha de procedimentos formais quanto no tratamento de questões filosóficas.

Os livros infantis de Clarice dialogam diretamente com temas recorrentes em sua obra adulta, como a metalinguagem, a subjetividade, a ética do cotidiano, o olhar animal, a alteridade e o mistério da percepção. Em *A mulher que matou os peixes* (1999a), a narradora assume uma postura confessional, explicando o processo de escrita, dirigindo-se ao leitor e problematizando a verdade da narrativa, procedimento que ecoa a autorreflexividade de *A hora da estrela* (1993) e das crônicas do final da vida. A relação entre narradora e leitor, marcada pela proximidade afetiva e pela construção de uma ética da escuta, destaca a importância da responsabilidade do narrador na obra clariceana.

Do mesmo modo, *A vida íntima de Laura* (1999b) articula a perspectiva animal como forma de deslocamento perceptivo, promovendo um olhar estrangeiro sobre o cotidiano. Esse procedimento, amplamente discutido por Benedito Nunes (1966; 1995) em seu estudo sobre a desestabilização do sujeito em Clarice, ganha na literatura infantil uma forma particularmente acessível e sutil, mediada pelo humor e pela simplicidade lexical. O humor desempenha papel central nesses textos ao funcionar como via de acesso ao enigma clariceano, ao instituir a ironia como modo de conhecer e ao configurar a infância como espaço privilegiado para a experimentação do pensamento.

O mistério do coelho pensante (1999c) introduz a criança no questionamento filosófico do real a partir da curiosidade e da observação, gestos fundamentais na escritura clariceana. O mistério, nesse contexto, não se apresenta como enigma a ser resolvido, mas como dispositivo que sustenta o pensamento em movimento, instaurando uma relação com o mundo fundada na experimentação e na abertura.

Essa dinâmica aproxima-se da reflexão de Walter Benjamin (2002) sobre a infância como forma específica de experiência. Para o autor, a criança apreende o mundo a partir da repetição, do jogo e da surpresa, modos pelos quais a experiência se reinscreve continuamente no corpo e na ação, em contraste com a organização linear e explicativa que tende a orientar a percepção adulta. Nesse sentido, quando o coelho “fica pensando, pensando, pensando” e insiste no gesto de “franzir quinze mil vezes o nariz para conseguir cheirar uma só ideia” (Lispector, 1999c, s. p.), o texto encena precisamente esse regime de experiência descrito por Benjamin, no qual o pensamento não se separa do gesto reiterado. Como afirma o teórico, “a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’. Transformação da experiência mais comovente em hábito” (Benjamin, 2002, p. 75). A repetição, portanto, não empobrece a experiência; ao contrário, constitui o próprio modo de sua elaboração.

Tal perspectiva permite compreender que, em Clarice Lispector, o pensamento infantil se configura como prática sensível que se constrói no tempo e na insistência, afastando-se da abstração conceitual. O gesto reiterado do coelho, assim como sua relação com o mistério, não conduz à resolução; intensifica a experiência, aproximando-se da concepção benjaminiana segundo a qual a criança transforma o vivido em jogo e o jogo em forma de conhecimento. O mistério, nesse quadro, deixa de figurar como déficit de saber e passa a operar como condição de sua produção.

Ainda em Benjamin, especialmente nos textos *Uma pedagogia comunista* (2002) e *Programa de um teatro infantil proletário* (2002), a infância é compreendida fora de qualquer idealização, como experiência atravessada por determinações históricas e sociais. Ao afirmar que “a criança proletária nasce dentro de sua classe” e que seu desenvolvimento não se orienta por metas abstratas, mas por sua inserção concreta no mundo (Benjamin, 2002, p. 90), o autor desloca a infância do campo da inocência para o da experiência situada. Embora Clarice Lispector não opere diretamente com essa dimensão sociopolítica, há um ponto de convergência decisivo: em ambos, a criança é tomada como sujeito de experiência, e não como estágio incompleto do adulto.

Essa aproximação se explicita também quando Benjamin afirma que “as crianças [...] ensinam e educam os atentos educadores” (Benjamin, 2002, p. 88), invertendo a lógica pedagógica tradicional. Em *O mistério do coelho pensante* (1999c), esse princípio se materializa na própria estrutura narrativa, que, em vez de transmitir um saber pronto, convoca o leitor a pensar, a imaginar e a sustentar o não saber, como quando a narrativa afirma: “Mas aí é que está o mistério: não sei!” (Lispector, 1999c, s. p.). O texto dispensa a explicação e expõe o pensamento em estado nascente.

A análise articulada dessas perspectivas permite compreender de que modo Clarice Lispector elabora uma estética da infância fundada na experiência, na repetição e na abertura ao indeterminado. Ao convocar o leitor como interlocutor ativo e ao inscrever o pensamento no corpo e na linguagem, suas narrativas infantis configuram um espaço em que conhecer não significa dominar o sentido, mas habitá-lo em sua instabilidade. A relevância acadêmica do tema reside, assim, tanto na recuperação de textos ainda pouco explorados quanto no reposicionamento da literatura infantojuvenil como parte constitutiva da poética clariceana. Ao evidenciar essa dimensão, a presente dissertação amplia o entendimento do conjunto da obra da autora, demonstrando que os livros destinados à infância integram um eixo de continuidade formal e temática de grande densidade literária.

2 A CONTINUIDADE ESTÉTICA DE CLARICE LISPECTOR: ENTRE A RECEPÇÃO CRÍTICA OSCILANTE E A CONSOLIDAÇÃO DA OBRA INFANTOJUVENIL

A obra de Clarice Lispector inscreve-se no cenário literário brasileiro sob o signo de uma recepção crítica oscilante e, por vezes, paradoxal, marcada pela dificuldade de estabilização de consensos. Este movimento pendular, ora entusiástico, ora desconfiado; ora consagrador, ora reticente, não apenas revela o impacto de sua estreia, mas também espelha a dificuldade da crítica literária brasileira em assimilar, de imediato, a ruptura estética e ontológica que sua escrita representava. Assim, antes mesmo de adentrar a problemática da recepção de sua literatura infantojuvenil, campo em que persistem, ainda hoje, preconceitos e leituras equivocadas que a classificam como “menor”, é imprescindível reconstituir o trajeto crítico de sua obra adulta. É nessa história de oscilações, tensões e deslocamentos que se encontra a chave para compreender por que, durante décadas, a prosa infantil de Clarice foi invisibilizada ou simplificada, apesar de constituir, de modo surpreendentemente coeso, uma continuidade estética da escritora madura.

A recepção inicial de Clarice já carrega o germe dessa dualidade. É justamente esse deslocamento hermenêutico da leitura de “defeitos” para a compreensão estrutural de um projeto estético disruptivo que permite reavaliar a recepção de sua literatura infantojuvenil, pois, se a crítica adulta levou décadas para compreender que a escrita de Clarice ultrapassava as categorias tradicionais do romance psicológico, é compreensível que sua ficção para crianças tenha demorado ainda mais para ser reconhecida como parte orgânica desse mesmo projeto. A literatura para crianças e jovens, no Brasil, historicamente, sofreu preconceitos, ora associada à pedagogia, ora à simplificação, ora à didatização, e tal preconceito se ampliou quando aplicado a autores consagrados. Parecia inconcebível que a escritora de *A Paixão Segundo G.H.* (1990b) pudesse dialogar com crianças sem “infantilizar” sua própria complexidade.

Contra essa leitura equivocada, Lajolo e Zilberman, em estudo clássico de 1984, oferecem a chave interpretativa que orienta o presente capítulo. Para as autoras, “Os livros de Clarice Lispector trazem para a literatura infantil a perplexidade e a insegurança do narrador moderno” (Lajolo; Zilberman, 1984, p. 128). Essa afirmação, tão simples em aparência, rompe com décadas de leitura equivocada: Clarice não abandona sua estética adulta ao escrever para crianças; ela a reconfigura. Não reduz a complexidade; desloca-a. Não simplifica a linguagem; amplia suas possibilidades. Não pedagogiza o mundo; fabula-o com as mesmas questões

fundamentais que movem sua metafísica adulta: o ser, o tempo, a linguagem, o outro, o instante da revelação.

É a partir dessa perspectiva, da continuidade estética, que se pode compreender que *A mulher que matou os peixes* (1999a), *A vida íntima de Laura* (1999b), *O mistério do coelho pensante* (1999c) e *Quase de verdade* (1999d) não constituem uma exceção nem uma concessão à literatura infantil, mas um prolongamento direto da prosa madura. Esses textos não apenas recuperam elementos da escrita adulta, como também os reelaboram de modo surpreendente. A Clarice infantil é, em essência, a Clarice adulta, todavia valendo-se de uma linguagem para a sensibilidade da criança, mas jamais diminuída. Em crônica de 24 de fevereiro de 1968 intitulada “Hermética?” (Lispector, 1968) e depois publicada no livro póstumo *A descoberta do mundo* (1994b), a escritora afirma:

Ganhei o troféu da criança 1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para ao 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 (Lispector, 1994b, p. 76).

O que se enuncia nesse fragmento não se reduz a uma observação circunstancial, mas explicita a recusa de uma clivagem hierárquica entre destinatários. Ao interrogar o fato de ser compreendida pelas crianças e considerada “difícil” pelos adultos, Clarice Lispector desloca a questão da legibilidade para o regime de leitura, e não para uma suposta inadequação de sua linguagem. A hipótese de escrever para adultos com “palavras e sentimentos adequados a uma criança” surge formulada em chave irônica, o que evidencia sua rejeição a qualquer forma de rebaixamento estilístico. Desse modo, a crônica não apenas comenta uma recepção, mas ratifica, no plano reflexivo, o princípio de continuidade estética que orienta sua produção: não há duas escritas, uma simples e outra complexa, mas um mesmo núcleo formal que se reconfigura conforme as condições de interlocução.

Assim, ao anunciarmos que analisaremos, nas seções seguintes, um conjunto de características que funciona como matriz comum entre a literatura adulta e a infantojuvenil, tais como metalinguagem, existencialismo, criação e repetição da linguagem, linguagem figurada e barroca, lirismo abstrato e alegórico, tempo existencial, metafísica, autodilaceramento da escritura e epifania, buscamos reconhecer que esses elementos emergem das próprias obras infantis com clareza inesperada, sem lhes impor um repertório crítico externo. A metalinguagem

aparece na forma de narradores que discutem o próprio ato de narrar; o existencialismo manifesta-se na interrogação sobre o ser, o viver e o morrer; a criação linguística ressurgue nos neologismos, onomatopeias e reinvenções sintáticas; a metáfora barroca reaparece no modo como objetos e animais ganham densidade simbólica; o lirismo abstrato se faz presente nas descrições que suspendem a temporalidade; o tempo existencial substitui o tempo cronológico; a metafísica invade situações aparentemente banais; o gesto autodilacerado de escrever reaparece como hesitação narrativa; e a epifania, núcleo indiscutível da obra clariceana, irrompe como iluminação súbita para o leitor adulto e para a criança.

A ampliação dessa perspectiva permite compreender que a obra infantojuvenil se articula de modo orgânico à produção adulta, atuando como instância complementar de seu projeto estético. Para Clarice, a criança representa uma forma de consciência em estado inaugural, capaz de acolher o mistério do mundo com uma intensidade que, em muitos casos, se atenua na experiência adulta. Nessa direção, a escrita voltada à infância opera na mesma chave de estranhamento que caracteriza a escrita adulta, mobilizando procedimentos formais e efeitos de sentido análogos. A diferença reside no horizonte de recepção, uma vez que o estranhamento é partilhado com um leitor que preserva a capacidade de se maravilhar. A infância configura-se, assim, como interlocutora e parceira no percurso estético da obra.

Dessa forma, o presente capítulo, ao reconstruir a recepção crítica oscilante de sua obra adulta e ao apresentar o estatuto teórico da continuidade estética entre suas duas frentes de produção, estabelece o percurso argumentativo necessário para demonstrar nos capítulos posteriores que a literatura infantojuvenil de Clarice Lispector não é menor, nem periférica, nem secundária. É, antes, uma continuidade radical de sua obra maior, uma ampliação de sua força metafísica e um testemunho de que a escrita clariceana, ao tocar a infância, jamais perde sua vocação originária: desvelar o ser.

2.1 PERMANÊNCIA ESTÉTICA E SISTEMA DA ESCRITURA CLARICEANA: CONTINUIDADES ENTRE A OBRA ADULTA E A PRODUÇÃO INFANTIL

A análise da literatura infantojuvenil de Clarice Lispector, quando observada à luz do conjunto de sua obra adulta, revela uma surpreendente estabilidade formal e uma continuidade estrutural que contrariam a ideia de simples adaptação ou de prosa marginal para crianças, ideia ainda sustentada por parte da recepção superficial e desatenta que, por décadas, relegou tais obras a um lugar periférico no sistema literário brasileiro. Ao contrário, os textos destinados ao

público infantil e juvenil constituem uma extensão coerente do projeto estético clariceano, incorporando, com notável rigor, as mesmas forças estruturais que regem romances e contos como *Perto do Coração Selvagem* (1990a), *A Paixão Segundo G.H.* (1990b), *Água Viva* (1993a) e *A Hora da Estrela* (1993b). Trata-se da manutenção vigorosa de procedimentos composicionais que permanecem intactos mesmo sob o regime enunciativo da fábula, da narrativa animalizada ou do enredo aparentemente simples.

A hipótese que este trabalho desenvolve, portanto, é a de que a literatura infantojuvenil clariceana é um campo privilegiado para se observar, de forma depurada, a máquina interna da escrita de Clarice. O que se evidencia é a continuidade de um gesto radical³ que, desde 1943, orienta sua obra em direção a uma poética da consciência, do estranhamento e da linguagem como experiência limítrofe. Em consonância com essa perspectiva, considero que, mesmo em seus textos para crianças, a escritora mantém a perplexidade do narrador moderno, a oscilação entre o sublime e o banal, a atenção ao instante epifânico e a consciência aguda de que escrever é sempre tocar um risco ontológico. Não por acaso, Lajolo e Zilberman (1984) apontam para a manutenção, no interior das narrativas infantis, daquele mesmo núcleo de inquietação que caracteriza a autora desde o início de sua carreira.

Para desenvolver essa ideia, este capítulo examina onze características fundamentais, também chaves de leitura, como elementos estruturantes tanto da obra adulta quanto dos títulos infantojuvenis *O mistério do coelho pensante* (1999c), *A mulher que matou os peixes* (1999a), *A vida íntima de Laura* (1999b) e *Quase de verdade* (1999d). Cada uma dessas características, tradicionalmente associadas à sofisticação literária e filosófica de Lispector, reaparece nos textos destinados às crianças como princípio estético consubstancial à sua forma de pensar e de construir mundos. A presença desses elementos nas obras infantis demonstra a permanência das questões fundamentais da autora, reinscritas em um registro narrativo mais sintético, sem perda de profundidade.

2.1.1 Metalinguagem

A metalinguagem constitui um dos pilares da escritura clariceana e, ao mesmo tempo, um dos campos privilegiados para observar a radicalidade estética que aproxima a obra adulta

³ O termo “radical” não é empregado aqui em sentido valorativo ou de intensidade, mas em sua acepção etimológica (do latim *radix*, “raiz”), indicando aquilo que se refere ao fundamento ou ao princípio estruturante da escrita. Trata-se, portanto, de um gesto que incide sobre as condições mesmas de possibilidade da linguagem literária, interrogando seus limites, seus modos de constituição e sua relação com a experiência.

da infantojuvenil. Roland Barthes afirma que “toda tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata” (Barthes, 1999, p. 22), isto é, a literatura, como arte, subverte o automatismo da linguagem, reconfigura significados desgastados e instaura novas conotações, nuances e falhas produtivas. Assim sendo, pode-se afirmar que essa função é levada ao limite ao fazer do próprio ato de escrever um tema reiterado, uma espécie de eixo nervoso que atravessa toda a sua produção. A escritora utiliza a linguagem como objeto de exposição, ferindo-a, interrogando-a e revelando sua insuficiência constitutiva. Em Clarice, escrever é sempre lutar contra a opacidade das palavras, enfrentar o precipício entre a experiência e sua formulação, entre o sentir e o dizer. A escritura é, portanto, o espaço de uma tentativa impossível, uma empreitada destinada ao fracasso e, por isso mesmo, infinitamente necessária.

Nesse sentido, a perspectiva metalinguística é menos uma técnica ou um recurso e mais um princípio ontológico da narrativa: ela fala do ato de escrever porque a escrita é o próprio centro de sua experiência do mundo. Sua ficção configura-se como a dramatização persistente de uma relação dolorosa, tensa e fascinante com o signo verbal. Tal compreensão é explicitada por Olga Borelli (1981, p. 85), leitora atenta e interlocutora fundamental da autora, ao observar que Clarice reconhece que

As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo [...] Sempre quis atingir através da palavra alguma coisa que fosse ao mesmo tempo sem moeda e que fosse e transmitisse tranquilidade ou simplesmente a verdade mais profunda existente no ser humano e nas coisas. Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial.

A verdade literária, para Clarice, reside justamente nessa falta, nesse núcleo de impossibilidade que impulsiona a escrita e a condena a jamais coincidir com aquilo que tenta nomear.

A metalinguagem se incorpora à escrita como gesto estilístico e movimento do narrador, manifestando-se na hesitação, no apagamento, na autocrítica e na reflexão sobre o próprio código que maneja. Clarice questiona a palavra e os significados dicionarizados; interroga o estatuto do narrador; suspende a narrativa para revelar sua engrenagem; rasga a superfície do texto para mostrar o avesso. Estar preso às palavras, para ela, é estar preso ao mundo e à sua irreducibilidade. Assim, a escrita clariceana é sempre o relato de uma prisão e, ao mesmo tempo, de uma tentativa de fuga, e é justamente nessa fricção que reside sua força.

2.1.2 Existencialismo

A presença do existencialismo na obra lispectoriana constitui um dos eixos estruturantes de sua ficção, de modo que a crítica, sobretudo a partir de Benedito Nunes (1966), consagrou sua escritura como uma das manifestações mais profundas e complexas desse viés filosófico no Brasil. A articulação entre sujeito, linguagem, mundo e consciência, tal como encontrada em seus romances, contos e mesmo na prosa dirigida ao público infantil, não se reduz à simples tematização da existência, mas se manifesta como processo estético, como modo de narrar e como forma de pensar a própria literatura. Clarice não aplica conceitos existencialistas; antes, reinventa-os em chave literária, transformando-os em matéria verbal. Para compreender essa operação, é preciso retomar alguns fundamentos do existencialismo e observar como se reconfiguram em sua obra.

Jean-Paul Sartre formula (1987, s. p.), no célebre texto *O existencialismo é um humanismo*, a tese que estrutura toda a concepção existencialista do humano: “a existência precede a essência”. Essa afirmação, aparentemente simples, subverte toda a tradição metafísica que supunha existir uma natureza humana prévia, fixa, determinada. Para Sartre, o homem não nasce com uma essência que lhe indique destino, forma de ser ou finalidade; em primeira instância, o homem existe, encontra-se a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. A consequência direta dessa afirmação é que cada indivíduo é responsável pela construção de sua própria essência. Ela não é dada, não é herdada, não é prescrita. Isso explica por que, no famoso exemplo sartreano, um objeto fabricado, como um livro ou um corta-papel possui uma essência anterior à existência, pois o artesão projeta o conceito do objeto antes de produzi-lo; já o ser humano não possui projeto prévio:

Consideremos um objeto fabricado, como um livro ou um corta-papel; esse objeto foi fabricado por um artífice que se inspirou num conceito; tinha, como referências, o conceito de corta-papel assim como determinada técnica de produção, que faz parte do conceito e que, no fundo, é uma receita. Desse modo, o corta-papel é, simultaneamente, um objeto que é produzido de certa maneira e que, por outro lado, tem uma utilidade definida: seria impossível imaginarmos um homem que produzisse um corta-papel sem saber para que tal objeto iria servir. Podemos assim afirmar que, no caso do corta-papel, a essência – ou seja, o conjunto de técnicas e das qualidades que permitem a sua produção e definição – precede a existência; e desse modo, também, a presença de tal corta-papel ou de tal livro na minha frente é determinada. Eis aqui uma visão técnica do mundo em função da qual podemos afirmar que a produção precede a existência (Sartre, 1987, s. p.).

Essa distinção fundamental entre objeto e ser humano se refletirá na experiência de angústia, liberdade e responsabilidade que atravessa a narrativa clariceana.

O sujeito clariceano, como bem observa Benedito Nunes, é aquele que se defronta permanentemente com a ausência de uma essência *a priori* e com a necessidade de construir-se a partir de sucessivas crises de consciência. Nada poderia ser mais próximo da formulação heideggeriana do existir: “o homem não é apenas um ser vivo, que, entre outras faculdades, possui também a linguagem. Muito mais do que isso. A linguagem é a casa do Ser. Nela morando, o homem ec-siste na medida em que pertence à Verdade do Ser, protegendo-a e guardando-a” (Heidegger, 2025, p. 55).

Em Clarice, a percepção heideggeriana de que o ser habita a linguagem encontra formulação rigorosa: as personagens interrogam sua própria identidade e descobrem que só podem constituir-se na e pela linguagem, ao mesmo tempo em que reconhecem sua insuficiência para apreender a totalidade da experiência vivida. O movimento clariceano oscila entre esse morar e esse desalojamento, a palavra abriga e expulsa o sujeito.

A leitura que Benedito Nunes elaborou da obra é um dos marcos inaugurais da crítica clariceana no Brasil. Desde *O mundo imaginário de Clarice Lispector*, publicado em 1966, Benedito Nunes aproxima a escritora das filosofias da existência, em especial de Heidegger, Kierkegaard e Sartre, como via interpretativa para iluminar o sentido profundo de sua ficção. Como observa o próprio Nunes, a obra de Clarice comporta esse tipo de leitura e demanda um arcabouço de pensamento capaz de abarcar a densidade ontológica de sua escrita. Assim, todas as personagens lispectorianas são, para o crítico, niveladas pelo apaixonado interesse pela existência, convergindo com Kierkegaard, para quem existir deve ser o supremo interesse, a própria realidade.

Nunes compreende essa aproximação como um gesto interpretativo que evidencia a capacidade da obra clariceana de inaugurar “novas perspectivas para a literatura brasileira” e de afirmar uma narrativa que “resistiria a uma análise com base em determinadas teorias filosóficas” (Nunes, 1966), revelando, justamente por isso, sua força conceitual. No primeiro ensaio de *O mundo imaginário de Clarice Lispector* (1966), intitulado “A Náusea”, o crítico analisa a experiência da náusea em três obras: no conto “Amor”, de *Laços de Família* (2009); no romance *A Maçã no Escuro* (1961); e em *A Paixão Segundo G.H.* (1990b). Interessa-lhe, sobretudo, a “concepção-do-mundo” que emerge dessas narrativas. Como afirma:

é sempre possível encontrar na literatura de ficção, principalmente na escala do romance, uma concepção-do-mundo, inerente à obra considerada em si, concepção esta que deriva da atitude criadora do artista, configurando e interpretando a realidade. Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a concepção-do-mundo de Clarice Lispector tem marcantes afinidades com a filosofia da existência (Nunes, 1976, p. 94).

É a partir dessa concepção que Nunes identifica na obra de Clarice afinidades marcantes com o existencialismo, ainda que ressalte que tal leitura não exclui outras abordagens. Para fundamentar sua interpretação, o crítico mobiliza teorias sobre náusea, angústia e medo nas obras *Ser e Tempo*, de Heidegger (2025); *O Ser e o Nada*, de Sartre (2012); e *O Conceito de Angústia*, de Kierkegaard (2010); além de referências a Pascal e à própria leitura do romance *A Náusea*, de Sartre (1983).

Assim, a partir de Sartre, Nunes apresenta a náusea como “uma forma emocional violenta da angústia, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida” (Nunes, 1976, p. 94). Complementando com Heidegger, o crítico destaca que, quando o ser humano se vê exposto à sua própria existência sem as proteções da linguagem habitual, a angústia revela o Ser:

Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser (Nunes, 1976, p. 94).

É nesse ponto que Nunes diferencia angústia e medo conforme o pensamento Heidegger: “tem-se medo de algo definido, de um ser particular (intramundano), tem-se angústia sem saber de quê” (Nunes, 1976, p. 94).

A partir dessa distinção, Nunes elabora uma chave de leitura precisa para compreender Clarice. Nas suas personagens, a angústia se configura como experiência ontológica. São momentos de ruptura em que as figuras literárias se deparam com o ser das coisas e com o enigma do próprio existir. O crítico mostra que, nesses instantes, há coincidências entre a escritora e Sartre, mas também diferenças decisivas. Se em *A Náusea* (1983) o protagonista Roquentin enfrenta o absurdo e a contingência radical do mundo, em Clarice a tomada de consciência lança as personagens não para o nada, mas para uma espécie de abertura metafísica, um movimento em direção ao ser, à transcendência e, por vezes, ao místico.

