

**Clarice Lispector em diálogo com o público infantil:  
dos filhos à ilustração da capa**

**Betina Ruiz**

**Júlio Costa Pinto**

Escola Superior Artística de Guimarães

betinasruiz@gmail.com

dacostapinto@gmail.com

**1. Clarice Lispector, a vida e as influências**

Em quase quatro décadas de atividade documentada no campo das letras<sup>1</sup>, Clarice Lispector - aclamada, estudada, fotografada e retratada em pintura a óleo, leitora empenhada e escritora com vinte e seis livros de ficção e vasto material jornalístico publicado - criou, também, literatura infantil.

Foi depois do nascimento dos dois filhos. E muito embora esse dado possa suscitar a desconfiança de que estamos a sobrevalorizar o prosaico, isto é, o vigor e o estado de graça comumente atribuídos às mães, no intervalo entre a gravidez e o parto e deste à convivência com sua cria (quer tais mães sejam escritoras quer não o sejam), ele é um dado pertinente. Biográfico e pertinente. E pode ser visto em associação à complexidade desta escritora.

Clarice foi mãe pela primeira vez em 1948 e anos depois do nascimento dos dois filhos, escreveria numa crónica:

“Filhos são, como se diz, a nossa carne e o nosso sangue, e nem se chama de interesse. É outra coisa. É tão outra coisa que qualquer criança do mundo é como se fosse nossa carne e nosso sangue” (Lispector, 1999b, p. 30).

Viera para a Europa em 1944, aos vinte e quatro anos, para viver com o marido, membro do corpo diplomático brasileiro; esteve em Itália e, entre períodos mais ou menos curtos de férias no Brasil, começaram a surgir pequenas viagens a Portugal, ao Marrocos, ao Egito, à Argélia. Passado um ano da mudança de continente, nas cartas confessava-se nostálgica e quase fatalista, por um lado, frustrada com os amigos brasileiros que procurava muitas vezes em vão, por outro<sup>2</sup>.

O ano do nascimento do primeiro filho, Pedro, era o segundo em que ela vivia como estrangeira na Suíça, no contexto do pós-guerra; ao lado de outros aspetos que não teremos tempo de enunciar e examinar, pesavam no seu estado de espírito, a despeito das viagens curtas que ela continuava a fazer (para França, Espanha e, de novo, Portugal), o fluxo de pessoas descontentes e deslocadas (no território europeu e na

---

<sup>1</sup> Perto de completar dez anos de idade, Clarice compôs uma peça de teatro e, aos onze, escreveu contos. Esse material não foi publicado à época e já não pode ser visto, Clarice o perdeu. A primeira publicação de facto é de 1940, estava Clarice com dezanove anos.

<sup>2</sup> A carta é de 01/09/1945 e foi destinada a Tania Kaufmann, a irmã do meio (Clarice é a mais nova das três).

América do Norte)<sup>3</sup> e a interrupção do seu próprio trabalho em hospitais, com soldados brasileiros<sup>4</sup>.

E assim Clarice, que na infância havia sido estrangeira no Brasil - uma individualidade sem muita voz, numa comunidade de ucranianos, a filha mais nova, em um núcleo ainda menor -, voltou a precisar de elementos que emprestassem à realidade brilho e esperança e restabelecessem o diálogo (com as pessoas à volta, com a sua ideia pessoal de satisfação?). Se em criança ela refulgia por causa de certos livros e de uns banhos de mar, aceitando de bom grado os esforços do pai para ir à praia de elétrico, antes do amanhecer, da vida na Suíça, conforme relatada por carta, constam referências ao uso da biblioteca pública, bem como idas ao cinema, passeios a locais típicos e encontros pontuais com brasileiros que também viajavam a trabalho. Terão sido tentativas de aproveitar o ínfimo, o possível? Da digestão desse conteúdo tão controlado, terá tentado extrair matéria para criações literárias difíceis?

Depois da Suíça, Clarice permaneceu por dois anos com a família em Inglaterra, onde sofreu um aborto não desejado; hospedou-se por temporadas mais longas do que ela desejava em mais de um hotel, até voltar à vida comum numa casa que a mantinha ocupada com o filho e com a tarefa auto-imposta de não manchar a imagem do país de cujos escritores ela gostava tanto (Lispector, 2007, p. 227).

Em 1953 e já nos EUA, nascia Paulo, o segundo filho.

Nos EUA, Clarice fez poucos amigos e sentiu o que, nas palavras dela, era uma “vida diária pequena, em que uma pessoa se arrisca muito mais profundamente, com ameaças maiores” (Lispector, 2002, p. 201).

São esses alguns pontos do já bastante investigado percurso biográfico de Clarice Lispector<sup>5</sup>, os quais se entrelaçam com a dúvida e com a crescente e delicada descoberta narrativa a que vale a pena aludir, mesmo que brevemente.

No começo do seu período fora do Brasil, Clarice enfrentou a curiosidade sobre a repercussão da sua carreira, que era ainda mais nova do que o seu percurso de viajante. O que iam dizendo os críticos? O que diriam, depois dos sucessivos sacrifícios dela para encontrar o tom certo nos romances e nos contos? Contudo, tal curiosidade transformar-se-ia em postura defensiva: Clarice foi recebendo elogios, mas viria a ter relações trabalhistas tensas, como jornalista em jornais e revistas, e reprimendas duras da parte dos leitores, relativamente aos textos mais tardios, sem nunca se perspetivar alheia à literatura (“Eu, infelizmente, sou um espírito cansado e blasé, pouca coisa me entusiasma, eu bebi demais na literatura. Mas como deixar por exemplo de ler