É nesse contexto que Nunes afirma a dimensão extrema da angústia como força reveladora:

A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo

puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente (Nunes, 1976, p. 95).

As personagens passam por um súbito despertar existencial, revivem o passado à luz do presente, percebem o cotidiano como gratuito e contingente e, diante desse estranhamento, experimentam medo, desconforto físico, cólera e, por fim, náusea. O crítico enfatiza que é essa tomada de consciência, e não o evento narrativo específico, que aproxima Clarice de Sartre, ainda que os desdobramentos metafísicos de sua obra sigam outro caminho.

Assim, a leitura de Benedito Nunes funda uma das mais influentes interpretações existencialistas da obra clariceana. Não se trata de impor à escritora um sistema filosófico externo, mas de reconhecer que sua literatura, ao encenar a angústia, a náusea, o estranhamento e o confronto com o ser, mobiliza questões que ressoam profundamente na filosofia do século XX. E, ao fazê-lo, revela uma concepção de mundo singular, que ao mesmo tempo dialoga com Sartre e Heidegger e transcende suas formulações, abrindo-se para uma metafísica da interioridade, da linguagem e da experiência vital.

O existencialismo clariceano é, paradoxalmente, um existencialismo que se ultrapassa. A angústia não conduz ao absurdo, mas à iluminação; a liberdade não conduz ao nada, mas ao espanto; a consciência não conduz à clausura, mas à abertura; o fracasso da linguagem não leva ao silêncio absoluto, mas à epifania. As personagens se constroem existencialmente não por deliberação, mas por determinação do instante, do acontecimento e do olhar. São seres em travessia, como G.H., Joana, Rodrigo S.M., Virgínia, Ana, Lori e, como veremos mais adiante neste capítulo, também como Laura, como Luís, como o Coelho Pensante, como os peixes mortos ou sobreviventes.

Por isso, ao aproximar Clarice Lispector do existencialismo, busca-se compreender como sua literatura reinventa a pergunta existencial: o que significa ser? Em sua obra, essa pergunta se apresenta como experiência vivida, afetiva e verbal. A existência, para ela, antecede a linguagem e é apenas por meio dela que busca um nome. É a esse movimento que suas personagens se entregam, e é nessa direção que sua escritura avança. É por isso que, mais do que qualquer outra autora brasileira, Clarice tornou-se, como afirma Nunes, a ficcionista da inquietação, da travessia e do instante.

2.1.3 Linguagem como criação e repetição

A reflexão sobre a linguagem ocupa lugar central na fortuna crítica de Clarice Lispector. O trabalho verbal da escritora, frequentemente identificado como núcleo de sua originalidade, constitui um processo de criação linguística em sentido pleno, no qual o idioma é tensionado, rarefeito e reconfigurado. Sob essa perspectiva, diversos críticos analisam de maneiras distintas o modo como Clarice opera essa transformação estrutural da linguagem literária.

Oliveira (1985) observa que a autora produz mudança de código, operando com um conjunto “anormal” de palavras-chave utilizadas em sentidos desviantes. Para a crítica, Clarice institui um sistema linguístico próprio, no qual determinados termos se afastam deliberadamente do significado dicionarizado, instaurando uma tensão produtiva entre elementos lexicalmente usuais e unidades deslocadas. Essa fricção entre norma e desvio cria uma estrutura interna na qual a opacidade do signo integra o próprio processo de leitura. A obra clariceana funda-se sobre uma semântica em permanente instabilidade, que exige do leitor um gesto hermenêutico de recriação constante.

Olga de Sá (1979), contudo, enfatiza outro aspecto, o recurso recorrente à repetição. Segundo a autora, desgastam-se registros interjetivos e reiteram-se vocábulos e construções, produzindo um esvaziamento expressivo que, paradoxalmente, engendra novos significados. A repetição, longe de ser mero artifício estilístico, constitui para Sá o eixo de um enfoque metalinguístico, uma vez que, ao repetir, Clarice expõe a própria precariedade da linguagem e a sua incapacidade de capturar plenamente a experiência subjetiva. Para essa crítica, a repetição é também uma forma de resistência, um modo de revelar que a palavra pode derrotar o ser, submetendo-o à insuficiência e ao excesso simultâneos do discurso.

Benedito Nunes (1995), por sua vez, radicaliza essa interpretação ao sublinhar a “paixão da linguagem” como traço constitutivo da escrita clariceana. Segundo ele, as personagens de Clarice se movem num espaço onde a palavra é simultaneamente fonte de poder e obstáculo à liberdade, que fascina, mas também limita; abre o mundo, mas o obscurece. Nunes destaca que a repetição é o elemento estilístico que melhor traduz essa ambiguidade. Em sua leitura, a insistência vocabular, a reiteração de termos, os gestos sintáticos e as figuras funcionam como intensificação da energia verbal que atravessa a obra.

Sob essa perspectiva, a repetição, na leitura de Nunes, organiza o estilo e dá forma ao drama que estrutura a escrita, sintetizado no embate contínuo entre o impulso de nomear e a suspeita de que toda nomeação fracassa. Repetir, nesse contexto, é tentar dizer de novo porque

nunca se disse o suficiente; é uma busca obstinada pela palavra justa, ainda que essa palavra permaneça sempre por vir. A linguagem clariceana se realiza como gesto inacabado, sempre retomado e sempre diferido, em um movimento circular que não aponta para a exaustão, mas para a renovação do sentido.

Esse modo de compreender a linguagem como gesto que se faz no próprio ato de dizer encontra ressonância em leituras que enfatizam a dimensão experiencial da escrita clariceana. Ao analisar *Água viva* (1993a), Andrade observa que a linguagem em Clarice se constrói como prática que não visa estabilizar o sentido, mas mantê-lo em estado de abertura, fazendo da escrita um espaço de escuta e de experimentação contínua (Andrade, 2005, p. 171-173). Trata-se de uma concepção de linguagem orientada pela intensidade do processo, na qual dizer implica arriscar, recomeçar e sustentar a falha como condição de criação.

Assim, a criação linguística e repetição revelam-se como mecanismos complementares na obra de Clarice Lispector. A criação opera pela ruptura, deslocando significados, dissipando fronteiras gramaticais, instituindo léxicos híbridos. A repetição, por outro lado, opera pela insistência e fricciona as palavras até o limite, esvaziando-as para que possam significar de novo. Entre desvio e retorno, entre invenção e reiteração, a linguagem clariceana produz um campo de força em que cada vocábulo é convocado a ultrapassar sua função representativa. O signo não designa; ele vibra, resiste, se dobra e desdobra.

É nesse movimento de tensão, entre ordem e desordem, entre silêncio e excesso, que se constitui o caráter singular da escrita de Clarice. Em sua obra, a linguagem configura-se como um organismo dinâmico, marcado por pulsação, falha, excesso e recomeço. A criação verbal que daí decorre assume a forma de experiência, constituindo um modo de pensar, perceber e existir no interior da palavra. Por isso, a repetição, longe de empobrecer, intensifica; e a invenção lexical, longe de ornamental, revela o núcleo epistemológico da escrita clariceana, uma escrita que se interroga continuamente, que se desfaz e se refaz, que faz da própria linguagem o centro de sua aventura literária.

2.1.4 Lirismo e prosa poética na ficção lispectoriana

A prosa de Clarice Lispector foi, desde a recepção inicial, marcada por um tensionamento entre ficção e lírica. Álvaro Lins (1963), Assis Brasil (1973), Luiz Costa Lima (1974) e, mais tarde, Gilda de Melo e Souza (1980) apontaram, de maneira recorrente, aquilo que julgavam ser “defeitos” estruturais: ausência de trama, descontinuidade narrativa,

predominância do instante sobre o episódio, excesso de subjetividade e inclinação para o abstrato. Lins (1963, p. 192) afirmava que

Romances, porém, não se fazem somente com um personagem e pedaços de romances, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambas nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção.

No entanto, tais características, longe de fragilizar sua ficção, constituem o cerne de uma prosa poética, na qual ritmo, repetição e interioridade se tornam operadores estéticos fundamentais.

Assis Brasil (1973), por exemplo, considera que a predominância do aspecto indagatório e a rarefação da ação comprometem a ficção clariceana, sempre feita de situações, momentos filosóficos ou flagrantes, em detrimento do enredo e do episódico. Gilda de Mello e Souza (1980, p. 91), ao comentar *A Maçã no Escuro* (1961), reconhece a importância do romance, mas sustenta que sua composição alterna trechos de intensidade lírica com momentos discursivos “pouco harmoniosos” e marcados por “considerações desnecessárias”. Luiz Costa Lima (1970, p. 458), por sua vez, fala em “debilidade da obra romanesca”, afirmando que o falseamento do mundo pela via da subjetividade abstrata inviabilizaria a ficção como representação ou como reflexão crítica organizada.

Contudo, tais leituras desconsideram que a chamada desarticulação decorre de uma opção estética de Clarice por outra forma de narrar, centrada no sentir e no movimento íntimo, inclassificável, da consciência, em lugar do acontecimento e da exterioridade do gesto. Aquilo que foi lido como “falta” é, na verdade, método. Como já mostrou Benedito Nunes, elementos como introspecção abissal, atenção ao nada, fascínio pelo silêncio, sedução do indizível e dissolução do eu em uma esfera impessoal atravessam não apenas *A Paixão Segundo G.H.* (1990b) e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1990c), mas também *Perto do Coração Selvagem* (1990a) e *A Maçã no Escuro* (1961). Há uma continuidade de temas, imagens e procedimentos que se inscreve tanto no plano do conteúdo quanto no plano formal: repetições, circularidades, pausas, hesitações, frases-relâmpago e expressões recorrentes compõem a tessitura singular dessa narrativa lírica.

Essa repetição, longe de indicar pobreza expressiva, funciona, como afirma Da Cal (*apud* Nunes, 1973), como um verdadeiro agente-lírico, responsável por instaurar ritmo, produzir efeitos de intensificação e conferir densidade emocional à palavra e ao discurso. À

época de seu primeiro escrito, *O mundo imaginário de Clarice Lispector* (1966), Benedito Nunes (1966, p. 11) afirmara:

Este ensaio é uma tentativa para interpretar coerentemente a ficção de Clarice Lispector, cuja importância cresceu muito, sobretudo depois do aparecimento de *A Maçã no Escuro* (1961). *A Paixão Segundo G. H.*, de 1964, recebido pela crítica com respeitoso silêncio, quebrado por uma ou outra apreciação, ainda não foi devidamente avaliado quanto ao lugar que ocupa na prosa de ficção da extraordinária escritora. Houve mesmo, a propósito desse último romance de Clarice Lispector, reações de surpresa e de estarecimento. Chegou-se até a falar no hermetismo da autora, de seu culto de vaguidão, e da incomunicabilidade final dos propósitos da romancista.

O que os primeiros críticos nomearam “defeito” é, na verdade, um dos traços mais originais da literatura brasileira do século XX. A prosa de Clarice reinscreve o romance, redefinindo seus limites e procedimentos. Sua força está precisamente na ousadia de criar um espaço híbrido, onde ficção e lírica se interpenetram, onde a narrativa se constrói menos por acontecimentos e mais por epifanias sensíveis. Trata-se de uma escrita que torna visível, por vezes de modo doloroso, a impossibilidade de nomear o mundo e, simultaneamente, a urgência de tentar fazê-lo. É nesse movimento de tensão entre o dizível e o indizível que reside o lirismo inconfundível da obra clariceana.

2.1.5 Linguagem figurada na escritura clariceana: reelaboração

Um dos aspectos mais singulares e também chave de leitura para a obra de Clarice é a linguagem. Ao discutir isso, Olga de Sá (1979, p. 143) observa que

[...] poderíamos definir o estilo de Clarice como centrado no polo metafórico da linguagem. Isto significa que predominam nele as operações situadas no eixo da seleção-substituição. A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector. Há, no seu texto, preferência pelos jogos metafóricos, em que se criam as associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contiguidade. É claro que as duas atitudes não se excluem, mas como diz Jakobson, manipulando esses tipos de conexão, uma pessoa revela suas predileções espontâneas e seus esforços voluntários. Manifesta-se todo um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação.

O emprego insistente da metáfora constitui a força motriz da escrita. É por meio dela que a autora instaura uma prosa densamente imagética, marcada por associações inesperadas e por um ritmo de contrastes que muitos críticos descrevem como de natureza barroquizante. Nesse registro, a linguagem se expande por meio de figuras, como paradoxos, antíteses,

oxímoros, comparações abruptas, que produzem um campo verbal atravessado por tensões e iluminações repentinas. As imagens daí resultantes frequentemente desafiam a lógica discursiva, no entanto, fazem-no em nome de uma precisão que só se alcança justamente pelo estranhamento.

Essa tendência já havia sido observada pela crítica inicial. Em 1946, Gilda de Melo e Souza (1946) identificou no romance *O Lustre* (1976) uma “majestade barroca”, sugerindo que, desde cedo, Clarice inclinava-se a explorar o excesso formal e a amplificar o jogo das imagens. Anos mais tarde, em *A Paixão Segundo G.H.* (1990b), evidenciam-se diversos elementos reconhecíveis do repertório barroco: o trânsito entre linguagem literária e terminologia científica para compor imagens de forte organicidade; a dúvida constante quanto à possibilidade de conhecer o real; a ideia de verdade que sempre acarreta o seu contrário; a inquietação face à fragilidade da vida humana; a consciência de que toda percepção está atravessada por aparências. Esses temas aparecem imbricados em uma cadeia contínua de paradoxos, oxímoros e antíteses que sustentam o próprio modo de ser da obra.

Segundo Solange R. de Oliveira (1984), em seu ensaio *Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector*, o impulso barroco em Clarice também se manifesta no desejo de ultrapassar o regime exclusivamente verbal, convocando outras artes, como a escultura e a música, para sugerir densidades e ritmos que a linguagem verbal sozinha não consegue figurar. Soma-se a isso a incorporação de vocabulários ligados às ciências modernas, gesto que ecoa, em chave atualizada, o antigo costume barroco de recolher termos da astronomia ou da alquimia para energizar o imaginário poético.

Em outra passagem de seu estudo, a autora detém-se no funcionamento interno da metáfora clariceana e observa que sua força não reside numa relação de semelhança, mas na diferença inesperada que irrompe entre os termos. É desse descompasso que nasce a estranheza, e é nele que aflora um mundo ficcional onde o absurdo pode servir como revelação. Nesse contexto, a famosa “barata” de *A Paixão Segundo G.H.* (1990b) torna-se figura decisiva. Para Oliveira (1984), o inseto concentra o drama da verdade e a tensão própria dos laços humanos, distanciando-se completamente do lugar simbólico que a barata ocupa, por exemplo, em *A Metamorfose*, de Kafka (1997).

A prosa de Clarice Lispector comporta, com frequência, um gesto próximo da ação poética, caracterizado por um movimento de invenção imagética que faz convergir objetos heterogêneos numa mesma visão. Mesmo quando Bachelard (1989, p. 79) sustenta que certas “sínteses de objetos”, realizadas pela dimensão do poético, estariam “impossibilitadas de se

exprimirem na língua gema da prosa”, a experiência clariceana demonstra o contrário, dado que a prosa consegue oferecer “uma grande alegria de palavras”, e, por isso, exercer sobre o leitor a mesma capacidade de choque e deslumbramento que acostumamos atribuir ao poeta. Nesse sentido, a prosa-poética de Clarice revela-se povoada por aquilo que Bachelard (1989, p. 75) nomeia como “imagens-frases”, operações imagéticas que rompem com os lugares comuns e inventam expressões inéditas, expressão da novidade que, segundo o pensador, caracteriza o poema: “o começo é a novidade”.

Vejamos um trecho de *O lustre*:

Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! Uma vez a um relance — o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez — enquanto ela corria atravessando a sala — ele era uma casta semente (Lispector, 1976, p. 14).

Essa capacidade de fundir termos aparentemente disjuntos, lustre/aranha/flor, por exemplo, não reduz a imagem a uma comparação explicativa, ao contrário, produz uma fusão que simultaneamente duplica e complica o sentido. Octávio Paz (1982, p. 231) ajuda a explicar por que isso ocorre: “A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário [...] a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo”. A leitura de Paz, articulada a Bachelard, autoriza-nos a ler a cena do lustre em Clarice não como metáfora calculada, mas como um gesto de criação imagética, capaz de instaurar um “reino das imagens decisivas, das decisões poéticas” (Bachelard, 1989, p. 35). É aí que o estranhamento se torna método, à medida que a imagem não explica, surpreende; não aproxima por semelhança, mas constrói diferença que abre espaço para revelações e devaneios.

Em *O Lustre* (1976), a passagem ilustra como a prosa clariceana opera essa fusão ao oferecer ao leitor uma imagem que simultaneamente o arrebatava e o desestabiliza. A prática clariceana confirma, portanto, que a prosa pode realizar sínteses tão intensas quanto a poesia, oferecendo “a grande alegria de palavras” ao produzir imagens que funcionam como instantes de revelação, e que, como Bachelard (1932, p. 109, tradução nossa) observa, instauram uma verticalidade temporal: “perspectiva vertical que paira sobre um instante poético”, em que contradições e ambivalências se tornam presença imediata da consciência.

2.1.6 Subjetividade

A subjetividade na obra de Clarice Lispector constitui o núcleo epistemológico de sua ficção, o lugar a partir do qual o mundo se revela e, simultaneamente, se obscurece. Nada na narrativa se apresenta fora da consciência que a apreende: toda descrição é atravessada pela filtragem delicada e instável de um “eu” em permanente deslocamento, sem contornos fixos, que avança e recua, interroga-se e se desfaz. Nesse horizonte, a subjetividade clariceana configura-se como forma de conhecimento, um modo de investigar a realidade, a linguagem, o tempo e, sobretudo, a própria possibilidade de existir.

Mesmo quando a narradora se coloca na terceira pessoa, a distância enunciativa é apenas aparente. O que emerge, por trás da superfície gramatical, é uma consciência que se infiltra por cada gesto, cada sensação, cada hesitação da personagem. A terceira pessoa, em Clarice, é muitas vezes um disfarce para a primeira; um recurso que lhe permite sondar um eu que ainda não se sabe, um eu que se oculta de si mesmo, e que somente no desvio, no “ela” ou “ele”, encontra a coragem de se expor. O olhar narrativo participa da vibração do pensamento da personagem, acompanha suas curvas internas e escuta seus silêncios. O que se narra é atravessado por uma interioridade que permanece na cena narrativa, fragilizando qualquer fronteira entre narrador e personagem. Desse entrelaçamento emerge uma visão de mundo que assume o caráter parcial, instável e inacabado de toda consciência empenhada em compreender aquilo que a excede.

É por isso que a prosa clariceana quase nunca avança por meio do enredo, mas por meio da atenção. Uma atenção aguda, às vezes dolorosa, que transforma o instante no verdadeiro acontecimento. Seus textos se estruturam a partir de pequenas epifanias e micropercepções que se tornam portais para revelações profundas. A narrativa, assim, abandona a lógica causal e passa a operar no ritmo descontínuo do pensamento. O uso recorrente do monólogo interior, das digressões abruptas, do discurso indireto livre e de uma sintaxe que frequentemente se dobra sobre si mesma confere à escrita uma pulsação existencial, em que cada frase parece se perguntar se deve ou não existir, se é capaz de traduzir o que a consciência intui, mas não domina. Há um movimento de busca, um gesto de aproximação daquilo que está sempre um pouco além da palavra. A linguagem, nesse contexto, torna-se não apenas veículo, mas matéria em combustão.

A subjetividade, longe de reduzir o texto a um exercício de autoabsorção, abre-o para o estranhamento. A interioridade se configura como zona de risco, marcada por instabilidade e

exposição. Pensar, para as personagens clariceanas, é aproximar-se de uma vertigem. Assim, o eu se revela não como entidade definida, mas como processo contínuo de formação e dissolução. Cada tentativa de definir-se esbarra na constatação de que a identidade é frágil, instável, permeável ao que acontece fora e dentro. Há sempre uma fresta, uma rachadura, um ponto cego. Em vez de um sujeito autônomo, coerente e organizado, Clarice nos oferece um sujeito em estado de exceção, tomado por forças contraditórias, que se reconhece enquanto tenta se dizer e que, justamente por isso, nunca coincide plenamente consigo.

A incompletude da subjetividade tem implicações decisivas na maneira como Clarice lida com a linguagem. Em sua obra, a palavra se apresenta como opaca, resistente e insuficiente. O eu que fala desconfia constantemente do que diz. Há uma consciência aguda de que a linguagem falha. E essa falha não é algo a ser corrigido, e sim algo a ser exposto. A dificuldade de nomear transforma-se em experiência estética: formulam-se frases em suspenso, repetições que tateiam o sentido, interrupções que assumem a forma do pensamento hesitante. Muitas vezes, o texto parece escrever-se no exato instante em que descobre que não pode escrever aquilo que deseja. A subjetividade clariceana é essa fratura entre o impulso de dizer e a impossibilidade de nomear o indizível. É nesse atrito que sua escrita encontra sua potência, que, por sua vez, se realiza na falha, no intervalo, naquilo que escapa.

Ao mesmo tempo, a subjetividade não se fecha sobre si; ela tensiona o mundo. A partir do núcleo íntimo, Clarice lança um olhar cortante para os espaços cotidianos, para as normas sociais, para os afetos que se escondem sob a superfície das relações. O interior se abre para o exterior, instaurando um movimento de questionamento. A consciência personagem clariceana percebe a violência silenciosa que atravessa o banal, a fragilidade dos papéis sociais, a absurda repetição dos rituais diários. É nesse ponto que a subjetividade se torna crítica. Ao mergulhar no eu, a narrativa revela o mundo em sua precariedade, um mundo que se mostra desajustado, cheio de automatismos que sufocam a liberdade do sujeito. A introspecção é, portanto, um modo de insurgência, pois, ao examinar-se, a personagem examina o sistema que a constitui e a limita. Produz-se, desse modo, uma politização da interioridade pelo próprio gesto de pensar.

A relação entre subjetividade e questionamento do mundo encontra seu momento mais intenso quando a linguagem, o pensamento e a existência se tornam inseparáveis. O sujeito clariceano vive em estado de epifania interrompida. É como se cada sensação pudesse revelar um segredo fundamental, mas nunca completamente. A narrativa se organiza em torno dessa promessa sempre adiada. Há personagens que se iluminam por um instante e logo retornam à sombra; há percepções que surgem como relâmpagos e desaparecem antes que possam ser

compreendidas. É nesse jogo entre claridade e escuro que se constitui o modo clariceano de narrar, no qual a verdade não está na cena nem na descrição, mas no movimento interno que a personagem experimenta ao tentar apreendê-la. A subjetividade é, assim, laboratório e travessia, um espaço em constante metamorfose, onde o pensamento não busca conclusões, mas descobrimentos.

Ao transformar a interioridade em método epistemológico, Clarice reconhece a própria ideia de conhecimento. O saber se constitui a partir das tensões internas, das percepções microscópicas e do assombro diante do familiar, afirmando-se como experiência imanente ao sujeito. Conhecer é desestabilizar-se. Trata-se do reconhecimento de que a sensação pode revelar mais do que o conceito, de que uma percepção mínima pode reconfigurar a compreensão do mundo e de que a verdade se manifesta como lampejo. E esse modo de conhecer exige uma forma literária movediça, instável, que possa acompanhar o ritmo interior. Por isso, o texto clariceano parece sempre à beira de um acontecimento; cada frase cria a expectativa de que algo decisivo vai emergir e, muitas vezes, o decisivo é apenas uma mudança ínfima na consciência da personagem.

A subjetividade funda uma ética do olhar. É preciso olhar para dentro, mas não para encontrar respostas, e sim para encontrar perguntas mais profundas. O eu clariceano se constitui no gesto da interrogação e a subjetividade configura-se como forma de enfrentamento do mundo em sua complexidade, opacidade e estranheza. A narrativa, assim, se torna um gesto de abertura: ao expor a vulnerabilidade do eu, Clarice convida o leitor a experimentar também sua própria vulnerabilidade. A subjetividade se configura como experiência compartilhada entre texto e leitor, na medida em que o sentido não se apresenta como dado, mas se constitui no próprio ato de leitura. Nesse processo, o texto não oferece uma interioridade plenamente formada, mas a dispõe de modo fragmentário, por meio de lacunas, hesitações e deslocamentos enunciativos que exigem a participação ativa do leitor. É nesse sentido que a leitura opera como um espelho fraturado: o reconhecimento não se dá por identificação imediata e totalizante, mas pela apreensão parcial de traços dispersos, que o leitor recompõe ao longo da experiência.

Talvez por isso sua ficção permaneça tão inquietante, ao sustentar o sentido em suspensão e acompanhar o sujeito em seu processo de desorganização e reinvenção, fazendo da inquietação uma experiência central. Clarice escreve o instante em que o eu se desfaz e é justamente nesse desfazimento que ele se revela. A subjetividade configura-se como espaço de reconfiguração contínua do humano, entendido como possibilidade infinita. E sua literatura, ao insistir nesse núcleo epistemológico sensível, faz da escrita uma forma de existir e de pensar

para além das categorias estáveis, para além das máscaras sociais, para além de qualquer segurança que a linguagem possa oferecer. Essa concepção da subjetividade como experiência aberta e instável conduz a uma ampliação decisiva de seu alcance, deslocando-a do âmbito estritamente individual para um horizonte ontológico mais vasto, no qual o singular se articula ao universal. É nesse sentido que Benedito Nunes (1976, p. 122) observa que:

A subjetividade é apenas um momento privilegiado dessa experiência que, na obra de Clarice Lispector, possui extensão universal e caráter cósmico. Isso quer dizer que a existência humana, individualmente considerada, torna-se aí apenas um aspecto ou um modo determinado da existência universal, que se manifesta em todas as coisas e até nos mais humildes objetos.

Na leitura de Benedito Nunes, a subjetividade deixa de operar como mero exercício introspectivo ou psicológico e passa a funcionar como via de acesso a uma reflexão mais ampla sobre a existência. A interioridade das personagens converte-se, nessa perspectiva, em um ponto de passagem pelo qual se manifesta uma dimensão universal e cósmica da vida, fazendo com que a experiência individual se apresente como modulação do todo. Trata-se, portanto, de uma interpretação segundo a qual a escrita clariceana expande os limites do “eu”, que se revela como momento singular de uma totalidade mais ampla, capaz de se expressar tanto na consciência humana quanto nos objetos mais simples e cotidianos.

2.1.7 Tempo

O que é o tempo? Se ninguém o indaga, parece evidente; mas diante da pergunta, ele escapa. Santo Agostinho (1947) já vislumbra esse enigma ao afirmar que sabe o que é o tempo quando não precisa explicá-lo, mas o perde assim que tenta formulá-lo. Clarice (1977, transcrição nossa) vive esse paradoxo: “enquanto eu não escrevo, eu estou morta”. A escrita, portanto, não é atividade, é respiração. A investigação volta-se ao modo como Clarice pensa, sente e transforma o tempo em matéria criativa. Trata-se de uma reflexão sobre o tempo concebido como entidade, um tempo que existe por si, para além de determinações cronológicas ou psicológicas.

Ao avançar em sua obra, Clarice transforma o tempo em tema central. Ele deixa de ser estrutura para tornar-se presença, força, personagem. Dialogando com a física moderna, surge um tempo que depende do observador, que nasce no instante do *Big Bang* ou que pode mesmo preceder a existência do universo. Na hipótese do pré-universo, o tempo não teria começo nem

fim, haveria apenas um presente infinito. O “tempo”, então, não seria sucessão, mas estado. Não “há” tempo; “o tempo é”.

Santo Agostinho, ao perguntar o que Deus fazia antes da criação, intui essa separação entre tempo e eternidade, pois a eternidade é apenas presente. “Teus anos são um único dia, e teu dia não é um dia após dia, mas um hoje, porque teu hoje não é suprimido por um amanhã, nem substitui um ontem. [...] Tu fizeste todo o tempo e és antes de todo o tempo, e não houve um tempo em que não havia tempo” (Agostinho, 2017, p. 249). Eis o ponto que ecoa em Clarice: escrever é tocar, ainda que minimamente, essa região onde vida e eternidade se encontram, que é o instante-já. É nesse espaço mínimo, entre o tempo humano e o tempo que escapa, que a criação acontece.

Essa perspectiva pode ser observada na entrevista concedida à TV Cultura. Ao ser confrontada com perguntas que exigiam resposta objetiva, Clarice (1977, transcrição nossa) subverte o tempo cronológico:

Lerner (L): “Como você começou? Quando?”

Clarice Lispector (CL): “Eu comecei desde sempre [...] por exemplo, inventei uma história que não acabava nunca.

L: “Clarice, a partir de qual momento você efetivamente decide assumir a carreira de escritora?”

CL: “Eu nunca assumi, eu nunca assumi. Eu não sou profissional, eu só escrevo quando eu quero.”

Mais adiante, quando Clarice afirma que o adulto é triste e solitário, Lerner pergunta: “A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?”, ao que Clarice responde: “Isso é segredo.”

As respostas revogam a cronologia. Não há data. Não há início. Não há sucessão. Clarice dissipa a lógica da pergunta e substitui o “quando” pelo “como”. Em vez de tempo medido, oferece tempo vivido. As palavras “desde sempre”, “nunca” e “segredo” deslocam a temporalidade para outra esfera, aquela em que o tempo é lembrança, choque ou silêncio.

A tentativa de apreender esse tempo atravessa romances, como por exemplo, *Perto do Coração Selvagem* (1990a) e *Água viva* (1993a). Em ambas as obras, o instante suspende o enredo, impõe-se como força que controla a personagem e dita o ritmo da existência. O tempo não pertence a Joana, protagonista de sua primeira obra, é ele quem decide o que será dela. O enredo não conduz sua vida; o tempo a conduz. O tempo arranca o sentido e, ao mesmo tempo, obriga a narradora a buscá-lo. Há um desejo de capturar o instante, e é justamente no instante que tudo escapa.

Assim, Clarice constrói uma tríade fundamental: tempo como ser; tempo como tentativa de controle; e tempo como abertura para a criação. Se em Santo Agostinho a eternidade é um presente absoluto, em Clarice o presente é a tensão entre finitude e desejo de infinitude. Escrever, então, é viver o agora com a máxima intensidade, como quem tenta sustentar nas mãos um fio de luz. A literatura torna-se, pois, o gesto de segurar o tempo antes que ele escape ou o gesto de assumir, finalmente, que ele sempre escapa.

O tempo deixa de operar como categoria estrutural da narrativa e se converte em experiência ontológica, em matéria de vida, apresentando-se frequentemente como uma entidade exterior à existência, capaz de assombrar ou conduzir as personagens. Ocorre, assim, uma desautomatização do tempo, na medida em que aquilo que no cotidiano se apresenta como natural, como o amanhecer, o recomeço do dia e o segundo que passa, retorna ao leitor sob a forma de espanto, como “um pouco da eternidade” e como força de ruptura da percepção habitual.

A ruptura da linearidade pode ser compreendida como um deslocamento do tempo cronológico para um tempo-experiência, que pode ser vivido como susto, como posse do mundo ou como morte anunciada, conforme pode ser observado neste pequeno trecho de *Água viva*:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo (Lispector, 1993a, p. 17-18).

A cor branca surge como símbolo dessa suspensão, configurando-se como superabundância, um espaço em que nada acontece e em que tudo pode vir a acontecer. Trata-se de um tempo ainda sem contornos definidos, que justamente por isso inaugura a possibilidade da criação.

Percebemos que o estudo do tempo em Clarice Lispector revela a passagem da pergunta à consciência, do espanto ao método: se em *Perto do Coração Selvagem* (1990a) a narrativa ainda se constrói sobre uma base cronológica, ainda que instável, em *Água Viva* (1993a) ocorre a radicalização da estrutura e da linguagem, com a narrativa convertida em paisagem móvel, em telas independentes, uma sequência de fotografias. Nesse deslocamento, a escrita passa a operar como instância de suspensão e recriação da experiência, de modo que o presente não se afirma como dado anterior à linguagem, mas como efeito de sua própria inscrição. O tempo, assim, não preexiste à palavra, constituindo-se plenamente apenas no ato de sua enunciação.

O tempo se configura como espaço de respiração e intervalo suspenso, no qual a consciência se dramatiza em ato. Ele se manifesta como vivência que desorganiza, expandindo o instante até fazê-lo coincidir com a experiência e reduzindo a experiência a um sopro. Na escrita clariceana, o tempo assume a forma de um presente dilatado, um “agora” que concentra todos os instantes e no qual a narradora se cria no próprio gesto da enunciação.

Hoje é sábado e é feito do mais puro ar, apenas ar. [...] Vou parar porque é sábado. Continua sábado. Aquilo que ainda vai ser depois — é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço. [...] O que te escrevo continua e estou enfeitada (Lispector, 1993a, p. 100).

Ao final, o tempo se converte em escritura, e a escritura assume a forma de um estado de encantamento. A frase opera como suspensão, prolongando a duração da experiência narrativa. O tempo da narrativa desloca-se para o leitor, como se a consciência textual continuasse a pulsar para além da página. Nessa dinâmica, Clarice reconfigura o tempo como um contínuo criador, no qual início e fim perdem centralidade e dão lugar a uma duração encantada. O tempo clariceano se manifesta como permanência e improvisação, fazendo emergir, enquanto dura, a escrita, o sujeito e o sentido. É nesse fluxo que sua literatura habita, em um presente que se alonga até assumir a condição de origem.

2.1.8 Ponto de vista

A escolha do ponto de vista narrativo, ou seja, da posição ocupada pelo narrador diante da diegese, constitui um dos elementos estruturantes da escritura ficcional. Os estudos formalistas, sobretudo aqueles divulgados no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970, muito influenciados pela crítica francesa, dedicaram-se amplamente a essa questão, compreendendo a focalização como um modo de filtrar a experiência narrativa. Em Clarice Lispector, a questão da focalização adquire contornos particulares, pois o ato de narrar não é apenas um procedimento técnico, é uma forma de existir.

Ao observar sua arquitetura narrativa, percebe-se que a opção pelo “eu” narrativo é rara, surgindo apenas em alguns contos e em três romances específicos. Essa escolha limitada reforça a ideia de que a primeira pessoa é, em sua obra, um recurso extremo, acionado apenas quando a escrita exige uma experiência de pensamento em ebulição, um ponto de contato radical entre linguagem e subjetividade. Desse modo, o recurso ao monólogo interior e ao discurso indireto livre funciona, em Clarice, como forma de sondar o instante inaugural do pensamento, aquele

lugar em que a emoção ainda não se organizou em palavra. É exatamente esse ponto que Sá evidencia ao afirmar que a escritora se volta para

Um mergulho no fluxo da consciência das personagens para colher a gênese dos pensamentos e sentimentos, coordenadas do mesmo dualismo interior em que parece debater-se a romancista: o desejo de viver ou analisar a consistência da vida; participar do sangue grosso da existência ou atirar-se no jogo da escritura (Sá, 1979, p. 111).

O que se percebe, então, é uma evolução da focalização ao longo da ficção clariceana, na qual, gradativamente, o sujeito narrador se aproxima, e, por vezes, se confunde com o sujeito narrado. Essa convergência de vozes é característica da prosa modernista, mas em Clarice se radicaliza, e assim, o narrador deixa de observar a personagem para sentir com ela, como se a consciência narrante e a consciência vivente ocupassem um mesmo território. Nesse ponto, a narração em terceira pessoa opera como espaço de tensão e contágio, em que narrador e personagem passam a perceber simultaneamente o mundo, num movimento de partilha da fala e do fluxo silencioso do pensamento. Há um diálogo de vozes em que as fronteiras entre discurso direto, indireto e indireto livre são ultrapassadas pela forma de pensamento que se insinua no corpo da linguagem e força a narrativa a respirar e hesitar junto com a personagem.

Essa oscilação cria um efeito paradoxal, uma vez que embora o narrador esteja formalmente em terceira pessoa, não há distância entre ele e o personagem. Tampouco há sobreposição de uma consciência sobre outra. O que se estabelece é um entrelugar narrativo, onde a focalização transborda sua função clássica e se torna um gesto ontológico: narrar é existir, escrever é experimentar o mundo. As digressões filosóficas e os desvios linguísticos tornam-se sintomas do pensamento vivo que tenta se formular. Assim, a focalização não apenas organiza o relato, mas revela o conflito de consciência, a respiração íntima do sujeito diante do enigma de viver.

É nesse contexto que a escolha da primeira pessoa aparece como exceção significativa em sua obra. Apenas três romances adotam esse foco: *A Paixão Segundo G.H.* (1990b), *Água Viva* (1993a) e *A Hora da Estrela* (1993b). Observa-se que nessas obras ocorre não apenas uma mudança de foco, mas um verdadeiro mergulho na interioridade, no qual o discurso deixa de ser mediado pelas estruturas narrativas convencionais e passa a encenar o próprio ato de pensar. O eu que fala assume a forma de uma consciência em ato, linguagem que busca acompanhar o pensamento antes que ele se dissipe. O monólogo interior e o discurso indireto livre funcionam, portanto, como instrumentos de sondagem da subjetividade, buscando captar aquilo que

antecede a formulação racional, a gênese do pensamento, a pulsação primeira do sentir. Nesse sentido, segundo Cerqueira (2024, p. 63),

Em *A hora da estrela*, temos uma exploração original e intrincada deste elemento da narrativa. O narrador-autor do livro anuncia-se como Rodrigo S.M., mas na dedicatória coloca-se um problema, uma vez que ela é assim intitulada: “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”. Logo, podemos concluir que Rodrigo S.M. é um pseudoautor, um narrador e um personagem paralelo da história de Macabéa. Temos, portanto, um Rodrigo que pensa (primeira pessoa) e um Rodrigo que escreve (terceira pessoa).

Esse movimento narrativo reflete, de modo agudo, o dualismo existencial, que atravessa a obra, entre viver e escrever; entre lançar-se na experiência ou analisá-la; entre participar do “sangue grosso da existência” ou observar, com minúcia quase científica, os estilhaços da consciência. O narrador de Clarice é, ao mesmo tempo, aquele que vive e aquele que se retira para observar o viver. Não há síntese, mas sim um combate silencioso. A focalização, portanto, ultrapassa os limites da técnica literária para instaurar um lugar de fricção entre ser e narrar. E talvez seja justamente aí que reside o coração da sua literatura: na tentativa incessante de captar o instante da consciência, antes que ele se transforme em linguagem e desapareça.

2.1.9 O universo feminino na prosa clariceana

A narrativa de Clarice Lispector inscreve-se, com singular força, no território da subjetividade feminina. Conhecida por sondar o universo das mulheres, a autora delineia dois modelos recorrentes de personagens: de um lado, as mulheres solitárias e melancólicas, que possuem estabilidade financeira, mas transitam por espaços dominados por discursos masculinos e, por isso, sentem-se estrangeiras dentro da própria vida, como G.H., em *A Paixão Segundo G.H.* (1990b); de outro, as donas de casa burguesas, presas ao cotidiano repetitivo e opressor de mãe e esposa, como Ana, do conto “Amor”, em *Laços de Família* (2009). Ambas habitam um mundo que não ajudaram a construir. São mulheres que vivem tensionadas entre a rotina e a introspecção, confinadas ao entrelugar da própria consciência, em que a busca por sentido frequentemente culmina no encontro com o silêncio.

É nesse cenário que surge Macabéa, a figura disruptiva de *A Hora da Estrela* (1993b). Ela rompe radicalmente os modelos anteriores. Não existe nela o desejo de ser; não procura nome, nem sente falta de si. A ausência de identidade configura-se como condição naturalizada, destituída do estatuto de crise existencial. Macabéa não sabe desejar, e talvez nem saiba que

poderia desejar. Aceita a vida como um fato bruto e incontornável, vivendo à margem não por revolta, mas por incapacidade de questionamento: “Vou agora começar pelo meio dizendo que — ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar” (Lispector, 1993b, p. 39).

O vazio de Macabéa é tão profundo que sequer gera perguntas. Ela intui que perguntar já seria pedir demais do mundo, seria reconhecer a existência de respostas possíveis: “Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? [...] Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando” (Lispector, 1993b, p. 42).

Mesmo assim, Clarice não rompe completamente com suas matrizes anteriores. Há pontos de contato entre Macabéa e suas antecessoras: todas são mulheres sondadas pelo olhar interior, ainda que nesse caso o interior seja um deserto. No entanto, em *A hora da estrela*, permanece a mediação masculina. Macabéa só ganha nome ao conhecer Olímpico. É através dele que é qualificada e humilhada. Vê-se reduzida à linguagem machista que a define como “moça virgem”, “moça direita”, “senhorinha”, até ser descartada por uma “mercadoria de melhor qualidade” (Lispector, 1993b). O vocabulário do afeto é substituído pelo vocabulário do mercado.

A existência de Macabéa é, portanto, tecida por olhares alheios. Rodrigo S.M., narrador-homem, é quem conduz sua vida e sua morte. Se, por um lado, a presença masculina reforça o controle sobre o destino da personagem, por outro retira da narrativa o sentimentalismo fácil e instaura uma frieza necessária para alcançar a autenticidade da miséria. Clarice projeta-se em um narrador masculino que vê a personagem feminina por ela.

Ao final, a experiência da mulher em Clarice é atravessada por forças externas, pelo olhar do homem, pela estrutura social, pelo limite da linguagem e por um silêncio que habita o interior. Macabéa encontra sua “mulherice” no instante da morte, atropelada por um homem. Paradoxalmente, é no momento da aniquilação que ela se reconhece como mulher e esse reconhecimento é também a sua última e primeira iluminação: “Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher” (Lispector, 1993b, p. 103).

Nesse gesto final, Clarice condensa seu universo feminino: a mulher que só pode ser quando é vista; a existência que se afirma no limite da linguagem; e o brilho da estrela, que nasce mesmo no escuro. A literatura clariceana revela, assim, que o feminino não é apenas um

tema, mas uma forma de experiência, um modo de estar no mundo, sempre à procura de uma voz que possa, enfim, dizer: eu sou.

2.1.10 A fragmentação da escritura

Uma das marcas mais singulares da escrita clariceana é o autodilaceramento da escritura. A linguagem se apresenta como lugar de conflito. Em Clarice Lispector, a palavra atua menos como representação e mais como tentativa de alcance da realidade, consciente de sua impossibilidade de capturá-la por completo. Nesse gesto, a escritura se dilacera: escreve-se para dizer e, ao mesmo tempo, para reconhecer a insuficiência de todo dizer. Trata-se de uma literatura que hesita, corta, se interrompe, recusa a linearidade e desafia as expectativas narrativas tradicionais. Escrever é, simultaneamente, fazer-se e desfazer-se, abrir fendas no discurso para que algo da experiência interior, sempre intensa, sempre incompleta, possa emergir.

Benedito Nunes (1973, p. 145), ao refletir sobre esse estilo único, afirma:

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mítica da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade.

A leitura de Benedito Nunes permite compreender o autodilaceramento da escritura clariceana como efeito de uma tensão constitutiva entre linguagem e realidade, na qual a palavra se vê continuamente ameaçada pelo silêncio que a circunda. No entanto, essa dimensão conflitiva da escrita não se manifesta apenas no plano temático ou filosófico, mas se inscreve materialmente na própria organização do texto, exigindo uma consideração mais detida dos procedimentos formais por meio dos quais essa crise se torna visível na linguagem.

Essa condição da escrita clariceana pode ser compreendida também a partir da fragmentação como escolha estética deliberada. Se a leitura de Nunes evidencia o conflito entre linguagem e realidade, Andrade explicita os mecanismos formais por meio dos quais essa tensão se inscreve no texto. Na análise de *Água viva*, a autora demonstra que a fragmentação emerge como princípio estético, instaurando um regime de inconclusão em que o sentido não se fixa e a linguagem opera por cortes, supressões e pelo trabalho da entrelinha (Andrade, 2007, p. 183-186).

A problematização do próprio ato de escrever está profundamente ligada à visão de mundo clariceana, incerta, móvel, impregnada de silêncio e de lacunas. O real jamais se oferece por inteiro e a palavra jamais é suficiente para apreendê-lo. Assim, a escritura reconhece sua impotência, mas continua a tentar. Em *A Paixão Segundo G.H.* (1990b), esse conflito torna-se visceral, uma vez que a personagem-narradora experimenta uma espécie de despojamento ontológico que atinge também a linguagem. O mundo é enigma, e a palavra, ao invés de explicá-lo, expõe sua opacidade. G.H. precisa escrever, mas não sabe como; sente a urgência da experiência, mas percebe a fragilidade da linguagem frente ao que vive. Em determinado momento, confessa:

E porque não tenho uma palavra a dizer.
Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez (Lispector, 1990b, p. 24).

Aqui, o gesto de escrever já nasce em crise. A autora coloca a linguagem diante de um limite que a ultrapassa, e é justamente essa tensão que instaura o autodilaceramento. Não se trata de ornamentação estilística, mas de um embate essencial entre a palavra e a “coisa”, entre o silêncio e a tentativa de dizer, tendo em conta que a escrita clariceana se constrói a partir de um confronto permanente com os limites da linguagem, como se observa em:

A linguagem fundamenta-se num processo de descoberta de universos interiores, revertendo a sintaxe, fugindo das mesmices e de todas as convenções da língua. A começar a abolir a pontuação convencional. Além disso, o uso de redundâncias, metáforas insólitas, comparações estranhas e a metalinguagem marcam seu estilo. Uma das maiores contribuições de Clarice Lispector para a literatura brasileira é seu estilo narrativo totalmente fragmentado. Modifica elementos da narrativa tradicional, despreza a linearidade do enredo, problematiza o personagem e a linguagem e fragmenta o tempo (Cerqueira, 2024, p. 127).

O fragmentarismo clariceano configura-se como um modo de pensar o mundo pela própria escritura. Ao rever a pontuação, desordenar a sintaxe ou mobilizar imagens inusitadas, Clarice coloca os códigos da língua em estado de experimentação. A linguagem passa a operar como experiência: escreve-se para descobrir. A fragmentação do tempo, da personagem e do enredo, como observa Cerqueira (2024, p. 127), assume estatuto epistemológico, uma vez que o texto deixa de representar o real e passa a produzi-lo, abrindo espaço para a irrupção de uma consciência em processo. Desse movimento resulta uma literatura que transforma a linguagem em território de invenção e pensamento.

A escritura clariceana nasce desse esforço. É preciso lutar contra a incapacidade de dizer e escrever mesmo assim. O ato de narrar torna-se então uma forma de expor o próprio abismo e a consciência escreve apesar da crise, apesar da dúvida, apesar do risco constante de emudecimento. Assim como observa Nunes, a escritura “jamais triunfante” é aquela que se interroga enquanto se faz. É o texto que pensa a si mesmo, que se arrisca ao silêncio, que aceita a fragilidade da palavra como condição do verdadeiro dizer.

Escrever, para Clarice, configura-se como um gesto limítrofe, orientado pela habitação do enigma. A escritura autodilacerada revela menos um traço estilístico isolado do que uma ética da linguagem. Nesse horizonte, escrever equivale a existir e a reconhecer: a simplicidade do dizer não empobrece a linguagem, antes a torna viva, pulsante e humana. O corte, a pausa, a interrupção, tudo isso já é escritura. E é justamente aí que a literatura de Clarice encontra sua força e sua originalidade, na coragem de escrever à beira do silêncio.

2.1.11 Epifania: iluminação, ruptura e revelação do real

O conceito de epifania ocupa um lugar central nas narrativas clariceanas, funcionando como eixo de transformação interior das personagens. A partir da etimologia grega — *epi* (sobre) e *phaino* (aparecer, brilhar) —, compreende-se que “*epipháneia* significa manifestação, aparição” (Sá, 1979, p. 168). De início, o termo inscrevia-se na tradição bíblica como “manifestação divina [...] que sempre traz salvação” (Sá, 1979, p. 168-169), mas foi reelaborado por James Joyce, que lhe atribuiu uma dimensão literária voltada para a transfiguração do cotidiano na descoberta do real, em alguns momentos fugidios da vida. Clarice Lispector apropria-se dessa reformulação joyceana ao intitular seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* (1990a), instaurando um gesto inaugural de sua poética, o de dizer o indizível e de tornar visível o que está velado no cotidiano.

Entre os diálogos literários mobilizados por Clarice, destaca-se de modo particular aquele estabelecido com Virginia Woolf. Ainda que não exista influência direta, a relação Clarice / Virgínia pode ser notada nas evidências e analogias entre aspectos como, entre outros, a não linearidade de escrita, o tempo e o espaço. À luz dessa abordagem, o tempo é dirigido pelo fluxo da consciência e o espaço é configurado para auxiliar na compreensão dos aspectos psicológicos das personagens e, sobretudo, na discussão sobre o sujeito feminino inscrito no meio social, familiar e literário. Tal movimento narrativo desemboca num estilo que busca a escuta da interioridade, na tentativa de dizer o indizível, expõe as questões psicológicas e

existenciais, utilizando o fluxo da consciência e o monólogo interior, processo em que a narração se transfere à personagem, que fala para si mesma, ligando a palavra com o pensamento da personagem.

A epifania faz parte da estrutura da escritura clariceana: “a escritura é epifânica, a escrita é um rito que cumpre como forma de ‘submissão ao processo’” (Sá, 1979, p. 203). É por essa razão que críticos como Benedito Nunes (1976; 1995) e Affonso Romano de Sant’Anna (1973) reconhecem no instante epifânico o núcleo epistemológico do universo clariceano, chamando-o de “tensão conflitiva”, “instante existencial”, “momento privilegiado” — um ponto de irrupção do real que produz “uma espécie de descortinamento interior, um momento revelador que ‘ilumina’ a vida da personagem, abrindo-lhe a consciência, levando-a a uma reflexão, fazendo-a dar-se conta de sua problemática”. Nesse processo, “a epifania clariceana é decorrente do encontro entre o Eu e o Outro e entre o Eu e o Mundo”. Como afirma Sant’Anna (1973, p. 195), “O ‘Eu x Outro’ aparece implícita e explicitamente em praticamente todos os trabalhos de Clarice”.

É importante notar que a palavra epifania jamais aparece diretamente nas obras de Clarice Lispector, embora o fenômeno epifânico seja recorrente e constitua o drama existencial de muitos personagens “que querem escapar de uma vida mecanizada”. Trata-se de um acontecimento que excede a racionalidade e toca o limiar entre consciência e caos. No universo clariceano, pensar assume a forma de um ato perigoso, pois não decorre de um movimento puramente voluntário, mas de um impulso que arrebatava a subjetividade. Nas palavras de Dinis (2001, p. 127), pensar transforma-se em “um pensar-sentir”, isto é, num gesto que “liberta o corpo de suas amarras e [o faz] experimentar o mundo de diferentes formas”. Assim, no universo clariceano, o exercício do pensamento torna-se um ato de transgressão, pois exige ultrapassar fronteiras da consciência rotineira e penetrar zonas de total vulnerabilidade, onde o sujeito é afetado por aquilo que não se pode nomear plenamente.

Sant’Anna (1973, p. 196) observa que Clarice “surpreende o trivial, o corriqueiro da situação familiar e espreita atrás do cotidiano o advento de uma epifania qualquer”. São episódios banais, como um chiclete, a freada de um táxi, uma rosa silvestre, que irrompem como eventos transformadores e instauram aquilo que o crítico chama de “ruptura da personagem com o mundo”, sobretudo na relação entre o sujeito e o objeto ou entre o sujeito e o outro ser vivo (Nunes, 1973, p. 79). Assim, “o processo epifânico é uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (Sant’anna, 1973, p. 187).

Esse processo, ainda segundo Sant’Anna (1973, p. 190), pode ser mapeado em quatro passos narrativos fundamentais: (1) inserção da personagem num cenário cotidiano; (2) percepção sutil de que algo está prestes a ocorrer, iniciando a *tensão conflitiva*; (3) o momento epifânico — “*que lhe ‘ilumina’ a vida*”; (4) o desfecho, em que se reconfigura a vida após a revelação. Trata-se de personagens femininas, frequentemente incapazes de gerar sua própria autonomia, confinadas ao doméstico e às fronteiras da família — seres tensionados entre desejo e dever, que vivem “em estado de inacabamento, em processo de se completar, ‘como uma espécie de essência da mulher que está sempre em processo de tornar-se mulher’” (Dinis, 2001, p. 71). Em contos como “Amor” e “A imitação da rosa”, publicados em *Laços de Família* (2009), os detalhes mínimos se convertem em choque ontológico, instaurando aquilo que Sant’Anna chama de “*momento necessário e insustentável de tensão*”.

Em “A imitação da rosa”, o instante epifânico nasce de um gesto aparentemente banal: Laura, cansada, adormece por instantes enquanto aguarda a chegada de Armando. Ao despertar, seus olhos se detêm sobre um jarro de flores pousado sobre a mesa, e é nesse gesto de contemplação que a realidade começa a se transfigurar. O olhar inicial, ainda neutro, logo se converte em sensação e, em seguida, em inquietação. Clarice descreve com precisão essa passagem, quando a personagem é tomada por um incômodo que não sabe nomear:

Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! [...] mas sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava (Lispector, 2009, p. 43).

A contemplação das rosas articula a experiência estética a um movimento de reconhecimento de si por parte de Laura. O incômodo que emerge é sinal de uma revelação íntima, pois a beleza excessiva desestabiliza, desloca, desorganiza a ordem das coisas. Nesse processo gradual, que vai do simples ato de “olhar” até o momento em que finalmente “vê”, o objeto torna-se sujeito, e Laura, capturada pela força silenciosa das flores, percebe que a perfeição também pode ser vertigem. A epifania acontece justamente aí, no instante em que aquilo que é belo demais deixa de confortar e começa a exigir uma resposta existencial.

Nunes (1976), ao aprofundar-se na dimensão filosófico-existencialista da obra de Clarice Lispector, observa que a “tensão conflitiva” presente nas personagens pode assumir diferentes formas de manifestação, como náusea, cólera, ira, ódio, loucura, medo, angústia ou culpa. Esse campo de desestabilização existencial é essencial para a dinâmica epifânica

clariceana. Sant'anna (1973, p. 198), por sua vez, aponta que há um conjunto de termos que atuam como signos de revelação. Esses vocábulos são mobilizados como elementos estruturantes, como um “ritual” da escrita, “explicitando o campo semântico da revelação”. Dessa forma, Clarice instaura uma atmosfera de tensão, conflito e crise, que antecede o acontecimento epifânico e o sustenta como experiência de passagem, espécie de travessia entre o conhecido e a descoberta de si.

Observando os desdobramentos do instante epifânico, percebe-se que, após o momento de revelação, emergem as crises internas relacionadas à vida matrimonial e ao aprisionamento nas convenções sociais. As personagens Ana e Laura passam a confrontar seus limites, despertando para um desejo de ruptura com a vida domesticada e, simultaneamente, para uma ânsia de liberdade. Surge então a questão: qual o destino das personagens após essa experiência de epifania?

No caso de Ana, em “Amor”, o inferno atravessado revela o que lhe é interdito, o reverso da vida de dona de casa, aquilo que deseja e teme ao mesmo tempo. No entanto, ao retornar ao cotidiano familiar, todas as sensações subjetivas decorrentes da “tensão conflitiva” vão sendo abandonadas e substituídas pelo concreto, “metonimizada pela figura do filho, a quem aperta com violência, como quem se agarra ao confortável mundo pequeno-burguês” (Zolin, 2009, p. 332). A inquietação permanece, mas recua. Ana volta para casa carregando uma consciência despertada: “e o que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (Lispector, 2009, p. 29). Contudo, o retorno à ordem é inevitável, pois ela “sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas” (Lispector, 2009, p. 20).

Diante desse retorno, opera-se um duplo movimento: a transformação íntima iniciada pelo instante epifânico, e a necessidade de restabelecer a normalidade social. “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (Lispector, 2009, p. 29). A crise recua, mas não desaparece, apenas volta “à latência de onde emergira” (Nunes, 1973, p. 81). Assim, guiada pela mão do marido, Ana retorna à segurança do lar, à aparência de tranquilidade cotidiana, como se sua própria identidade tentasse reorganizar-se no espelho fragmentado: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (Lispector, 2009, p. 29). O espelho torna-se símbolo da tentativa de recomposição da identidade, mas também de sua fissura. Ao soprar a “pequena flama do dia”, Ana apaga a experiência epifânica e retorna à escuridão de si mesma.

Por isso, não há hierarquia fixa no universo clariceano, como afirma Sá (1979, p. 166):

Não há no mundo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes, tudo existe por demais. Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas representam fisionomia dupla: o comum, exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo.

Nessa perspectiva, a epifania opera como gesto que reorganiza a experiência, instaurando um modo de ver e de ser no qual linguagem e consciência se implicam mutuamente. Mais do que um instante de reconhecimento, ela atua como momento inaugural, em que a personagem passa a existir de outra maneira no interior do mundo que percebe.

Esse gesto epifânico não se restringe, contudo, à experiência de iluminação associada ao sublime do cotidiano. Ele pode igualmente assumir a forma de ruptura, expondo a personagem a uma lucidez súbita que desestabiliza a harmonia aparente da existência e a lança ao mal-estar. Nessa chave, a epifania revela-se como experiência ambígua, capaz de conjugar assombro e vertigem, revelação e precariedade. É a partir dessa ambivalência que se insere a formulação de Sá (1979, p. 199-200), ao reconhecer duas faces da epifania na obra de Clarice Lispector:

Os momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjoo, a náusea. [...] Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma, outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio.

A partir dessa perspectiva, a experiência interior revela-se como um fenômeno ambivalente, que tanto pode iluminar quanto desestabilizar. Se há momentos de revelação que conduzem à abertura de consciência, existem outros que expõem o esvaziamento e o desencanto, instantes em que o sujeito se defronta com o limite do real e com a impossibilidade de continuar vivendo na superfície do cotidiano. Assim, a manifestação crítica e corrosiva do instante revelador torna-se mecanismo de insurgência contra a anestesia da rotina, dado que não há apenas deslumbramento, mas também um despertar doloroso, em que a personagem, tomada por enjoo ou tédio, percebe que o ato de existir exige coragem diante do vazio. Logo, o gesto clariceano de revelação, longe de ser apenas celebratório, constitui uma forma radical de consciência.

Neste capítulo, apresentamos uma análise das características fundamentais que estruturam tanto a obra adulta quanto a literatura infantojuvenil de Clarice Lispector. Cada uma

dessas características, associada à profundidade e à complexidade da escrita clariceana, será objeto de exame nas próximas seções, nas quais analisaremos a permanência desses elementos em suas narrativas destinadas ao público infantil.

A literatura infantojuvenil de Clarice Lispector, ao ser observada através da lente de sua produção adulta, desafia a ideia de que os textos para crianças são meras adaptações ou simplificações do seu trabalho. Ao contrário, esses textos mantêm uma continuidade estilística e temática que revela a radicalidade de seu projeto literário. Essa continuidade se realiza por meio de uma reelaboração vigorosa que preserva a essência de sua abordagem estética, mesmo quando a escrita se dirige a um público mais jovem.

A partir dessa análise, fundamentamos a hipótese de que as obras infantojuvenis de Clarice constituem um espaço significativo para observar seu processo criativo e suas preocupações constantes com a linguagem, identidade e a experiência humana. Tais textos são muito mais do que narrativas simples; eles oferecem um convite ao leitor para adentrar em mundos complexos e repletos de questionamentos, que ecoam as inquietações de sua obra mais ampla.

Portanto, este capítulo estabelece as bases para a compreensão das permanências estéticas na literatura clariceana, preparando o leitor para a análise aprofundada que se seguirá nas seções seguintes, na qual exploraremos como cada um desses elementos se manifesta nas obras infantojuvenis. Essa análise não só evidenciará a riqueza da produção de Clarice Lispector, mas também reafirmará a valorização de sua contribuição à literatura brasileira como um todo, desafiando audiências de todas as idades a encontrarem beleza e significado nas nuances de sua escrita.

3 A OBRA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR: A PERMANÊNCIA DE SUA ESCRITURA ENTRE A INFÂNCIA E A MATURIDADE

Este capítulo dedica-se à análise da produção infantil de Clarice Lispector, tomando como *corpus* as obras, *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), *A Vida Íntima de Laura* (1999b) e *Quase de Verdade* (1999d). Partindo do pressuposto de que tais narrativas não constituem um desvio marginal ou secundário em relação à obra adulta da autora, o capítulo busca evidenciar a continuidade estética, formal e existencial que atravessa sua escrita, independentemente do público a que se destina. A literatura infantil clariceana é compreendida, assim, como espaço de transposição e reelaboração de um mesmo núcleo estético, e não como simplificação temática ou formal.

Ao longo da crítica literária, a produção de Clarice Lispector voltada à infância foi, por vezes, tratada como exceção, curiosidade ou exercício lateral. Em contraposição a essa leitura, o presente capítulo propõe examinar essas obras como parte integrante de seu projeto literário, no qual procedimentos como a metalinguagem, a exploração sensorial da linguagem, a fragmentação narrativa, a epifania e a reflexão ética permanecem operando, ainda que modulados por maior oralidade, ludicidade e diálogo com o leitor-criança. A dinâmica observada é de rearticulação da complexidade, e não de seu esvaziamento.

Para dar conta dessa hipótese, o capítulo organiza-se em três movimentos complementares. Inicialmente, apresenta-se o conjunto das obras que compõem o *corpus*, situando-as em seu contexto de produção e destacando aspectos centrais de cada narrativa. Em seguida, procede-se à análise das características linguísticas que aproximam a obra infantil da obra adulta da autora, examinando de que modo a linguagem se constitui como espaço de experimentação, diálogo e construção de sentido. Por fim, o capítulo se volta às dimensões existenciais e filosóficas dessas narrativas, investigando como temas como corpo, tempo, ética, desejo e epifania são elaborados no universo da infância.

Essa organização permite deslocar a análise de uma leitura obra a obra para uma abordagem por eixos, favorecendo a compreensão das continuidades e recorrências que estruturam a escrita clariceana. Ao adotar esse percurso, o capítulo busca demonstrar que a literatura infantil de Clarice Lispector não apenas dialoga com sua obra adulta, mas a ilumina, oferecendo um campo privilegiado para observar, de forma mais explícita, procedimentos estéticos e conceituais que, nos romances e contos destinados ao público adulto, muitas vezes, operam de maneira mais subterrânea.

3.1. APRESENTAÇÃO DAS OBRAS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR

3.1.1 O Mistério do Coelho Pensante

Publicado em 1967 e escrito a “pedido-ordem” de seu filho Paulo, *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c) inaugura a produção infantojuvenil de Clarice Lispector e, desde sua primeira recepção crítica, ocupa lugar singular no panorama da literatura infantil brasileira. A obra foi reconhecida, à época, com prêmios relevantes e passou a ser lida como um marco de inflexão estética no gênero, sobretudo por tensionar as fronteiras tradicionais entre a escrita para crianças e a escrita para adultos, afirmando, nesse movimento, procedimentos formais que redefinem os modos de narrar no campo da literatura infantil.

Desde o prefácio, Clarice estabelece um pacto narrativo provocativo com o leitor, que já antecipa o deslocamento crítico que atravessará toda a obra. Ao declarar que a história foi escrita para “uso doméstico exclusivo” (Lispector, 1999c, s. p.) e que deixou “todas as entrelinhas para as explicações orais” (Lispector, 1999c, s. p.), a autora explicita uma concepção de literatura infantil fundada na interlocução e na incompletude do texto escrito. Vale retomar, integralmente, o prefácio, que funciona como verdadeiro programa poético da obra:

Esta história só serve para criança que simpatiza com 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. Como a história foi escrita para uso exclusivo 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, 1999, s. p.).

A afirmação inicial de que a história só serve para quem gosta de coelho opera como gesto deliberadamente excludente e irônico. Ao contrário do tom universalizante que costuma marcar projetos editoriais voltados à infância, Clarice rompe com a ideia de um leitor infantil homogêneo e previsível. A simpatia, aqui, não é pressuposta; é condição singular, afetiva e contingente. Com isso, a autora desloca o eixo da literatura infantil do campo da adequação pedagógica para o campo da experiência estética individual.

Esse gesto inicial desestabiliza expectativas adultocêntricas ao conceber a criança como sujeito de preferências, afinidades e recusas. A leitura deixa de pressupor um destinatário

passivo de conteúdos previamente legitimados e passa a reconhecer um leitor capaz de adesão seletiva. A narrativa se organiza, assim, para estabelecer um vínculo específico, quase íntimo, com aquele que aceita o convite à curiosidade e ao mistério. A literatura infantil deixa de ser instrumento de formação normativa e passa a ser espaço de encontro.

A ênfase reiterada na oralidade, “a parte oral desta história é o melhor dela” (Lispector, 1999c, s. p.) explicita ainda uma concepção relacional do texto. Clarice reconhece que a narrativa só se completa através da mediação, do diálogo e da conversa compartilhada entre adultos e crianças. Tal reconhecimento, contudo, não implica submissão da obra a um projeto didático. Ao contrário, a autora aposta na abertura do sentido, delegando ao texto escrito a função de provocar, e não de encerrar.

Nesse ponto, torna-se relevante a leitura de Nilson Fernandes Dinis (2003, p. 4), que identifica, na literatura infantil clariceana, um movimento sistemático de deslocamento do ponto de vista narrativo, fundado na metamorfose do narrador:

É também essa constante disposição para as metamorfoses que encontraremos mesmo nos textos de Clarice Lispector para a infância. É aqui que duplamente o narrador torna-se criança e torna-se também bicho. Se tornar-se criança é a forma que permite ao narrador clariceano afastar-se da hegemonia do olhar adulto, tornar-se bicho é também um dispositivo que permite afastar-se da hegemonia do mundo racional do humano. Expondo seu corpo aos diversos fluxos que habitam o mundo dos bichos e das crianças, o narrador, antes humano e adulto, tenta aproximar-se da vida de uma forma mais direta e instintiva. Assim a literatura infantil de Clarice Lispector não quer dar lições de moral, nem adultizar ou socializar a criança, quer propor-lhe uma nova aventura: a experimentação de um novo mundo que pode ser constantemente recriado pela imaginação.

A partir de Dinis, compreende-se que a chamada sensibilidade infantil das narrativas clariceanas decorre de uma operação estética de descentramento, e não da imitação da fala da criança. O narrador não se infantiliza; ele suspende a autoridade do olhar adulto e racional, instaurando um regime de experiência pautado pela intuição, pelo afeto e pela abertura ao sensível. Ao ser reconhecida como forma legítima de conhecimento, a infância deixa de ser associada a um estágio deficitário do pensamento.

O próprio pesquisador aprofunda essa perspectiva ao destacar dois efeitos centrais da literatura infantil de Clarice Lispector:

Assim a literatura de Clarice Lispector talvez colabore em dois âmbitos. Primeiro que sua produção para crianças, ao se distanciar dos preconceitos de uma visão autoritária e preconcebida do adulto sobre a infância, torna-se uma espécie de cartografia do mundo afetivo espontâneo e vital da criança, ou seja, pela literatura de Clarice conhecemos um pouco mais da dinâmica do mundo da criança. Longe do absolutismo

da visão lógica adulta, a infância torna-se aqui lugar de celebração da vida. O segundo âmbito talvez atinja diretamente o coração quente do leitor. Na literatura infantil de Clarice Lispector, o leitor é incorporado à trama e é a ele que a autora se dirige de forma direta em seus livros solicitando sua presença para adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas, convidando-o sempre para uma nova descoberta do mundo, no qual ele possa aguçar sua criatividade experimentando o mundo sempre de inúmeras maneiras (Dinis, 2003, p. 15).

A incorporação ativa do leitor-criança revela-se coerente com a própria definição que Clarice oferece de sua narrativa como “mais uma conversa íntima do que uma história” (Lispector, 1999c, s. p.). O mistério é concebido como motor permanente da curiosidade e da imaginação, em vez de se configurar como enigma a ser solucionado. O livro “só acaba quando a criança descobre outros mistérios” (Lispector, 1999c, s. p) o que implica reconhecer o caráter inesgotável da experiência literária.

Nesse sentido, o mistério se configura como condição do conhecimento, e não como obstáculo a ele. Como observa Gotlib (2013), ao comentar a recorrência do enigma observável na crônica “A descoberta do mundo”:

Mas parece que nem a observação arguta, que pratica desde quando criança, nem a experiência que vai adquirindo enquanto se torna adulta livram-na da surpresa e do mistério. No final da crônica afirma: “o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber tudo, o mistério continuou intacto”. A surpresa diante do mistério da vida e do amor, ou diante dos “caminhos secretos da natureza”, produto de agudo senso de observação, por vezes um tanto cômica, será o motivo principal de suas histórias (Gotlib, 2013, p. 81).

A permanência do mistério atravessa *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c) e o aproxima estruturalmente da obra adulta de Clarice Lispector. A narrativa infantil não resolve o enigma; ela o preserva como experiência. O coelho pensa, foge, retorna, e o pensamento permanece incompleto. A literatura, aqui, inaugura perguntas em lugar de fornecer respostas, gesto fundamental para a compreensão das continuidades estéticas e existenciais analisadas nos tópicos seguintes.

3.1.2 Narrativa parodística e deslocamento do gênero policial

Ao identificar *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c) como uma “verdadeira história de mistério” (Lispector, 1999, s. p.), Clarice Lispector não apenas se apropria de um gênero narrativo reconhecível, mas o desloca parodicamente, operando uma desmontagem crítica de seus pressupostos estruturais. A obra dialoga com o gênero policial, tradicionalmente marcado

pela busca racional de pistas, pela progressão lógica e pela resolução final do enigma, apenas para frustrar deliberadamente essas expectativas. O mistério, longe de ser solucionado, é preservado como núcleo narrativo, instaurando um jogo intertextual que subverte o próprio funcionamento do gênero.

Nas narrativas policiais clássicas, o narrador costuma ocupar uma posição de domínio cognitivo: ainda que o leitor seja conduzido por falsas pistas e desvios, há sempre a promessa de uma verdade final, revelada ao término da narrativa. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), essa promessa é sistematicamente negada. O narrador mantém o mistério sem resolução e admite explicitamente sua incapacidade de solucioná-lo. O efeito paródico emerge justamente dessa recusa da onisciência: tanto o narrador adulto quanto o narratário infantil compartilham a mesma condição de ignorância diante do mundo narrado.

Essa partilha da incerteza redefine a relação tradicional entre adulto e criança na literatura infantil. O adulto se apresenta como parceiro na experiência do não saber, em lugar de ocupar a posição daquele que detém o saber e conduz a criança à solução. O mistério deixa de ser um problema a ser resolvido e passa a ser um modo de habitar o mundo, deslocando a narrativa do campo da instrução para o da experimentação.

Ao adotar esse procedimento, Clarice constrói uma paródia do gênero policial que opera em dois níveis simultâneos. Por um lado, reconhece e mobiliza seus códigos, o mistério, a investigação, a fuga inexplicável. Por outro, esvazia sua lógica conclusiva, transformando a narrativa em um espaço de suspensão e abertura. Trata-se, portanto, de uma paródia orientada à crítica das formas narrativas baseadas na ilusão de transparência e controle racional, e não à produção de riso fácil.

Essa estratégia paródica também funciona como comentário metalinguístico sobre a própria literatura infantil. Ao frustrar a expectativa de explicação final, Clarice questiona implicitamente a ideologia pedagógica que atravessa grande parte da produção voltada à infância, na qual o texto se organiza para transmitir lições, valores ou verdades estabilizadas. Aqui, a literatura não ensina; ela expõe a fragilidade do saber.

Nesse sentido, a obra dialoga com reflexões críticas sobre a paródia como forma estética. Conforme observa Aragão (*apud* Ribeiro, 2025, p. 86), a narrativa paródica “[...] questiona o modelo literário sobre o qual se estabelece, da mesma forma que este questiona o discurso ideológico epocal, numa dinâmica dialética, em que se aceitam e se afastam, ao mesmo tempo, as verdades de um mundo em constante transformação”.

É exatamente essa dinâmica que se manifesta no texto clariceano: o gênero policial é reconhecido e, simultaneamente, desarticulado. Clarice inverte as expectativas estabelecidas do gênero, questionando, assim, a ideologia adulta em relação à criança e à literatura que lhe é proposta. Essa abordagem paródica cria uma nova estrutura, rompendo com modelos ideológicos prévios e produzindo um questionamento que se torna construtivo.

Ao mesmo tempo em que reafirma valores tradicionais da literatura infantojuvenil, nutridos por contos de fadas e fábulas atravessados por mistério e magia, a obra de Lispector exemplifica a complexidade da experiência literária: verdade e mentira, categorias longe da objetividade cartesiana, coexistem, permitindo que a ficção represente a realidade por meio da linguagem.

Segundo Ribeiro (2025), Clarice Lispector, uma das pioneiras entre as escritoras brasileiras a usar a paródia em literatura infantil, estabelece, assim, uma nova forma de expressar que desafia a própria essência do gênero ao reverter os modelos narrativos clássicos.

Ao fazer do mistério um elemento irreduzível, Clarice reafirma um princípio central de sua escrita, presente também na obra adulta: o real não se deixa esgotar pela explicação. O mistério permanece intacto mesmo após a observação atenta, como a própria autora afirma em *A descoberta do mundo* (1994b). Assim, a paródia ultrapassa o plano formal e assume uma dimensão ontológica: ela aponta para uma concepção de mundo em que a verdade não se apresenta como dado, mas como pergunta permanente.

Desse modo, *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c) reinventa a literatura infantil ao reinscrever, em chave lúdica, um dos gestos mais radicais da estética clariceana: a recusa das narrativas totalizantes. A paródia do gênero policial torna-se, assim, um dispositivo crítico que aproxima decisivamente a obra infantil da produção adulta da autora, confirmando que, na obra de Clarice Lispector, o mistério é compreendido como condição fundamental do pensamento, afastando-se da ideia de falha cognitiva.

3.1.3 A Mulher que Matou os Peixes

Publicado em 1968, *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a) dá prosseguimento ao primeiro livro infantil de Clarice Lispector, *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), ao mesmo tempo em que avança de modo decisivo na densidade existencial e no tensionamento ético. Se, na obra anterior, o enigma se organizava em torno da fuga inexplicável de um coelho, aqui o crime é explícito: dois peixinhos morreram e a narradora declara-se culpada desde a primeira

linha. O eixo da narrativa desloca-se, assim, da investigação de um mistério para a negociação de uma culpa, fazendo colidir infância e responsabilidade ética, escrita e esquecimento, autora e personagem.

A própria estrutura do texto anuncia esse deslocamento. O título em terceira pessoa — *A mulher que matou os peixes* — sugere inicialmente o distanciamento típico do gênero policial, mas tal efeito é imediatamente desfeito na abertura da obra: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (Lispector, 1999a, s. p.). A partir desse gesto inaugural, instaura-se um jogo de espelhos no qual Clarice se apresenta simultaneamente como narradora, ré, mãe, autora, escritora distraída e assassina por omissão. As categorias identitárias não se anulam; sobrepõem-se. A culpa não exclui o afeto; assim como o afeto não dissolve a responsabilidade. O livro constrói, desse modo, um espaço ambíguo em que amor e assassinato se revelam como faces de um mesmo gesto: escrever.

A narradora, além de relatar sua culpa, assume uma postura defensiva. O texto organiza-se como um discurso dirigido a um público paradoxalmente exigente: as crianças. A elas, Clarice se dirige com ternura e cumplicidade, estruturando a narrativa como um pedido de escuta e compreensão. Ao ser convocada como instância sensível de julgamento, a infância deixa de ocupar o território da ingenuidade. A narrativa infantil converte-se, assim, em um tribunal ético: quem absolve é a criança, porque sente.

O dispositivo narrativo é, portanto, profundamente metalinguístico. Clarice enumera histórias de animais que amou como forma de provar que não matou os peixes por maldade. A escrita transforma-se em mecanismo de persuasão. A linguagem tenta reverter o irreversível: o fato da morte. No entanto, emerge aqui uma ambiguidade central: foi justamente o ato de escrever que produziu o esquecimento responsável pela morte dos peixes. A escritura é, neste caso, simultaneamente, álibi e assassina. Narrar é justificar, mas também confessar. Clarice sugere, sem afirmar explicitamente, que escrever exige esquecer algo: o mundo, o tempo, o outro. A negligência aparece como preço da criação.

Essa simultaneidade entre amor e culpa, criação e morte, já se manifesta na obra adulta de Clarice Lispector, como em *A Paixão Segundo G.H.* (1990b) e *Água Viva* (1993a). No primeiro caso, a experiência se apresenta como desorganização radical do sujeito, que reconhece não saber “o que fazer do que vivi” e confessa o medo diante de “essa desorganização profunda”, recusando confiar plenamente no que lhe aconteceu (Lispector, 1990b, p. 15). Já em *Água Viva*, o tempo deixa de ser sucessão para se condensar no instante, em que ser e linguagem se tensionam, como quando a narradora afirma: “Alegria é matéria de tempo e é por excelência

o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é” (Lispector, 1993a, p. 14). Em ambos os casos, o que se delineia é uma escrita que não organiza a experiência, mas a expõe em seu estado de instabilidade, fazendo da linguagem o lugar em que o sujeito se desfaz e, paradoxalmente, se constitui. É nesse horizonte que, em *A mulher que matou os peixes* (Lispector, 1999a), essa ambiguidade assume forma quase clínica: há cortes temporais, dissolução da linearidade, suspensão do enredo e digressões que interrompem o fio narrativo. A história não progride; pulsa. Clarice substitui o caminho pelo desvio, o acontecimento pela reflexão. A criança é convidada a pensar com a narradora, e pensar, aqui, implica sempre ingressar em uma zona de risco.

Como em seus romances adultos, a linguagem surge como campo de tensão. A narração em Clarice tem como finalidade expor a precariedade de toda explicação. O texto assume caráter abertamente metalinguístico: a narradora comenta o próprio ato de escrever, antecipa o julgamento do leitor, explica o funcionamento da narrativa e negocia a ordem dos episódios. O processo de escritura torna-se visível; as costuras são expostas. Trata-se de um gesto tipicamente clariceano: a literatura como pensamento em andamento, como um “agora” que se escreve enquanto se vive.

A exposição de tal processo de escritura se desdobra em um gesto ético que convoca o leitor a participar do julgamento que a própria narrativa mantém em suspensão e que o texto deliberadamente se recusa a encerrar. É nesse contexto que se insere o documento posteriormente publicado por Clarice sob o título “Fui absolvida!” (Lispector, 2018), cuja presença assume papel central na economia ética da obra. A carta funciona como resposta concreta do leitor infantil ao pacto narrativo proposto pelo livro e deve ser lida em sua integralidade:

Fui absolvida!

Recebi uma carta de seis páginas a respeito do meu livro infantil *A mulher que matou os peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: “não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada”.

A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, que mora na rua Maria Balbina Fontes, 87 Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem ... dez anos de idade.

Inês me conta sobre os bichos que teve ou tem. Já teve peixes vermelhos e outros de rio. Tem uma gata chamada *Nefertite*. Há também o gato *Figaro*. Outro gato chamado *Pussy* e tem um apelido de *Marelo* porque tem manchas amarelas. Outra gata chamada *Casaca*, pois “sua mancha preta parece um casaco”. Tem outra gata chamada *Feinha*. O último gato se chama *Pompom*; ele é magrinho, malhado e esperto. Um dia Inês viu uma barata se afogando na água, “salvei-a e deixei-lhe o nome de *Rita*”. Já teve ratos. Já criou três lagartixas grávidas que deram muitos ovos. Teve um coelho chamado *Dudu*. Ele ficou doente e dizem que morreu de pneumonia. “Eu já li *O mistério do coelho pensante* e gostei muito mesmo.” Nunca teve patos, só galinhas. A primeira

seu pai queria comer mas tanto lhe pediu que a conseguiu salvar: chamava-se *Alice*. Ela morreu de uma doença esquisita. Tem uma galinha, esta viva e sadia, que se chama *Catita*. A outra galinha se chamava *Susana*. Já duas vezes teve três patinhos. *Ouro Prata, Paládio e Qui Qué Có*. Foram comidos pelo cachorro que tem e que se chama *Pipo*. A cadela *Lady* apareceu na varanda e ficou morando com Inês. Micos ela nunca teve, mas já ganhou duas tartarugas *Touché* e *Felícia*. Tem um periquito chamado *Ando* (não entendi bem a caligrafia do nome), e outra periquita. *Sininha* foi outra. Tem uma maritaca chamada *Neneca*. De cada bicho, Inês, além do nome, me conta um acontecimento, seu modo de ser, o que comiam, onde dormiam. Comprei um cartão-postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos brancos. E agradeço-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas (Lispector, 2018, p. 345).

A carta atua como repercussão concreta da obra no mundo e como testemunho empírico de sua potência estética. O texto incorpora uma resposta de natureza real, cuja função excede a de um expediente ficcional. Ao decidir publicá-la, Clarice realiza um gesto metacrítico: faz circular a prova de que sua literatura infantil convoca o leitor à elaboração ética, afetiva e narrativa, afastando-se de qualquer processo de infantilização. A criança deixa de ser receptora passiva e se torna interlocutora plena.

Do ponto de vista crítico, o texto de Inês confirma, fora da obra, aquilo que o livro constrói internamente: a criança é capaz de julgar, absolver, narrar e elaborar a culpa. Ao responder, Inês cria para si mesma um tribunal íntimo, narrando um inventário afetivo de vidas animais. Defende a autora como quem também se defende. O gesto de absolvição é compartilhado e revela a literatura como espaço relacional onde o afeto pensa.

O aspecto mais significativo desse documento reside no modo como a criança nomeia cada animal, como se nomear fosse preservar, como se contar fosse resistir ao desaparecimento. Clarice documenta mortes involuntárias; Inês responde com pequenas sobrevivências. A leitura devolve ao texto aquilo que a autora deixara em suspenso: a linguagem como lugar de continuidade entre o que vive e o que se perde.

Assim, a carta não é acessório, é prova. Ela confirma, de modo irrefutável, a continuidade estética entre a obra adulta e a infantil de Clarice Lispector. A infância não aparece como tema, mas como forma de pensamento. O que pretendemos com este estudo não é aplicar Clarice à infância, mas sim lê-la a partir da infância. A confissão torna-se pedido de companhia; a escrita, vínculo. A literatura afirma sua potência ao transformar a culpa em afeto e o esquecimento em memória compartilhada.

3.1.4 A Vida Íntima de Laura

Entre as obras infantojuvenis de Clarice Lispector, *A vida íntima de Laura* (1999b), publicada em 1974, ocupa um lugar singular. Figura entre as narrativas mais queridas pelo público leitor infantil e consolida-se, ao longo das edições, como um ponto de maturidade dessa vertente da autora. À primeira vista, a história apresenta-se com extrema simplicidade: trata-se da rotina de uma galinha aparentemente comum, desprovida de qualquer complexidade extraordinária. No entanto, essa transparência inicial constitui apenas a camada superficial de um texto que articula crítica social, olhar irônico e uma súbita densidade subjetiva.

Laura, definida como “galinha burra” (Lispector, 1999b, s. p.) e plenamente adaptada à ordem do quintal, vive um cotidiano marcado por tarefas repetitivas, expectativas alheias e restrição afetiva. É precisamente na naturalização dessas condições que Clarice Lispector opera sua crítica mais incisiva. A escritora constrói um espelho deformado, mas reconhecível, no qual a vida da mulher, esposa, mãe, dona de casa e trabalhadora aparece situada no limite entre a docilidade e o absurdo, entre a submissão tranquila e uma possível, ainda que tímida, consciência de si.

A caracterização da personagem afasta-se de qualquer caricatura simplificadora. Laura é uma figura construída para tornar visíveis os mecanismos invisíveis do cotidiano. Ela pensa, imagina, tem receios e ama sua própria maternidade, mas não converte nenhuma dessas experiências em questionamento efetivo. Vive para cumprir sua função de pôr ovos e repetir hábitos; teme o afeto humano; aceita o casamento como destino; acredita ser feliz porque não se autoriza a duvidar. O universo de *A vida íntima de Laura* (1999b) é, assim, o da economia da rotina: nada realmente decisivo parece acontecer.

Mesmo os eventos potencialmente disruptivos, o quase roubo, a ameaça de morte, a visita de um extraterrestre, o empréstimo ao vizinho, surgem e se dissolvem sem alterar a ordem estabelecida. Esse apagamento das crises transforma o livro em uma alegoria potente da alienação cotidiana: aquilo que poderia constituir ruptura é continuamente devolvido à lógica da repetição, como se a vida já tivesse delimitado, de antemão, os limites do possível. O extraordinário é neutralizado, e a existência segue seu curso sem sobressaltos reflexivos.

Clarice Lispector investe em um jogo intratextual decisivo ao reinscrever, na personagem infantil da galinha Laura, temas centrais de sua prosa adulta. Embora o nome da personagem Laura pertença ao conto “A imitação da rosa”, de *Laços de família* (2009), a figura da galinha, presente tanto em “Uma galinha” quanto em “A vida íntima de Laura”, opera como

eixo de continuidade temática entre a prosa adulta e a infantil. Nessas narrativas, delineia-se uma reflexão recorrente sobre o corpo feminino, a oscilação entre instinto e obrigação social e os mecanismos de contenção do desejo. Nesse sentido, a galinha Laura constitui um verdadeiro palimpsesto literário: pela reinscrição, em chave infantil e lúdica, de camadas temáticas e éticas já formuladas na prosa adulta, que permanecem legíveis sob a nova configuração narrativa, sem implicar simples sobreposição de personagens.

Sob a aparência de comicidade e ternura, o absurdo da vida de Laura revela-se como crítica incisiva. A personagem é valorizada enquanto produz e torna-se descartável quando deixa de produzir; é explorada em vida e ameaçada de morte como resíduo inútil. Os adultos lidam com essa lógica com naturalidade: amam os animais, mas os matam com o mesmo automatismo. O texto, assim, desloca o olhar infantil: a criança é levada a rir e também a perceber o descompasso moral do mundo humano. Temas como exploração do trabalho, mentira social, disfarce afetivo e discriminação emergem de modo discreto, inscritos como lentes de estranhamento.

O desfecho da narrativa concentra essa ambiguidade crítica. A frase “Laura é bem vivinha” (Lispector, 1999, s. p.) recusa qualquer resolução apaziguadora e produz uma epifania ambígua. Viver, aqui, significa continuar, não necessariamente perceber. O verbo *ser* sugere permanência e identidade; o diminutivo *-inha*, contudo, introduz uma nota dissonante, quase dolorosa: o que está vivo pode estar vivo apenas pela metade. Laura existe, mas não desperta. A sobrevivência indica um processo de acomodação, e não um triunfo. A pergunta que permanece em suspensão é inquietante: quantas vidas se sustentam justamente porque não ousam pensar?

Essa leitura conduz ao eixo central deste estudo. O texto infantil realiza uma transposição da obra adulta, na qual temas, imagens e estratégias são miniaturizados e tornados visíveis. *A vida íntima de Laura* (1999b) não abandona o universo clariceano; ao contrário, expõe seus mecanismos com nitidez quase didática. Laura não elabora um pensamento próprio; é Clarice quem pensa por ela. O que a obra adulta problematiza, a infantil dramatiza. É nesse atravessamento que a escrita de Clarice Lispector se confirma como projeto contínuo, coerente e metamórfico.

3.1.5 Quase de Verdade

Publicada em 1978, um ano após a morte de Clarice Lispector, *Quase de verdade* (1999d) encerra a produção infantojuvenil da autora de maneira singular. Se as três obras anteriores já apontavam para a experimentação formal e para o diálogo intenso com a linguagem da infância, esta última narrativa parece reunir todos os caminhos percorridos e recombina-los em um verdadeiro laboratório narrativo. Trata-se de uma obra-síntese, construída a partir de vozes, situações e personagens que retomam textos anteriores, como se Clarice voltasse aos próprios rastros para testá-los novamente, agora com maior ousadia estética.

Desde a abertura, “Era uma vez: eu!” (Lispector, 1999d, s. p.), o texto desloca o pacto tradicional do conto maravilhoso. A fórmula clássica é acionada apenas para ser subvertida: o lugar do “era uma vez” é ocupado pelo *eu*, que se impõe como filtro interpretativo de tudo o que é narrado. O narrador é duplo: Ulisses, o cachorro que “late” sua história, e Clarice, que a traduz para as crianças. Essa duplicidade de vozes e de narratários configura um gesto de afirmação estética e ética. Narrar é traduzir; falar é dialogar. A história se constrói como conversa e tentativa de escuta, princípio que atravessa toda a obra infantojuvenil clariceana.

Observa-se, aqui, um movimento distinto em relação às narrativas anteriores. Clarice desloca o foco do espaço interior para uma incursão mais intensa no mundo exterior: “outros quintais”. O quintal de *Quase de verdade* (1999d) configura-se como espaço de investigação social e simbólica, no qual trabalho, exploração, consumo, poder e afetos se tornam matéria narrativa. As relações de produção, o desequilíbrio de forças e a lógica do lucro tão presentes nas estruturas adultas da sociedade são parodiados por meio do destino das galinhas, cuja produtividade é exigida até o limite. A fábula infantil assume, assim, dimensão política explícita.

Essa escolha estética reflete-se na construção dos personagens. Humanos e não humanos compartilham o protagonismo, e os nomes, Oníria, Onofre, Ovídio, Odissea, Oxélia, Oxalá, compõem uma rede de alusões que atravessa o mito clássico, o sincretismo afro-brasileiro, a cultura popular e a literatura canônica. A narrativa se configura como tessitura intertextual híbrida, incorporando elementos do conto de fadas, da fábula política, do teatro trágico e dos contos etiológicos. O texto conversa, parodia, desmonta e reconstrói os gêneros que mobiliza, tornando-se um espaço de reflexão sobre a própria linguagem.

Esse jogo com os gêneros manifesta-se também no desfecho da obra. As soluções mágicas oferecidas por Oxalá, à maneira das fadas que resolvem conflitos nas narrativas

tradicionais, parecem ironizar a facilidade de certos finais infantis. Quando a personagem afirma à criança: “Pergunte isso aos adultos” (Lispector, 1999d, s. p.), o texto desloca a responsabilidade da compreensão para aqueles que supostamente detêm o saber. A fronteira entre realidade e ficção deixa de coincidir com a oposição entre infância e adultez e passa a distinguir quem pensa de quem apenas aceita.

Dessa forma, *Quase de verdade* (1999d) reafirma, em outro ritmo e outro formato, a busca que sempre orientou a escrita clariceana: compreender o mundo por meio do questionamento. A quarta narrativa infantil se afirma como confirmação de que a literatura pode permanecer interrogativa, mesmo quando recorre a galinhas, figueiras e jabuticabas para falar da alma humana.

As quatro obras que compõem o *corpus* da literatura infantojuvenil de Clarice Lispector configuram um conjunto esteticamente coerente, ainda que heterogêneo quanto à forma narrativa, ao estatuto do narrador e à organização do enredo. Essa heterogeneidade não impede, antes sustenta, uma concepção comum de infância como espaço legítimo de experiência estética, ética e existencial.

Superada a etapa descritiva das narrativas, o exame passa a concentrar-se nos procedimentos que asseguram a unidade formal e conceitual desse conjunto. *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), *A Vida Íntima de Laura* (1999b) e *Quase de Verdade* (1999d) configuram um campo de experimentação no qual a linguagem opera como princípio estruturante da experiência narrativa

É nesse nível, o da escrita entendida como gesto formal, ritmo e modo de pensamento, que se tornam visíveis as continuidades mais profundas entre a produção infantojuvenil e a obra voltada ao público adulto. O tópico seguinte dedica-se, portanto, à análise dos procedimentos linguísticos que atravessam essas narrativas, observando de que modo metalinguagem, imaginação figurada, criação lexical, fragmentação e lirismo são reelaborados no registro infantojuvenil sem perda de complexidade, mas segundo modulações próprias do diálogo com o leitor-criança.

3.2 CARACTERÍSTICAS LINGUÍSTICAS DA OBRA ADULTA NA OBRA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR

3.2.1 Metalinguagem, oralidade e relação narrador-leitor

A metalinguagem e a autorreflexividade narratorial figuram entre os eixos mais persistentes da obra adulta de Clarice Lispector e reaparecem, com inflexões próprias, nas narrativas destinadas à infância. Nessas obras, o ato de narrar se torna objeto explícito de problematização, afastando-se da ideia de transparência ou neutralidade. O texto não se limita a apresentar uma história: ele expõe o processo de contá-la, interroga seus limites e convoca o leitor a participar da produção de sentido. Com isso, estabelece-se uma relação singular entre narrador e leitor, marcada pela oralidade, pelo tom de conversa íntima e pela partilha da experiência narrativa. Essa dimensão se explicita, por exemplo, quando a instância narrativa, ao tematizar o próprio ato de contar, afirma que “quando se tem natureza de gente não se quer outra vida” (Lispector, 1999c, s. p.), deslocando a narração para um plano reflexivo em que o dizer se torna também comentário sobre a experiência de dizer.

Essa configuração se delineia já nas formulações inaugurais de *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), em que a narrativa se afasta da lógica do relato fechado para assumir a forma de experiência compartilhada. Ao afirmar que a história foi escrita para “uso doméstico exclusivo” e que, por isso, a autora “deixou todas as entrelinhas para as explicações orais”, pedindo desculpas a “pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar” (Lispector, 1999c, s. p.), Clarice Lispector desloca o estatuto tradicional do livro infantil e o reinscreve explicitamente no campo da oralidade. O texto se define como “mais uma conversa íntima do que uma história” (Lispector, 1999c, s. p.) e permanece deliberadamente aberto: “Quando você descobrir, você me conta.” (Lispector, 1999c, s. p.). O eixo narrativo se organiza pela permanência da investigação, ao instaurar um tempo de leitura que se prolonga para além da página e se realiza na interlocução. A dinâmica relacional ganha corpo na própria tessitura discursiva, quando o narrador mobiliza estruturas de chamamento e orientação do leitor, como em “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho” (Lispector, 1999c, s. p.), instaurando um regime de enunciação que simula a presença e a escuta.

A oralidade, contudo, não se restringe ao paratexto nem às declarações iniciais, atravessando o corpo da narrativa por meio de interpelações diretas, comentários laterais e da explicitação dos limites do narrador. Quando a voz narrativa observa: “Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida” (Lispector, 1999c, s. p.), a ilusão ficcional é interrompida de forma consciente, chamando a atenção para o próprio gesto de narrar. A progressão da história se constrói por desvios reflexivos que acompanham o movimento do pensamento narratorial, e não por um acúmulo linear de informações. Esse convite à participação se intensifica quando a criança é diretamente convocada: “Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo” (Lispector, 1999c, s. p.). Ler passa a significar experimentar, pensar e imaginar em conjunto, e não apenas receber um enredo concluído. A materialidade dessa experiência se ancora ainda na repetição rítmica de expressões como “franzia e desfranzia o nariz” (Lispector, 1999c, s. p.), em que o movimento verbal reproduz, no nível da linguagem, o gesto corporal do pensar.

Nesse contexto, a metalinguagem adquire papel estruturante ao assumir a falha e a incerteza como princípios constitutivos do texto. A afirmação “Mas aí é que está o mistério: não sei!” (Lispector, 1999c, s. p.) explicita o limite da explicação e transforma a ausência de resposta em motor narrativo. Em contraste com uma tradição pedagógica orientada por soluções claras e conclusivas, Clarice Lispector preserva o direito à dúvida e à incompletude. A recusa do fechamento amplia o campo de sentido da narrativa e ensina ao leitor-criança que o desconhecido pode ser produtivo e que nem toda experiência exige resolução imediata, como se evidencia ainda na convocação final ao leitor: “Quando você descobrir, você me conta” (Lispector, 1999c, s. p.), que transfere à criança a responsabilidade pela produção de sentido.

A operação autorreflexiva reaparece sob outra inflexão em *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), agora articulada a uma configuração confessional. Logo na abertura, a narradora dissolve qualquer distanciamento ficcional ao afirmar: “Os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida.” (Lispector, 1999a, s. p.). O ato de narrar se apresenta como tentativa de explicação tardia e como pedido explícito de escuta. Ao declarar: “Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei” (Lispector, 1999a, s. p.), a narradora comenta o próprio andamento da narrativa e antecipa seu desfecho, expondo a escrita como processo hesitante. A criança é interpelada como interlocutora ética quando se afirma: “Vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não” (Lispector, 1999a, s. p.). A construção discursiva se intensifica na medida em que o texto encena a própria tentativa de justificar-se, como em “Estou com esperança de que, no fim do

livro, vocês já me conheçam melhor” (Lispector, 1999a, s. p.), evidenciando a narração como gesto relacional e não apenas informativo.

Nesse livro, a relação narrador-leitor se intensifica por meio de perguntas diretas, diminutivos e marcas de oralidade que simulam a conversa cotidiana: “Vocês me perdoam?”; “Eu peço muito que vocês me desculpem” (Lispector, 1999a, s. p.). A interlocução se constrói também por meio da antecipação das reações do leitor, como em “Vocês hão de perguntar: por que só no fim do livro?” (Lispector, 1999a, s. p.), em que a narradora incorpora a voz da criança ao próprio discurso. Do mesmo modo, ao afirmar “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam?” (Lispector, 1999a, s. p.), o texto instaura uma reciprocidade enunciativa que simula a troca direta, aproximando leitura e conversa. A aparente simplicidade discursiva resulta de um trabalho rigoroso de elaboração narrativa, no qual a metalinguagem se afasta da explicação didática e se afirma como estratégia de exposição ética. A criança é posicionada como sujeito capaz de lidar com culpa, empatia e responsabilidade, o que reforça a continuidade estética entre a escrita adulta e a produção infantil de Clarice Lispector.

Em *A Vida Íntima de Laura* (1999b), a metalinguagem assume tonalidade distinta, mais explicativa e reflexiva. O texto se inicia com o gesto explícito de definir o que se entende por “vida íntima”: “Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’” (Lispector, 1999b, s. p.), antes mesmo da apresentação da personagem. A linguagem se apresenta, assim, como espaço de escolha e limite: narrar implica decidir o que pode ou não ser dito. Ao interpelar diretamente o leitor — “Você tem beleza por dentro? Aposto que tem. Como é que sei? Estou adivinhando você” (Lispector, 1999b, s. p.) — a narradora instaura um jogo de alteridade em que “eu” e “você” se refletem mutuamente. Esse jogo se intensifica quando a narrativa reconhece seus próprios limites cognitivos, como em “Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida” (Lispector, 1999b, s. p.), explicitando a impossibilidade de acesso pleno à experiência do outro. Lida a partir desse eixo, a autorreflexividade orienta-se para a interioridade e para o reconhecimento de uma experiência compartilhada, em contraste com a lógica da dúvida radical.

O pacto de leitura alcança sua formulação mais extrema em *Quase de Verdade* (1999d), obra em que a metalinguagem se converte em princípio estruturante da narrativa. Ao substituir a afirmação categórica da verdade pela lógica do “quase”, Clarice Lispector desloca o estatuto da narrativa infantil para um regime metaficcional complexo: “Era uma vez: eu!” (Lispector, 1999d, s. p.). O narrador comenta o próprio ato de contar, anuncia desvios e convoca o leitor à

invenção: “Se não está ouvindo um passarinho, faz de conta que está” (Lispector, 1999d, s. p.). A materialidade sonora da linguagem reforça essa dimensão inventiva, como nos segmentos “pirilim-pim-pim” (Lispector, 1999d, s. p.), em que o sentido se produz para além da significação lexical. A própria noção de verdade é relativizada quando se afirma que a história “só é verdade no mundo de quem gosta de inventar” ou “parece de mentira e até parece de verdade” (Lispector, 1999d, s. p.), deslocando o critério de veracidade para o território da imaginação partilhada. Esse movimento se radicaliza quando o texto reconhece sua própria construção: “a história vai historijar” (Lispector, 1999d, s. p.), fazendo da linguagem não apenas veículo, mas acontecimento.

Nas narrativas infantis de Clarice Lispector, a metalinguagem e a oralidade ocupam lugar central na construção narrativa. Ao comentar o próprio gesto de narrar, admitir a incerteza, simular a fala e dialogar diretamente com o leitor, a autora instaura um pacto de leitura baseado na participação e na coautoria do sentido. A relação narrador-leitor ultrapassa a função comunicativa e se afirma como espaço de experiência compartilhada, no qual a linguagem opera simultaneamente como jogo, pensamento e forma de conhecimento. A escrita destinada à infância, longe de se afastar da obra adulta, reinscreve-a em outro registro, preservando o núcleo estético que atravessa todo o projeto literário clariceano.

3.2.2 Linguagem figurada e potência imagética

Na escritura infantil de Clarice Lispector, a linguagem figurada não atua como ornamento retórico nem como recurso de embelezamento do discurso. A imagem constitui um modo de apreensão do real e se apresenta como forma de pensamento. Em continuidade com a obra adulta, a metáfora não explica a experiência, mas a instaura, convertendo sensação, corpo e percepção em vias legítimas de conhecimento. Mesmo no registro destinado à infância, a imagem preserva densidade conceitual e organiza o sentido a partir de uma lógica sensível, anterior à abstração, como se evidencia quando o próprio mundo é reconfigurado pela percepção animal: “o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós” (Lispector, 1999c, s. p.), deslocando o conhecimento para uma base sensorial e não racional.

Essa concepção se torna particularmente visível quando o pensamento é deslocado do plano verbal para o corporal. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), Joãozinho não formula ideias por meio da linguagem discursiva: ele “cheirava ideias” e precisava “franzir quinze mil vezes o nariz para conseguir cheirar uma só ideia” (Lispector, 1999c, s. p.). Conhecer

implica um esforço físico reiterado, quase exaustivo, em contraste com a noção de evidência súbita. A metáfora não ilustra um processo mental já dado; ela cria uma forma concreta de pensamento, na qual a reflexão se realiza como gesto, insistência e desgaste do corpo, o que se confirma quando se afirma que “o jeito de pensar as ideias dele era mexendo bem depressa o nariz” (Lispector, 1999c, s. p.).

Os estados afetivos do personagem seguem a mesma lógica e são traduzidos por imagens de forte materialidade sensorial. No momento da descoberta, o texto afirma que o coração do coelho “bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas” (Lispector, 1999c, s. p.). A excitação não é descrita psicologicamente nem conceitualmente interpretada. Ela se manifesta como sensação compartilhável, acessível ao leitor pela experiência física evocada pela imagem. O afeto antecede a explicação; a sensação precede o entendimento. A própria dinâmica do pensamento confirma essa inscrição corporal, já que “para conseguir cheirar uma só ideia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz” (Lispector, 1999c, s. p.). Pensar, nesse regime, não se separa de sentir.

A aproximação entre ideia e matéria se intensifica quando o saber é traduzido por experiências olfativas e gustativas. Ao afirmar que “a ideia que tinha cheirado era tão boa quanto o cheiro de uma cenoura fresca” (Lispector, 1999c, s. p.), o texto converte o abstrato em algo corporalmente apreensível. A imagem integra o próprio processo do pensamento, em vez de só operar como recurso ilustrativo. Conhecer é experimentar sensorialmente, e não traduzir a experiência em conceitos prévios, reafirmando um princípio recorrente da escrita clariceana segundo o qual pensar implica sentir.

A força da imagem também se manifesta na criação de associações inesperadas que deslocam o olhar habitual sobre o mundo. Ao se observar que “as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu” (Lispector, 1999c, s. p.), a metáfora atua sobre a forma de percepção da cena, sem acrescentar informação objetiva. O estranhamento produzido pela associação improvável rompe o automatismo do olhar e instala uma abertura imaginativa que reconfigura o cotidiano, movimento que se prolonga quando o próprio saber emerge da experiência: “coelho feliz sabe um bocado de coisas” (Lispector, 1999c, s. p.), vinculando conhecimento e estado sensível. Trata-se de um procedimento recorrente na prosa de Clarice Lispector, inclusive na vertente adulta, em que a imagem opera como fratura do já visto.

A linguagem figurada não se restringe, contudo, à experiência do pensamento ou da descoberta. Quando a narrativa se aproxima do campo da culpa e da responsabilidade, a imagem assume outra função, sem perder sua força cognitiva. Em *A Mulher que Matou os Peixes*

(1999a), a falha se materializa por meio de imagens simples e contundentes, como a cena dos peixes esquecidos, “magros” e mortos por falta de cuidado (Lispector, 1999a, s. p.), em lugar de assumir a forma de uma abstração moral, intensificando-se quando se destaca sua condição silenciosa: “peixe é tão mudo como uma árvore” (Lispector, 1999a, s. p.), o que torna a negligência ainda mais grave pela impossibilidade de resposta. A materialidade da imagem torna a culpa incontornável, pois a responsabilidade se impõe como experiência sensível, e não como conceito ético formulado *a posteriori*.

A imaginação, em *Quase de Verdade* (1999d), funciona como via de acesso à verdade da experiência. O convite reiterado ao “faz-de-conta”, como em “Se não está ouvindo um passarinho, faz de conta que está” (Lispector, 1999a, s. p.), não relativiza o acontecimento nem o neutraliza; ao contrário, amplia sua dimensão afetiva e perceptiva, permitindo que o leitor se aproxime do vivido por outra via. A imaginação aparece, assim, como forma legítima de conhecimento, capaz de tornar sensível aquilo que o relato factual não alcança, o que se aproxima da percepção animal descrita em outro momento, quando “cachorro cheira as coisas para compreendê-las” (Lispector, 1999a, s. p.), ao reiterar o conhecimento como experiência sensorial.

No espaço doméstico de *A Vida Íntima de Laura* (1999b), a lógica imagética se reorganiza em torno da banalidade e da repetição. A própria noção de interioridade é apresentada de maneira restrita, como indica o gesto inaugural da narradora: “Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’” (Lispector, 1999b, s. p.). O efeito das imagens é a redução da experiência ao funcionamento cotidiano, em vez de sua intensificação afetiva. Laura é figurada por comparações que oscilam entre humor e inquietação, como quando se afirma que ela “é como uma caixa de sapatos quando quase não sente” (Lispector, 1999b, s. p.). A metáfora torna visível uma subjetividade esvaziada e regulada pela utilidade, reforçada pela repetição mecânica de hábitos, como em “come por pura mania” (Lispector, 1999b, s. p.), culminando na afirmação ambígua “Laura é bem vivinha” (Lispector, 1999b, s. p.), cuja leveza aparente encerra uma epifania negativa: viver não implica, necessariamente, perceber.

A fabulação atinge outro patamar quando passa a organizar o próprio modo de pensar do texto, deixando de operar apenas como acompanhamento narrativo. Em *Quase de Verdade* (1999d), a imagem passa a organizar o modo de pensar do texto. A narrativa se anuncia desde o início como instável, situada entre invenção e experiência: “vou latindo uma história que até parece de mentira e até parece de verdade” (Lispector, 1999d, s. p.). O pensamento não se formula por conceitos, mas por imagens animadas: a figueira que “se esforça para pensar”

(Lispector, 1999d, s. p.), os processos naturais transformados em ação linguística: “os ventos ventavam, a chuva chuvava” (Lispector, 1999d, s. p.) e os sons que materializam a experiência, como “pló-quití” (Lispector, 1999d, s. p.), os ovos que se quebrando com som próprio. Tais imagens não ilustram uma ideia anterior; elas produzem conhecimento. A verdade deixa de ser categoria fixa e passa a ser experiência partilhada: “só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu” (Lispector, 1999d, s. p.).

No conjunto dessas narrativas, o sentido se engendra a partir da imagem, que deixa de cumprir função meramente ilustrativa. A metáfora, longe de infantilizar o pensamento, condensa e intensifica a experiência, permitindo o acesso a formas complexas de percepção por meio do sensível. A presença constante da linguagem figurada evidencia, assim, a continuidade estética entre a obra adulta e a obra infantil de Clarice Lispector, nas quais a imagem permanece como via privilegiada de conhecimento, revelação e epifania.

3.2.3 Criação lexical, jogos de linguagem e ludicidade

A criação lexical e os jogos de linguagem constituem um dos núcleos mais visíveis e, ao mesmo tempo, mais sofisticados da escrita clariceana voltada à infância. Longe de funcionarem como ornamentos ou concessões simplificadoras ao leitor infantil, esses procedimentos revelam uma concepção de linguagem como matéria viva, plástica e inventiva. A ludicidade verbal expande as possibilidades do pensamento e reafirma a continuidade entre a obra infantil e a obra adulta de Clarice Lispector, para quem a palavra não representa o real, mas o produz. Tal movimento já se delineia quando a linguagem se autonomiza como gesto, como na afirmação de que “esse ‘mistério’ é mais uma conversa íntima do que uma história” (Lispector, 1999c, s. p.). A forma verbal, então, deixa de apenas transmitir para configurar a própria experiência.

Já nas narrativas inaugurais, a linguagem se apresenta como campo de experimentação. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), o uso recorrente de diminutivos, como “casinhola”, não apenas produz um efeito de afeto e proximidade, mas reorganiza a relação do personagem com o espaço, convertendo o lugar habitado em extensão simbólica de sua interioridade, especialmente quando se observa que o impulso da fuga nasce da percepção concreta da falta: “não havia comida” (Lispector, 1999c, s. p.), vinculando espaço, necessidade e pensamento. A escolha lexical constrói experiência. Nesse mesmo registro, a invenção de formas como “coelhões no céu”, criada a partir da observação das nuvens, evidencia o

funcionamento lúdico da linguagem como gesto de ampliação do real, no qual a imaginação verbal reconfigura a percepção ordinária do mundo.

A repetição desempenha papel decisivo nesse processo. Ao insistir em expressões como “natureza de coelho” ou ao afirmar reiteradamente que o personagem “não passava de um coelho” (Lispector, 1999c, s. p.), o texto produz um efeito que ultrapassa a caracterização narrativa, intensificado pela definição reiterativa: “natureza de coelho é o modo como o coelho é feito” (Lispector, 1999c, s. p.), em que a linguagem gira sobre si mesma. Ou seja, a linguagem repete para tensionar: aquilo que poderia funcionar como limite identitário, a condição animal, transforma-se em ponto de abertura para o pensamento. A repetição não fixa sentidos; coloca-os em circulação, instaurando uma identidade instável e porosa, procedimento recorrente na escrita clariceana, na qual a palavra retorna sobre si mesma como forma de interrogação.

Tal dinâmica se faz presente novamente, sob outro regime discursivo, em *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a). Conquanto o texto se organize em torno de um acontecimento ético e de uma confissão, a linguagem conserva seu caráter lúdico por meio da oralidade, das repetições e das inflexões coloquiais. O uso insistente de diminutivos, a cadência da fala e as retomadas explicativas simulam a conversa cotidiana e instauram um ritmo narrativo que aproxima narradora e leitor. Quando a voz confessional se detém, repete ou se justifica, como em “Sinto que o que eu fiz foi horrível” (Lispector, 1999a, s. p.), o efeito produzido é o de um gesto linguístico que dramatiza a dificuldade de dizer, expondo a linguagem como tentativa, falha e reapresentação, o que se reforça na insistência em construir credibilidade: “Sou uma pessoa muito de confiança” (Lispector, 1999a, s. p.). A ludicidade verbal, nesse contexto, não suaviza o drama da culpa; cria, antes, um espaço de escuta em que a criança é convidada a participar ativamente do julgamento ético.

Na obra *A Vida Íntima de Laura* (1999b), a criação lexical se articula de modo ainda mais direto à observação do cotidiano. A linguagem se constrói a partir de termos afetivos, diminutivos e comparações inesperadas que modelam a subjetividade da galinha sem recorrer à introspecção psicológica tradicional. Ao afirmar que Laura “tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos” (Lispector, 1999b, s. p.), o texto cria uma interioridade que emerge do jogo linguístico e da repetição do hábito, reforçada pela autoilusão da personagem: “ela pensa que pensa” (Lispector, 1999b, s. p.), em que o próprio ato de pensar se torna objeto de jogo verbal. A palavra inventada ou deslocada opera como mediação entre o banal e o reflexivo, revelando que o pensamento pode habitar o ordinário e que a linguagem é capaz de atribuir densidade existencial ao que, à primeira vista, parece trivial.

Finalmente em *Quase de Verdade* (1999d), a experimentação lexical passa a operar sob outro regime, no qual a invenção verbal deixa de aparecer como recurso pontual e se integra ao próprio modo de funcionamento da narrativa. A linguagem assume explicitamente a condição de jogo e de processo em curso, instaurando um espaço em que o verbo se constrói no próprio ato de dizer, evidenciando desde a origem da narração: “sou um cachorro [...] e ela escreve o que eu lhe conto” (Lispector, 1999d, s. p.), explicitando a mediação linguística. Ao afirmar que “os ventos ventavam”, que “as galinhas galinhavam” e que “a história vai historijar” (Lispector, 1999d, s. p.), o texto rompe com a estabilidade do idioma e reinscreve a palavra como gesto criativo. O neologismo opera como operador epistemológico, por meio do qual a linguagem pensa enquanto se faz e privilegia o movimento em detrimento da fixidez gramatical, o que se reforça pela cadeia lúdica de nomeações: “Oniria”, “Onofre”, “Ovidio” (Lispector, 1999d, s. p.), em que o próprio nome se torna jogo.

A repetição, nesse contexto, organiza antes o ritmo do que o sentido. Enumerações como “os ventos ventavam... as galinhas galinhavam...” (Lispector, 1999d, s. p.) produzem um encadeamento sonoro que estrutura a experiência da leitura no plano sensorial. A palavra se torna corpo, pulsação e cadência, envolvendo o leitor em um fluxo verbal que antecede qualquer estabilização conceitual. O jogo linguístico sustenta um modo de pensar que se realiza no tempo da enunciação e reafirma a concepção clariceana de linguagem como espaço de invenção, de experiência e de abertura ao mundo.

A ludicidade verbal, portanto, não se limita a um efeito de superfície. Ela constitui um procedimento epistemológico, por meio do qual a criança é convidada a perceber a linguagem como ferramenta maleável, capaz de criar mundos e produzir conhecimento. Ao brincar com as palavras, Clarice Lispector expõe o funcionamento do pensamento em estado nascente, quando a língua ainda não se cristalizou em fórmulas fixas.

Assim, nas histórias infantis de Clarice Lispector, a criação lexical e os jogos de linguagem confirmam a permanência de um núcleo estético fundamental, ancorado na convicção de que a palavra participa da construção do real. Nesse horizonte, a ludicidade intensifica a experiência e permite que a literatura infantil reafirme, em outro registro, a mesma aposta central da obra adulta: a linguagem como lugar de invenção, de pensamento e de abertura ao mundo.

3.2.4 Fragmentação da escritura: hesitação, corte e intervalo

A experiência de leitura das narrativas infantis de Clarice Lispector é marcada por pausas, desvios e recomeços que suspendem qualquer expectativa de progressão contínua. O texto avança aos solavancos, por interrupções que não se explicam nem se resolvem, criando uma dinâmica em que o sentido não se acumula linearmente, mas se forma por aproximações descontínuas. Nesse regime narrativo, o intervalo deixa de ser lacuna a preencher e passa a funcionar como espaço ativo de pensamento, no qual hesitação, corte e retomada constituem a própria matéria da escrita. Assim como na obra adulta, o texto infantil clariceano recusa a linearidade como princípio absoluto e faz da fratura um modo de conhecimento.

Desde as primeiras experiências infantis, Clarice Lispector opera com uma lógica narrativa que se afasta da causalidade rígida. A voz narradora afirma e logo desfaz o que foi dito, interrompendo expectativas e chamando a atenção para o próprio gesto de narrar. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), esse procedimento se explicita quando a narrativa frustra a suposição de que o personagem pudesse falar: “Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida” (Lispector, 1999c, s. p.). A negação abrupta produz uma fissura no fluxo narrativo e desloca o leitor para um regime de atenção no qual o sentido permanece instável, ultrapassando a função de simples esclarecimento informativo. O mesmo processo reaparece quando a narradora interrompe o curso da exposição para recalibrar o que acaba de dizer: “Veja bem: eu nem disse ‘muitas idéias (*sic*)’, só disse ‘algumas’” (Lispector, 1999c, s. p.), convertendo a correção em procedimento composicional e fazendo da hesitação uma forma de avanço.

A instabilidade se intensifica quando a narrativa se recusa a oferecer explicações conclusivas. A declaração “Mas aí é que está o mistério: não sei!” (Lispector, 1999c, s. p.) transforma a ausência de resposta em motor textual. A fragmentação, aqui, decorre de uma escolha estética voltada à preservação do mistério como espaço ativo de pensamento. O texto se organiza por aproximações sucessivas, mantendo o sentido em suspensão e convidando o leitor a habitar o intervalo entre o dito e o indizível. Não por acaso, o próprio relato se recompõe por retomadas que reconhecem o desvio, como em “Como eu ia contando” (Lispector, 1999c, s. p.), expressão que reinsere a narrativa depois da interrupção sem apagar a fratura produzida. Em seguida, a expectativa de esclarecimento é novamente convocada apenas para ser sustada: “Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranjou para sair de

lá” (Lispector, 1999c, s. p.). A escritura, assim, avança por cortes que não eliminam a continuidade, mas a tornam precária e provisória.

O mesmo princípio se manifesta, sob outra forma, em *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a). A narrativa se organiza como sucessão de episódios relativamente autônomos, ligados por um fio frágil de memória, culpa e afeto, no lugar de constituir um relato contínuo. Cada animal mencionado constitui um pequeno núcleo narrativo que interrompe o anterior, instaurando um ritmo descontínuo. A fragmentação reflete a própria instabilidade da consciência da narradora, que avança por tentativas de explicação e recuos justificativos, frequentemente adiando o relato central: “Mas não falo disso agora” (Lispector, 1999a, s. p.). O texto se organiza por lampejos, conforme uma ética da vulnerabilidade, o que dispensa a exigência de um encadeamento lógico rigoroso. Essa organização em blocos se materializa em passagens de transição abrupta, como “Bem, vamos mudar de assunto” (Lispector, 1999a, s. p.) e “Agora vou falar sobre bichos convidados” (Lispector, 1999a, s. p.), fórmulas que separam segmentos narrativos quase independentes. Também a preparação do leitor para novos episódios participa dessa lógica descontínua, como em “Já descansaram? Bem, então prestem bastante atenção” (Lispector, 1999a, s. p.), em que o texto se interrompe para administrar seu próprio ritmo.

Na narrativa de *A Vida Íntima de Laura* (1999b), a fragmentação assume uma tonalidade mais discreta, mas igualmente significativa. O texto se organiza por cenas breves e observações descontínuas do cotidiano da galinha, compondo uma interioridade que emerge da repetição e do hábito, e não de um arco psicológico tradicional. O pensamento se configura como atenção intermitente ao banal, e não como continuidade reflexiva. Essa forma fragmentária já se anuncia no modo como a narradora altera constantemente o foco do relato, passando da personagem ao leitor, do comentário à descrição, da ternura ao estranhamento. Assim, depois de apresentar Laura, a voz interrompe a caracterização para introduzir uma ressalva brusca: “Acho que vou ter que contar uma verdade” (Lispector, 1999b, s. p.). Em seguida, o texto corrige a própria linha de exposição com outra inflexão: “Outra verdade: Laura é bastante burra” (Lispector, 1999b, s. p.). Mais adiante, o relato muda novamente de direção: “Vou contar uma coisa meio enjoada de se contar” (Lispector, 1999b, s. p.) e, depois, “Agora vou contar uma coisa um pouco triste” (Lispector, 1999b, s. p.). Cada uma dessas fórmulas marca um corte e reinicia a narrativa em nova tonalidade, fazendo o sentido surgir por justaposição de blocos, e não por desenvolvimento linear. A hesitação pode inclusive instalar-se no interior da frase, como em “Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível” (Lispector, 1999b, s. p.), em que a

autointerrupção converte a correção em forma. Cada gesto observado funciona como pequeno corte no fluxo narrativo, permitindo que o sentido se forme por justaposição de instantes, sem recorrer à introspecção analítica própria do romance psicológico.

Em *Quase de Verdade* (1999d), a fragmentação assume uma configuração própria, articulada à fabulação e à instabilidade do ponto de vista narrativo. A narrativa se organiza por desvios, apartes conversacionais e interrupções frequentes, nas quais o narrador animal comenta o próprio ato de contar, suspende a história e a retoma sob diferentes inflexões. Ao afirmar que “vou latindo uma história que até parece de mentira e até parece de verdade” (Lispector, 1999d, s. p.), o texto explicita um regime narrativo marcado pela oscilação e pela incompletude. O encadeamento narrativo avança por reinícios contínuos, nos quais cada corte reativa o percurso e sustenta a circularidade do sentido. Esse princípio é anunciado programaticamente quando Ulisses declara: “Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho” (Lispector, 1999d, s. p.), tornando a interrupção parte do pacto narrativo. O próprio andamento da fabulação se faz por sucessivos retardamentos: “A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história?” (Lispector, 1999d, s. p.), seguido da resposta “Paciência, a história vai historijar” (Lispector, 1999d, s. p.). A narrativa comenta seu atraso, dramatiza seu desvio e transforma o reinício em matéria textual.

As interrupções recorrentes, o passarinho que canta, os latidos que atravessam as frases, os desvios de atenção, funcionam como marcadores temporais e cognitivos. O tempo deixa de ser homogêneo e se converte em tempo-instante, vivido como acontecimento. Cada pausa suspende a progressão narrativa e cria um espaço de percepção intensificada. A fragmentação, nesse sentido, não apenas organiza a forma do texto, mas estrutura a experiência do leitor, que é convocado a acompanhar o ritmo errante do pensamento. Em *Quase de Verdade* (1999d), esse procedimento ganha corpo tanto nas irrupções sonoras de “(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim)” (Lispector, 1999d, s. p.) quanto no aparte “(Au, au, au. Estou latindo com muita raiva e Clarice está até assustada)” (Lispector, 1999d, s. p.), em que a narrativa se interrompe para registrar o próprio acontecimento da enunciação. A escrita deixa de simplesmente relatar e passa a encenar suas próprias pausas.

A lógica fragmentária aproxima a narrativa infantil da escritura adulta de Clarice Lispector, na qual o pensamento se constrói por tentativas, falhas e retomadas. A diferença reside na tonalidade: no registro infantil, a fragmentação assume caráter lúdico e conversacional, enquanto na obra adulta ela frequentemente se apresenta como drama da

linguagem. O procedimento, contudo, é o mesmo: a recusa da linearidade como forma de resistência à fixação do sentido.

Nesse quadro, a fragmentação deve ser compreendida como um modo de conhecer, e não como simples recurso formal. Ao instaurar cortes, hesitações e intervalos, a narrativa preserva a abertura do sentido e impede sua cristalização. A criança-leitora é convidada a experimentar o texto como processo, jamais como produto acabado. Assim, a literatura infantojuvenil clariceana reafirma a continuidade de um projeto estético em que a incompletude, a dúvida e o intervalo constituem princípios estruturantes do gesto literário.

3.2.5 Lirismo, ritmo e musicalidade do discurso

O tempo da leitura, nas narrativas infantis de Clarice Lispector, é regulado menos pela sucessão de acontecimentos do que pelo ritmo da linguagem. Repetições, paralelismos, cadências sintáticas e sonoridades organizam o discurso de modo rigoroso, instaurando uma musicalidade que estrutura a experiência narrativa. O lirismo, nesse contexto, atua como princípio formal articulador de linguagem, corpo e percepção. Mesmo quando a prosa assume tom coloquial e aparentemente simples, ela se sustenta sobre uma arquitetura rítmica precisa, na qual o sentido se constrói na duração e na escuta.

Já nas primeiras narrativas infantis, observa-se que o ritmo da linguagem acompanha diretamente o movimento corporal das personagens, convertendo gesto em cadência verbal. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), o pensar de Joãozinho se configura como esforço reiterado, encenado linguisticamente pela repetição: “ele franzia o nariz, desfranzia o nariz, franzia outra vez, até ficar cansado” (Lispector, 1999c, s. p.). A insistência sintática reproduz a ação no plano da linguagem e instaura um ritmo que mimetiza a dificuldade do pensamento. Tal lógica se prolonga quando o esforço mental se traduz em duração sensível, já que o coelho “ficava pensando, pensando, pensando” (Lispector, 1999c, s. p.), reiterando o gesto até esgotá-lo. Pensar, aqui, exige tempo, retorno e desgaste, de modo que o sentido se constrói na duração, e não por emergência súbita. Pensar, aqui, exige tempo, retorno e desgaste, de modo que o sentido se constrói na duração, e não por emergência súbita.

A recorrência de enumerações e paralelismos desloca o eixo da narrativa para um funcionamento quase autônomo da linguagem. Em *Quase de verdade* (1999d), sequências como “os ventos ventavam, as galinhas galinhavam, os homens homenzavam” (Lispector, 1999d, s. p.) evidenciam um movimento circular da frase, no qual o verbo se dobra sobre si mesmo. A

esse procedimento se soma a repetição expansiva que estrutura o fluxo narrativo, como em “era um vento que ventava sem parar, sem parar, sem parar” (Lispector, 1999d, s. p.), em que a insistência sonora cria um efeito de continuidade rítmica. O texto avança não por progressão narrativa clássica, mas por pulsação sonora, criando um fluxo que remete diretamente ao funcionamento da escrita adulta de Clarice Lispector, especialmente àquela em que o pensamento se organiza por repetição e variação mínima.

A musicalidade do discurso se constrói também pela forte presença da oralidade, que imprime pausas, desvios e retomadas ao texto. Em *A Vida Íntima de Laura* (1999b), a narradora frequentemente suspende o fio narrativo para se dirigir ao leitor, como em “Acho que vou ter que contar uma verdade” (Lispector, 1999b, s. p.), instaurando um ritmo conversacional que desacelera o tempo da narrativa. Essa dinâmica se articula à repetição insistente do cotidiano, como no gesto de “ficar o dia inteiro bicando a terra, bicando, bicando” (Lispector, 1999b, s. p.), em que a duplicação verbal transforma a rotina em cadência, e se intensifica nas inflexões abruptas da voz narrativa, como em “Outra verdade: Laura é bastante burra” (Lispector, 1999b, s. p.), nas quais o enunciado interrompe a continuidade e reorienta o tom do relato. O banal, assim, não é apenas descrito, mas ritmicamente encenado, produzindo uma temporalidade alargada.

As onomatopeias cumprem, nesse conjunto, um papel decisivo na organização rítmica das narrativas. Em *Quase de Verdade* (1999d), expressões como “plique-ti”, “pló-quití” e “pirilim-pim-pim” (Lispector, 1999d, s. p.) operam simultaneamente como imitação sonora do ambiente e como operadores de ritmo e percepção. A intensificação ocorre quando o próprio som invade a narrativa como acontecimento, como em “(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim)” (Lispector, 1999d, s. p.), instaurando uma pausa que é, ao mesmo tempo, musical e estrutural. O som antecede o conceito; a experiência auditiva organiza o mundo antes que ele se estabilize em significado. A linguagem se torna corpo sonoro, instaurando um tempo próprio que precede a racionalização, procedimento que dialoga diretamente com a lógica da epifania clariceana na obra adulta.

Mesmo em *A mulher que matou os peixes* (1999a), cuja tonalidade ética é mais acentuada, o lirismo não se dissolve. Ele se manifesta na cadência da fala confessional, construída por meio de pausas, perguntas retóricas e adiantamentos: “Você acredita em mim? Espere um pouco que eu já conto” (Lispector, 1999a, s. p.). A esse movimento soma-se a repetição apelativa da interlocução, como em “Eu peço muito que vocês me desculpem”

(Lispector, 1999a, s. p.), em que a insistência discursiva produz ritmo afetivo. O tempo da narração se organiza pela espera e pela suspensão, criando um espaço de escuta e cumplicidade.

O lirismo assume, assim, a forma sensível do pensamento. A repetição, a sonoridade e o ritmo instauram uma temporalidade distinta da cronologia linear, aproximando essas narrativas da concepção de duração que atravessa toda a obra de Clarice Lispector. Nesse regime, o texto se organiza pela permanência: é no compasso da linguagem que o sentido se constrói e se experimenta.

A musicalidade do discurso reinscreve as narrativas infantis no mesmo horizonte formal da obra adulta de Clarice Lispector. A infância se apresenta como território propício à plena exploração formal, no qual ritmo, som e repetição revelam sua potência cognitiva. O lirismo funciona, assim, como operador epistemológico: é pelo movimento da linguagem que o leitor aprende a habitar o texto, o tempo e, sobretudo, a experiência do existir.

A análise das características linguísticas das narrativas infantis de Clarice Lispector evidencia que procedimentos como a metalinguagem, a potência imagética, a criação lexical, a fragmentação atenuada, o lirismo e a musicalidade excedem o âmbito estritamente formal da escrita. Longe de se restringirem à organização do discurso, esses recursos estruturam modos específicos de experiência, articulando linguagem, tempo, corpo e percepção em uma configuração singular. Nesses textos, a linguagem deixa de operar como meio transparente de representação e se instaura como espaço de ensaio do pensamento, no qual o sentido se produz por meio de hesitações, repetições, pausas e imagens sensíveis. Nesse ponto, o enfoque exclusivamente linguístico revela limites internos, na medida em que as formas analisadas ultrapassam a organização do discurso e mobilizam questões inscritas no campo da existência. A adoção de uma abordagem de caráter filosófico decorre, assim, da necessidade de aprofundar esse mesmo movimento interpretativo.

Ao examinar, na sequência, dimensões como a subjetividade encarnada, a temporalidade vivida, a epifania cotidiana, a ambiguidade ética e a infância como lugar ontológico do pensamento, busca-se compreender de que modo a linguagem, ao operar como jogo, ritmo e imagem, constitui-se como via privilegiada de acesso à experiência do existir, reafirmando a continuidade estética entre a obra infantil e a obra adulta da autora.

3.3 CARACTERÍSTICAS EXISTENCIAIS OU FILOSÓFICAS DA OBRA ADULTA NA OBRA INFANTIL

3.3.1 Subjetividade encarnada: corpo, sensação e pensamento

Na literatura infantojuvenil lispectoriana, o pensamento se configura como experiência vivida, ancorada no corpo, na sensação e no afeto. A subjetividade que emerge desses textos afasta-se tanto do modelo de interioridade psicológica autônoma quanto da noção de uma consciência discursiva dissociada do mundo, delineando-se como forma de exposição à experiência. Nesse horizonte, a infância assume o estatuto de um regime específico de relação com o real, no qual pensar e sentir permanecem indissociáveis. Aquilo que a obra adulta elabora de modo mais rarefeito ou tensionado, a literatura infantil torna visível ao reinscrever o pensamento no plano da vivência sensível.

Tal concepção se explicita de forma inaugural quando o ato de pensar é deslocado do campo da linguagem verbal para o corpo. Joãozinho, em *O mistério do coelho pensante* (1999c), não formula ideias por meio da palavra: ele “pensava franzindo o nariz” e precisava “franzir quinze mil vezes o nariz para conseguir cheirar uma só ideia” (Lispector, 1999c, s. p.). O pensamento é figurado como esforço físico reiterado, insistente e cansativo. A esse gesto soma-se a própria dificuldade do processo, já que “era preciso muito esforço para conseguir uma ideia” (Lispector, 1999c, s. p.), convertendo o pensamento em trabalho corporal. A subjetividade, nesse contexto, emerge do corpo como sua condição de possibilidade. Pensar exige movimento, desgaste e tempo; aproxima-se mais de um gesto corporal do que de um raciocínio abstrato. A consciência emerge, assim, como experiência encarnada, acessível ao leitor por meio da imagem sensível.

A lógica se aprofunda quando os estados afetivos do personagem são traduzidos em reações corporais intensas. Ao “cheirar uma ideia”, o coração do coelho “bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas” (Lispector, 1999c, s. p.), e a excitação se inscreve diretamente no corpo, sem mediação conceitual. Em outro momento, o próprio corpo reage ao pensamento como acontecimento inesperado, pois “ficou com uma espécie de susto dentro dele” (Lispector, 1999c, s. p.), evidenciando que pensar é também ser afetado. A emoção se encena no corpo, sem se submeter à explicação ou à interpretação psicológica. A subjetividade clariceana se constrói como acontecimento sensível e compartilhável, no qual o leitor é convidado a sentir antes de compreender. Trata-se do mesmo princípio que atravessa a

obra adulta da autora, na qual o pensamento frequentemente irrompe a partir de sensações físicas e afetos primários.

Quando essa concepção é transposta para o universo doméstico de *A vida íntima de Laura* (1999b), a subjetividade encarnada assume um registro ainda mais cotidiano. A galinha Laura é construída a partir de gestos reiterados, de sua relação com o espaço e de reações corporais ao mundo, sem recorrer à introspecção psicológica como princípio de caracterização. A observação de que Laura “fica o dia inteiro bicando a terra” (Lispector, 1999b, s. p.) converte um gesto banal em via de acesso à interioridade, o que se intensifica quando se observa que “às vezes ela tem uma ideia e sai correndo” (Lispector, 1999b, s. p.), evidenciando que o pensamento se manifesta como impulso corporal. O movimento físico torna-se índice da atividade interna, sem que esta precise ser nomeada conceitualmente. A subjetividade emerge, assim, do ordinário, revelando que a interioridade pode residir nos movimentos mais simples da vida.

O deslocamento do pensamento para o corpo estrutura também a narrativa confessional de *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), na qual a culpa se manifesta como afeto encarnado. Tristeza, medo, vergonha e hesitação atravessam o discurso da narradora, que se expõe ao julgamento do leitor ao afirmar: “vou contar tudo, mas talvez você não acredite em mim” (Lispector, 1999a, s. p.). Essa exposição se intensifica na tentativa de justificar-se corporalmente diante do outro, como em “eu fiquei muito triste quando percebi o que tinha acontecido” (Lispector, 1999a, s. p.), em que o sentimento precede a explicação. Pensar o erro, nesse contexto, implica senti-lo. A subjetividade se constitui na experiência corporal da falha, a partir da qual se delinea o campo ético da narrativa.

Esse mesmo princípio reaparece em *Quase de Verdade* (1999d) sob uma inflexão distinta, marcada pelo deslocamento do regime de percepção. Ao transferir a experiência do pensamento para um narrador animal, Clarice Lispector reformula a subjetividade por variação, tomando o corpo sensível como critério primeiro de conhecimento. Ulisses, o cachorro, pensa, sente e interpreta o mundo a partir de sua corporeidade, fazendo da percepção o eixo de sua relação com a experiência. Ao afirmar “Eu adivinho tudo pelo cheiro — isso se chama ter faro” (Lispector, 1999d, s. p.), o narrador explicita uma forma de conhecimento anterior à linguagem conceitual, reforçado quando declara “sinto logo pelo cheiro quando alguma coisa vai acontecer” (Lispector, 1999d, s. p.). O faro, a escuta e a percepção sensorial constituem, assim, vias legítimas de acesso ao mundo. Nesse horizonte, a subjetividade passa a ser compreendida

como capacidade de sentir e interpretar a experiência vivida, deixando de se restringir ao domínio exclusivo da racionalidade humana.

As implicações filosóficas desse deslocamento concentram-se em sua torção conceitual. Ao atribuir pensamento e interioridade a animais, Lispector reconfigura hierarquias tradicionais entre razão e sensação, humano e não humano, adulto e criança. A subjetividade passa a ser compreendida a partir da capacidade de experimentar o mundo de forma sensível e afetiva, e não pela posse da linguagem abstrata. Nesse horizonte, a infância assume o estatuto de um modo legítimo de existir e de conhecer, afastando-se das categorias de falta ou incompletude.

O percurso dessas narrativas permite reconhecer que, na escrita infantil clariceana, a subjetividade não se constitui por interiorização progressiva nem por aquisição de competências racionais, mas por exposição sensível ao mundo. Pensar não antecede o corpo, tampouco o domina: emerge dele, na repetição dos gestos, na intensidade dos afetos e na experiência da falha. Ao reinscrever o pensamento nesse plano, a literatura infantil não apenas dialoga com a obra adulta, mas explicita uma de suas tensões centrais: a impossibilidade de separar conhecer e viver. É nesse ponto que a infância se institui como posição existencial, um modo de habitar a experiência no qual a consciência ainda não se autonomizou da sensação e o pensamento se produz como acontecimento.

3.3.2 Tempo existencial, repetição e duração

O tempo, na literatura infantojuvenil de Clarice, não se apresenta como simples pano de fundo da narrativa nem como sucessão neutra de acontecimentos. Ele se impõe como experiência vivida, marcada por permanência, retorno e atenção prolongada. Em vez de conduzir o leitor a um desfecho que resolva tensões ou esclareça sentidos, essas narrativas insistem na duração: o tempo é aquilo que se habita, não aquilo que se atravessa. esse horizonte, a infância se define como forma própria de temporalidade, centrada no agora que se estende e se repete, e não como o “ainda não” do desenvolvimento racional.

Essa concepção se torna particularmente visível quando o gesto se sobrepõe ao acontecimento. O pensamento, longe de surgir como iluminação súbita, é apresentado como atividade reiterada, cansativa e demorada. Em *O mistério do coelho pensante* (1999c), o ato de pensar se organiza segundo um ritmo circular, no qual tentativa e fracasso se sucedem sem culminar numa solução definitiva. Joãozinho pensa, foge, retorna à casinhola e recomeça, num movimento reiterado em que “ficava pensando, pensando, pensando” (Lispector, 1999c, s. p.),

sem que o esforço se converta em resolução. O tempo da narrativa não avança em direção ao esclarecimento do mistério; ele se dobra sobre si mesmo. O tempo da narrativa não avança em direção ao esclarecimento do mistério; ele se dobra sobre si mesmo. A insistência do gesto, “ele franzia o nariz, desfranzia o nariz, franzia outra vez, até ficar cansado” (Lispector, 1999c, s. p.), instaura uma temporalidade na qual o saber se constrói pela permanência no esforço, reforçada pela constatação de que “era preciso muito esforço para conseguir uma ideia” (Lispector, 1999c, s. p.). Pensar, aqui, é permanecer no gesto, habitar o intervalo entre uma tentativa e outra.

A repetição não produz imobilidade, mas sim um tipo específico de variação mínima. Cada retorno modifica imperceptivelmente a experiência, ainda que não conduza a um avanço narrativo clássico. Quando o texto observa que “a natureza do coelho até já se habituou a não pensar” (Lispector, 1999c, s. p.), explicita-se a ambiguidade dessa temporalidade, o que se articula à própria oscilação entre esforço e suspensão, já que o coelho “às vezes desistia e ficava quieto” (Lispector, 1999c, s. p.). O hábito pode anestesiar, mas também conservar uma potência latente. O tempo vivido, nesses textos, não é linear nem cumulativo; ele é intensivo, feito de pequenas alterações sensíveis que deslocam a percepção do leitor.

A lógica da duração se torna ainda mais evidente quando o foco narrativo se desloca para o cotidiano. Em *A vida íntima de Laura* (1999b), não há acontecimento extraordinário que organize a narrativa. O tempo é estruturado pela repetição dos gestos ordinários, pela permanência no mesmo espaço e pela lentidão do dia doméstico. A galinha “fica o dia inteiro bicando a terra” (Lispector, 1999b, s. p.), e é nessa insistência que a experiência temporal se configura, intensificando-se quando se observa que “ela anda de um lado para o outro sem parar” (Lispector, 1999b, s. p.), reiterando o movimento sem finalidade definida. O tempo se estende, e a narrativa se detém na duração do gesto, convertendo o banal em espaço de atenção e de sentido. O existir se realiza na continuidade do dia e no retorno incessante da mesma ação.

A experiência temporal se complexifica quando atravessada pela memória e pela defasagem. Em *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), o tempo se organiza a partir do atraso, instaurando um descompasso em relação ao acontecimento. O episódio central, o esquecimento que conduz à morte dos peixes, adquire plena consistência no momento da narração retrospectiva. A afirmação “quando cheguei em casa, já era tarde demais” (Lispector, 1999a, s. p.) condensa essa experiência temporal, que se prolonga na permanência afetiva do erro, como se evidencia na tentativa de reparação: “eu peço muito que vocês me desculpem” (Lispector, 1999a, s. p.). O passado persiste como duração afetiva, retornando à consciência sob a forma de culpa, hesitação e necessidade de explicação.

Em outro registro, a temporalidade passa a organizar-se a partir da percepção sensorial e da fabulação. Em *Quase de Verdade* (1999d), o tempo narrativo se orienta pelo ritmo do contar e da escuta, e não pela ordem sucessiva dos acontecimentos. A narrativa pode ser interrompida a qualquer momento, conforme a atenção do narrador se volta para o que o cerca. Ao afirmar que pode suspender o relato ao ouvir um passarinho cantar, como em “Se você não está ouvindo um passarinho, faz de conta que está” (Lispector, 1999d, s. p.), o texto reinscreve o tempo no plano da percepção, do intensifica quando o próprio narrador reconhece a dilação do relato: “A essa altura você deve estar perguntando: cadê a história?” (Lispector, 1999d, s. p.). O instante passa a ser determinado pela qualidade da atenção, e o tempo se constrói no intervalo suspenso da escuta e na permanência do agora.

Observa-se, assim, que repetição, espera e duração constituem condições de produção do sentido. A narrativa se organiza pela permanência no instante, instaurando uma temporalidade que aproxima a literatura infantil de Clarice Lispector da concepção de tempo que atravessa sua obra adulta, entendida como ritmo cotidiano da experiência. A reflexão temporal se constrói a partir da insistência dos gestos, do retorno da memória e da atenção ao presente vivido, fazendo do tempo uma dimensão sensível da narrativa.

Ao longo dessas narrativas, delinea-se uma concepção de tempo organizada pela permanência, pelo retorno e pela atenção ao que insiste. O instante constitui-se como campo de intensidade, no qual a experiência se adensa. Nesse regime temporal, o sentido se produz na repetição dos gestos, na memória que reabre o passado e na escuta do presente vivido. A infância afirma-se, assim, como forma plena de temporalidade, em consonância com a concepção de tempo que atravessa a obra adulta de Lispector, na qual existir coincide com permanecer e o tempo se oferece como experiência a ser habitada.

3.3.3 Epifania, cotidiano e revelação

Na obra de Clarice, a epifania se manifesta como ruptura momentânea do automatismo perceptivo, instaurando um estado de atenção aguda diante do real. O que emerge desse instante é a instabilidade do que parecia evidente, e não a fixação de um sentido conclusivo. Esse procedimento atravessa toda a produção da autora e, ao deslocar-se para as narrativas destinadas à infância, assume forma condensada: a epifania passa a habitar gestos mínimos, percepções sensoriais discretas e acontecimentos banais, mantendo intacta sua potência cognitiva.

Nas histórias infantojuvenis, o momento epifânico se inscreve no corpo antes de se articular em linguagem conceitual. A revelação assume a forma de uma intensidade sensível, desproporcional ao acontecimento que a desencadeia. Em *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), a emergência de uma ideia se traduz em impacto físico, como quando o coração do coelho “bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas” (Lispector, 1999c, s. p.), reação que o próprio texto aproxima de um susto interior, já que o coelho “ficou com uma espécie de susto dentro dele” (Lispector, 1999c, s. p.). O saber se configura, assim, como experiência que desestabiliza e aprofunda o mistério, intensificando-o como campo de pensamento.

O espaço privilegiado dessa revelação situa-se no cotidiano atravessado por uma atenção deslocada. O gesto reiterado de franzir o nariz, como se lê em “ele franzia o nariz, desfranzia o nariz, franzia outra vez, até ficar cansado” (Lispector, 1999c, s. p.), suspende a naturalidade do olhar e produz um leve deslocamento perceptivo, prolongado na própria persistência do gesto, já que o coelho “ficava tentando e tentando ter uma ideia” (Lispector, 1999c, s. p.). O mesmo ocorre quando as nuvens “às vezes formam coelhões no céu” (Lispector, 1999c, s. p.). Nessas cenas, o mundo permanece inalterado em seus dados objetivos; o que se transforma é a forma de percebê-lo. A epifania, nesse registro, instaura uma relação renovada com o real, fundada no encontro entre atenção e banalidade.

Tal lógica também se prolonga em *A Vida Íntima de Laura* (1999b), em que a revelação se distribui na duração do cotidiano. A galinha protagonista “fica o dia inteiro bicando a terra” (Lispector, 1999b, s. p.), e é nessa repetição insistente que o texto concentra sua tensão, ampliada pelo modo como o gesto se transforma em atenção, já que “ela vive ocupada em procurar comida” (Lispector, 1999b, s. p.). O gesto funcional converte-se em espaço de atenção sensível, fazendo da permanência um princípio revelador. O sentido emerge do tempo habitado sem pressa, indicando que a experiência epifânica se constrói na continuidade do dia e na forma como se permanece no tempo.

Há um deslocamento ético decisivo quando a epifania se constitui retrospectivamente, no próprio ato de narrar. Em *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), a revelação se efetiva no retorno ao acontecimento, quando o esquecimento é revisto à luz da culpa e da responsabilidade. A constatação de que “quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos e infelizmente já mortos de fome” (Lispector, 1999a, s. p.) assume a forma de um reconhecimento tardio, reforçado pela necessidade de dizer o ocorrido, já que “vou contar tudo” (Lispector, 1999a, s. p.). A percepção se reconfigura no tempo da memória. A epifania expõe, assim, a fragilidade

do sujeito diante da irreversibilidade de seus gestos e do peso ético que deles decorre. O instante revelador nasce da defasagem temporal e da rememoração.

Outro aspecto desse procedimento manifesta-se na relação entre epifania e escuta. Em *Quase de Verdade* (1999d), a interrupção da narrativa para ouvir um passarinho e a suspensão do relato em função de uma percepção sensorial instauram um tempo de espera no qual algo pode acontecer. Quando o narrador afirma “Se você não está ouvindo um passarinho, faz de conta que está” (Lispector, 1999d, s. p.), o convite dirige-se à atenção sensível e à disponibilidade perceptiva, intensificação que se inscreve na própria dinâmica do relato, já que este admite sua interrupção, como em “Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes” (Lispector, 1999d, s. p.). A revelação depende da disposição para interromper o fluxo habitual da linguagem e permitir que o mundo se imponha como presença sensível.

A epifania se configura, desse modo, como instante de abertura. Cada revelação apresenta caráter provisório, fragmentário e insuficiente, e é dessa insuficiência que decorre sua fecundidade. O saber emerge, dissipa-se e deixa vestígios, produzindo efeitos que persistem para além do instante. Como na obra adulta, o momento epifânico intensifica o mistério da existência e o mantém em circulação.

Considerada no conjunto das narrativas infantis, essa dinâmica epifânica evidencia que a experiência da revelação se enraíza na atenção sensível ao mundo vivido, na escuta do corpo e na disposição para o espanto. A infância assume, nesse horizonte, o estatuto de território privilegiado da epifania, espaço em que o mundo ainda não se cristalizou em evidência e no qual cada gesto pode converter-se em revelação. A epifania afirma-se, assim, como uma das chaves mais potentes de continuidade entre a obra adulta e a obra infantil de Clarice Lispector, preservando sua força de desestabilização, abertura e pensamento em qualquer registro.

3.3.4 Ética, desejo e ambiguidade moral

A conduta humana, tal como se apresenta nas narrativas de Clarice Lispector, não se deixa apreender por esquemas normativos nem por sistemas morais fechados. O que se delineia é uma ética fundada na experiência concreta do existir, atravessada por incerteza, desejo e vulnerabilidade. Coloca-se em cena, tanto na obra adulta quanto nas narrativas destinadas à infância, a exposição do sujeito à instabilidade de seus impulsos, à fragilidade de suas escolhas e à impossibilidade de controlar plenamente os efeitos de seus atos. Em vez de princípios

abstratos, o que emerge é uma experiência concreta do existir, atravessada por desejo, falha e responsabilidade, na qual toda ação se dá sob risco e indeterminação.

O desejo aparece, nesse horizonte, como força originária do gesto, dissociada de justificativas racionais ou finalidades edificantes. Em *O mistério do coelho pensante* (1999c), a fuga de Joãozinho não responde a uma necessidade objetiva nem a um conflito moral identificável: ele foge “sem motivo nenhum: só mesmo por gosto” (Lispector, 1999c, s. p.), gesto que o próprio texto não busca corrigir, já que o coelho simplesmente “resolveu fugir” (Lispector, 1999c, s. p.) sem elaboração prévia. Após a fuga, o coelho retorna à casinhola “como se nada tivesse acontecido” (Lispector, 1999c, s. p.), e a narrativa se recusa a converter a experiência em aprendizado exemplar. A ação nasce do impulso e se encerra sem redenção, preservando sua ambiguidade.

A experiência do desejo não conduz à superação da falha nem à transformação definitiva do sujeito. A liberdade vivida é intensa, porém provisória, e não se traduz em reorganização estável do mundo. Ao manter o gesto em suspensão, o texto desloca o leitor da expectativa moralizante e o coloca diante da opacidade própria da experiência humana, em que nem toda ação pode ser plenamente justificada ou avaliada segundo critérios fixos.

A ambivalência se intensifica quando a narrativa se estrutura em torno do erro. Em *A mulher que matou os peixes* (1999a), o esquecimento que leva à morte dos animais não é apresentado como ato deliberado, e sim como falha humana, vinculada à distração e à vulnerabilidade do sujeito, já que a narradora admite ter “esquecido completamente deles” (Lispector, 1999a, s. p.). Antes mesmo de narrar o ocorrido, a voz confessional se dirige ao leitor: “Antes de começar, peço desculpas a todas as crianças que gostam de peixes” (Lispector, 1999a, s. p.), movimento que antecede a explicação e desloca o foco para a exposição do erro, reforçado pela insistência em dizer “vou contar tudo” (Lispector, 1999a, s. p.). A narradora não reivindica absolvição nem oferece compensação simbólica; coloca-se em situação de julgamento, como se explicita na interpelação direta “Vocês me perdoam?” (Lispector, 1999a, s. p.).

A culpa, nesse contexto, manifesta-se como experiência sensível, anterior à formulação conceitual. A constatação de que os peixes estavam “parados, magros, vermelhinhos e infelizmente já mortos de fome” (Lispector, 1999a, s. p.) assume a forma de um reconhecimento tardio, intensificado pelo próprio impacto da cena, que a narradora afirma ter visto “de repente” (Lispector, 1999a, s. p.), como se a percepção irrompesse sem preparação. Esse impacto se prolonga na reação afetiva, já que ela afirma ter ficado “muito triste” (Lispector, 1999a, s. p.),

deslocando a culpa para o plano da experiência vivida. O erro persiste como marca, evidenciando a insuficiência de qualquer resposta definitiva diante da irreversibilidade dos atos.

A relação com o leitor adquire, assim, densidade decisiva. Ao narrar sem garantias, a voz narrativa reconhece a criança como sujeito capaz de lidar com ambiguidade, empatia e julgamento suspenso, como se explicita nas interpelações diretas “Vocês me perdoam?” (Lispector, 1999a, s. p.) e “Eu peço muito que vocês me desculpem” (Lispector, 1999a, s. p.), nas quais a responsabilidade se desloca para o espaço relacional. O texto aposta na escuta e na convivência com o desconforto, recusando soluções pedagógicas simplificadoras.

A dimensão da responsabilidade também se manifesta de maneira silenciosa no cotidiano, longe de dilemas espetaculares. Em *A vida íntima de Laura* (1999b), o cuidado dispensado à galinha não elimina uma zona de indeterminação: “Laura era bem tratada, mas ninguém perguntava se ela era feliz” (Lispector, 1999b, s. p.), observação que se articula ao próprio modo de vida da personagem, que “comia, bebia e dormia” (Lispector, 1999b, s. p.) sem que isso garantisse plenitude. O foco da boa intenção para sua insuficiência, sugerindo que o zelo, embora necessário, não esgota a relação com o outro.

A fabulação introduz, por fim, uma ambiguidade específica ao tensionar a fronteira entre verdade e invenção. Em *Quase de Verdade* (1999d), o narrador reconhece que a história “parece de mentira e até parece de verdade” (Lispector, 1999d, s. p.), ao mesmo tempo em que afirma “eu conto a história do meu jeito, mas não estou mentindo” (Lispector, 1999d, s. p.), e ainda acrescenta que “sei de tudo pelo cheiro” (Lispector, 1999d, s. p.), deslocando o critério de verdade para a experiência sensorial, o que se reforça quando afirma que “sinto logo pelo cheiro quando alguma coisa vai acontecer” (Lispector, 1999d, s. p.). A verdade deixa de se apoiar em comprovação objetiva e passa a depender da forma como o sujeito se relaciona com aquilo que percebe e narra, como também se evidencia na oscilação declarada do relato, que “vou latindo uma história que até parece de mentira e até parece de verdade” (Lispector, 1999d, s. p.). O compromisso decorre da posição assumida diante do relato, enquanto a verdade se define como percurso interpretativo construído na articulação entre linguagem, percepção e responsabilidade.

Dessa forma, o conjunto de obras infantis de Clarice Lispector apresenta a experiência do desejo, da falha e da ambiguidade como condições constitutivas do existir. Ao preservar esse núcleo em sua escrita voltada à infância, a autora reafirma que a complexidade da vida emerge da experiência sensível, do erro e da vulnerabilidade, independentemente de uma maturidade

racional plena. A infância configura-se, assim, como território legítimo de enfrentamento das tensões que atravessam a existência humana.

3.3.5 A infância como lugar ontológico do pensamento

A convergência entre subjetividade encarnada, temporalidade vivida, experiência epifânica e ambiguidade moral permite compreender esse conjunto de narrativas como um espaço singular de elaboração do pensamento. Longe de constituir um desvio lateral no interior da obra ou um segmento menor direcionado a um público específico, trata-se de um território em que se torna particularmente visível um princípio que atravessa toda a escritura de Clarice Lispector: pensar implica atravessar o mundo com o corpo, com a percepção e com a linguagem, sempre sob o risco de uma expressão incompleta.

A dificuldade de reconhecer a infância como lugar legítimo de pensamento não é, contudo, um dado neutro, mas um traço recorrente da tradição literária e crítica. Ao examinar as representações da criança na narrativa brasileira contemporânea, Anderson Luís Nunes da Mata observa que a infância aparece com frequência como objeto de discurso mediado pela voz adulta, ocupando uma posição estrutural de silêncio e de fala delegada:

A criança, no âmbito da literatura, raramente é reconhecida como sujeito pleno de enunciação. Em geral, ela surge como objeto de representação, falada e interpretada pelo adulto, que se arroga o direito de dizer o que a infância é, sente ou pensa. Trata-se de uma fala sempre mediada, na qual a criança ocupa uma posição de silêncio estrutural, uma vez que sua experiência não se converte diretamente em discurso. A infância, assim, configura-se menos como lugar de produção de sentido próprio e mais como campo simbólico sobre o qual incidem projeções, expectativas e valores do mundo adulto (Mata, 2006, p. 18-19).

Esse diagnóstico crítico torna ainda mais evidente o deslocamento operado pela obra de Clarice Lispector, na medida em que suas narrativas voltadas à infância não tratam a criança como ausência de linguagem ou de pensamento, mas como modo singular de relação com o mundo, com a experiência e com o dizer.

Nessa perspectiva, a infância passa a ser concebida como modo legítimo de existência e de conhecimento, assumindo estatuto ontológico. Configura-se, assim, um regime do ser no qual sentir, pensar e viver permanecem integrados, sem se fragmentarem em instâncias autônomas. A experiência infantil, tal como formalizada nessas narrativas, caracteriza-se pela disponibilidade perceptiva, pela intensidade sensorial e pela abertura ao indeterminado. A

criança habita um estado de atenção que lhe permite perceber aquilo que, muitas vezes, já se naturalizou na experiência adulta.

O estatuto ontológico torna-se particularmente visível na forma como o pensamento se inscreve no corpo e na sensação. O conhecer se realiza como gesto físico insistente. Pensar é “cheirar ideias” e precisar “franzir quinze mil vezes o nariz para conseguir cheirar uma só ideia” (Lispector, 1999c, s. p.), exigindo esforço reiterado, já que o personagem “ficava tentando e tentando ter uma ideia” (Lispector, 1999c, s. p.). O saber se produz na repetição, no desgaste e na duração, deslocando a reflexão para o plano encarnado e evidenciando que a consciência emerge da experiência sensível no tempo.

O princípio reaparece quando a narrativa assume o limite da explicação e transforma o não saber em posição cognitiva. A afirmação “Mas aí é que está o mistério: não sei!” (Lispector, 1999c, s. p.) inscreve uma concepção de conhecimento fundada na abertura e na indeterminação, reforçada pelo fato de que o personagem “nunca disse uma só palavra na vida” (Lispector, 1999c, s. p.). O desconhecido adquire estatuto produtivo, e o pensamento se organiza como investigação contínua, não como resolução. Ao recusar o fechamento explicativo, o texto redistribui a autoridade do saber e reinscreve a infância como lugar da pergunta e da curiosidade que se sustenta sem resposta final.

A forma como a obra se oferece ao leitor intensifica essa posição. Ao afirmar que a narrativa é “mais uma conversa íntima do que uma história” e que ela “só acaba quando a criança descobre outros mistérios” (Lispector, 1999c, s. p.), o texto institui um regime de abertura cuja continuidade ultrapassa a página. A interlocução direta, sugerida em marcas como “Pois olhe...” (Lispector, 1999c, s. p.), transforma a leitura em prolongamento da experiência e mantém o pensamento em curso no próprio ato de relação entre narrador e leitor.

A criança-leitora é, assim, convocada como sujeito do conhecimento. A narrativa solicita imaginação, julgamento e experimentação, incluindo o gesto de “fazer de conta”. Esse “faz-de-conta” assume valor epistemológico, como se lê em “Se não está ouvindo o passarinho, faz de conta que está” (Lispector, 1999d, s. p.), movimento que se articula à percepção sensorial do narrador, que afirma “sei de tudo pelo cheiro” (Lispector, 1999d, s. p.). A imaginação opera como via legítima de acesso ao real, ampliando os modos de perceber e compreender a experiência.

A ontologia da infância se exprime também na maneira como o tempo é vivido nessas narrativas. A repetição dos gestos e a duração do cotidiano instauram uma temporalidade centrada na intensidade da experiência. Quando Laura “acorda sentindo o ovo nascendo”

(Lispector, 1999b, s. p.), o acontecimento doméstico se converte em fissura sensível do tempo, intensificada pela continuidade do gesto, já que ela “fica o dia inteiro bicando a terra” (Lispector, 1999b, s. p.). O instante se adensa, e a experiência se constrói na permanência.

Nesse ponto, a infância se configura como verdadeiro laboratório do sensível no interior do projeto literário de Clarice Lispector. A escrita é reinscrita em outro regime de escuta, no qual a linguagem se mantém como tentativa, hesitação e risco. O narrador conversa, interrompe, corrige-se, interpela o leitor e torna visível o próprio processo de narrar. A infância assume, assim, função epistemológica, fundada na disposição de permanecer diante do mistério sem exigir sua eliminação.

Conceber a infância como lugar ontológico do pensamento implica reconhecer que, nessas narrativas, o conhecimento se produz em estreita relação com a experiência e resiste à fixação em certezas. O pensamento emerge do “quase”, do “não sei”, do “faz de conta” e do instante que ilumina e passa. Tal produção evidencia, com particular nitidez, o núcleo mais profundo da escritura clariceana, no ponto em que existir e conhecer ainda se reconhecem como uma mesma experiência.

Ao longo deste capítulo, buscou-se demonstrar que a produção infantil da autora se inscreve de modo coerente e consistente no mesmo projeto estético e existencial que atravessa sua obra voltada ao público adulto. A infância configura-se como espaço privilegiado de condensação, visibilidade e experimentação de procedimentos que, na obra adulta, frequentemente assumem formas mais oblíquas ou subterrâneas.

A apresentação detalhada das obras que compõem o *corpus*, realizada no início deste capítulo, permitiu observar de que modo cada narrativa tensiona convenções da literatura infantojuvenil ao deslocar expectativas pedagógicas, moralizantes e adultocêntricas. O conjunto analisado configura uma escrita orientada pela abertura do sentido, pela interlocução e pela confiança na inteligência sensível da criança. Ao assumir sua própria fragilidade, dúvida e incompletude, o narrador adulto abdica da posição de autoridade normativa e institui um pacto narrativo fundado na partilha da experiência e na construção conjunta do significado.

A análise das características linguísticas desenvolvida na seção 3.2 evidenciou que procedimentos centrais da escrita adulta de Clarice Lispector, como metalinguagem, oralidade, imaginação figurada, jogos lexicais, fragmentação atenuada e lirismo, permanecem ativos nas narrativas destinadas à infância, ainda que modulados por maior leveza formal e por um ritmo mais próximo da conversação. Esses recursos operam como dispositivos cognitivos e epistemológicos, por meio dos quais o texto pensa, hesita, se interrompe e se expõe à

instabilidade do sentido. A escrita infantil reorganiza a complexidade em outra cadência, preservando a tensão constitutiva entre dizer e silenciar que caracteriza o gesto literário clariceano.

No plano existencial e filosófico, examinado na seção 3.3, verificou-se que essas narrativas retomam, de maneira particularmente visível, núcleos centrais da obra adulta, como a subjetividade entendida como experiência encarnada, a temporalidade vivida como duração e repetição, a epifania como microiluminação do cotidiano e a ética concebida como campo de ambiguidade, desejo e responsabilidade. Nessas obras, pensar se realiza como prática sensível, implicando gesto, repetição, erro, desejo e tentativa de compreensão do mundo a partir da experiência vivida. A infância afirma-se, assim, como modo ontológico de existência, no qual corpo, percepção e linguagem permanecem integrados.

O percurso analítico adotado permite sustentar que essa produção funciona como um laboratório privilegiado da escrita clariceana. O deslocamento do foco para personagens animais, para a fabulação e para a interlocução direta com o leitor-criança torna mais visíveis procedimentos que atravessam toda a obra da autora, como a recusa de explicações totalizantes, a valorização do mistério como força motriz da narrativa e a concepção da linguagem como espaço de risco, relação e exposição. Nesse horizonte, a criança participa ativamente do processo de pensamento, ocupando a posição de sujeito da experiência narrativa.

O capítulo confirma, desse modo, a hipótese que o orienta. A continuidade estética e existencial entre a obra infantil e a obra adulta de Clarice Lispector apresenta caráter estrutural. As narrativas voltadas à infância expõem com especial nitidez os fundamentos do projeto estético clariceano, oferecendo uma perspectiva privilegiada sobre seu funcionamento. A infância revela-se, assim, como espaço decisivo para observar o gesto literário em sua forma mais concentrada, um gesto orientado pela abertura do sentido e pela recusa do fechamento interpretativo. Nesse enquadramento, a obra infantil se constitui como parte integrante e indispensável da produção da autora, iluminando, por outro ângulo, o núcleo mais profundo de sua escritura, compreendida como experiência viva, relacional e inacabada do existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação partiu da hipótese de que a literatura infantojuvenil de Clarice Lispector não constitui um desvio marginal, um exercício ocasional ou uma vertente secundária em relação à obra voltada ao público adulto, mas integra, de modo estrutural e coerente, o mesmo projeto estético e existencial que atravessa sua escrita. Ao longo da análise, buscou-se demonstrar que as narrativas destinadas à infância preservam, sob modulações formais próprias, procedimentos, temas e tensões constitutivos da poética clariceana, configurando um espaço privilegiado de condensação e de visibilidade desses elementos.

A leitura detida das quatro obras que compõem o *corpus*, *O Mistério do Coelho Pensante* (1999c), *A Mulher que Matou os Peixes* (1999a), *A Vida Íntima de Laura* (1999b) e *Quase de Verdade* (1999d), permitiu observar a sistematicidade com que a autora tensiona expectativas tradicionais associadas à literatura infantil. Em lugar de uma escrita orientada prioritariamente por funções pedagógicas, moralizantes ou formativas, essas narrativas instituem um pacto de leitura baseado na abertura do sentido, na interlocução direta com o leitor e na recusa de explicações conclusivas. A criança deixa de figurar como destinatária passiva de conteúdos simplificados e passa a ser reconhecida como sujeito capaz de lidar com ambiguidade, dúvida, culpa, desejo e mistério, dimensões centrais da experiência humana.

No plano formal, as narrativas destinadas à infância mobilizam procedimentos característicos da obra adulta de Clarice Lispector, como metalinguagem, oralidade, imaginação figurada, criação lexical, fragmentação da escritura e lirismo rítmico. Esses recursos organizam o funcionamento do texto como processo de pensamento, fazendo da linguagem um campo de ensaio, hesitação e experimentação, no qual o sentido se constrói por intervalos, repetições e pausas. A escrita infantil, assim, reconfigura a complexidade formal em uma cadência própria, marcada pela conversação, pelo jogo e pela escuta, sem perda de densidade conceitual.

No eixo existencial e filosófico, esse mesmo conjunto de narrativas torna especialmente visíveis núcleos centrais da obra lispectoriana, entre eles a subjetividade concebida como experiência encarnada, a temporalidade vivida como duração e repetição, a epifania como microdeslocamento do cotidiano e a ética como campo de ambiguidade e vulnerabilidade. O pensamento se efetiva como prática sensível, vinculada a gestos, repetições, erros e desejos, por meio dos quais se busca compreender o mundo a partir da experiência vivida. Nesse horizonte, a infância se define como modo ontológico de relação com o real, no qual corpo, percepção e linguagem permanecem indissociáveis.

Essa leitura estabelece diálogo direto com a fortuna crítica consolidada sobre Clarice Lispector. À luz das formulações de alguns críticos da produção lispectoriana, sobretudo de Benedito Nunes (1966; 1973; 1976; 1995), compreende-se que a produção infantojuvenil da autora prolonga uma concepção de escrita fundada na experiência, em que o pensamento emerge do atrito entre linguagem e existência. As narrativas destinadas à infância tornam esse princípio particularmente visível ao reinscreverem o pensamento no corpo, na sensação e no gesto reiterado, atribuindo centralidade epistemológica à vivência sensível. Em convergência com essa leitura, as reflexões de Olga de Sá (1979) e Nádia Battella Gotlib (2013) permitem reconhecer que a epifania preserva, também nesse registro, seu caráter de abertura e instabilidade, de modo que o mistério se mantém como força estruturante da narrativa. A persistência do enigma e a recusa do fechamento semântico confirmam, assim, a continuidade de uma poética fundada no risco e na incompletude.

O percurso analítico desenvolvido autoriza afirmar que essa produção funciona como laboratório privilegiado da escrita clariceana. O deslocamento do foco para personagens animais, para a fabulação e para a interlocução direta com o leitor-criança torna mais evidentes procedimentos que, na obra adulta, operam de forma menos imediata. Nesse contexto, a infância assume função epistemológica, a partir da qual se explicitam a centralidade do não saber, a atenção ao instante e a abertura ao indeterminado como condições constitutivas do pensamento.

Ao reinscrever a produção voltada à infância no interior do projeto literário clariceano, esta dissertação contribui para o enfrentamento de uma lacuna crítica ainda persistente, ao demonstrar que tais textos não devem ser lidos como apêndice ou curiosidade biográfica, mas como parte constitutiva e indispensável da obra da autora. A continuidade estética e existencial entre a escrita adulta e a infantil apresenta caráter estrutural, indicando que a aposta de Clarice Lispector na literatura como experiência viva, relacional e inacabada se mantém íntegra, independentemente do público a que se dirige.

Ao longo deste trabalho, a infância delineia-se, na obra de Clarice Lispector, como posição ontológica a partir da qual o pensamento se torna possível. As narrativas infantojuvenis analisadas configuram um regime de experiência em que corpo, percepção e linguagem permanecem indissociáveis, fazendo com que o existir se apresente prioritariamente como vivência. Ao integrar essas obras ao núcleo de sua poética, a autora reafirma uma concepção de literatura orientada pela exposição ao mistério, à dúvida e à incompletude, e não pela transmissão de verdades estabilizadas. A produção voltada à infância revela-se, assim, como

espaço privilegiado de explicitação desse gesto estético, iluminando, sob outra inflexão, a radicalidade de uma escrita comprometida com a experiência viva e irreduzível do existir.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Alfred J. Mac. Falling down in Rio. *The New York Times*, 18 mai. 1986.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. Escrita e escuta de corpo inteiro: a lalíngua de Água viva. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 171-184, abr. 2005.
- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva, de Clarice Lispector*. Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. 2007. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ARAGÃO, Maria Lucia. A paródia em A Força do Destino. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 119-125, jul/set. 1980.
- ASSIS BRASIL, Francisco de. Clarice Lispector. In: ASSIS BRASIL, Francisco de. *A nova literatura: o romance*. Rio de Janeiro: Americana, 1973. v. 1, p. 69-76.
- BACHELARD, Gaston. Instant poétique et instant métaphysique. In: BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Gonthier, 1932.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CERQUEIRA, Andrea. *O feminino em Clarice Lispector: a ciranda em “A hora da estrela”, um romance vertical*. Brasília: Categoria Editora, 2024.
- COSTA LIMA, Luiz. Clarice Lispector. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.
- COSTA LIMA, Luiz. Clarice Lispector: verossimilhança e sua problemática. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1974.
- DINIS, Nilson Fernandes. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Editora UEL, 2001.
- DINIS, Nilson Fernandes. Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector. *Educar em Revista*, n. 21, p. 1-16, 2003. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1550/155018009018.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2026.

GOMES, André Luis. *Clarice em cena: ensaios sobre a obra de Clarice Lispector*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2025.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940–1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

LISPECTOR, Clarice. Hermética. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1968.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990a.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990b.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990c.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993b.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994a.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b.

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

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

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

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

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Fui absolvida. In: VASQUEZ, Pedro Karp (org.). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Júlio Lerner [transcrição]. *Panorama*. São Paulo: TV Cultura, 1 fev. 1977. 1 vídeo (28min31seg). Disponível em: <https://youtu.be/ohHP112EVnU>. Acesso em: 27 fev. 2026.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da criança na narrativa brasileira contemporânea*. Orientadora: Regina Dalcastagnè. 116 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MELO E SOUZA, Gilda de. O lustre. *Clima*, São Paulo, 1946.

MELO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. In: MELO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1950. v. 3.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. In: MOISÉS, Massaud. *Temas brasileiros*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964. p. 119-124.

MONTERO, Teresa. *Eu sou uma pergunta*. São Paulo: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

NUNES, Benedito. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. Belém: UFPA, 1966.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector. *O eixo e a roda Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 2, n.1, p. 113-123, 30 jun. 1984. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/1363. Acesso em: 10 abr. 2026.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A literatura infantojuvenil de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Calêndula, 2025.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de contos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1973.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Guedes Correia. Nova Fronteira: Vozes, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A sereia e o desconfiado. *Revista Brasiliense*, São Paulo, 1959.

SCHLAFMAN, Leo. Clarice pelo Mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 9, 20 jul. 1986.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. A poética dionisiaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 130/131, p. 123-143, jul./dez. 1997.

ZAGURY, Eliane. Clarice Lispector e o conto psicológico moderno. In: ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 20-27.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.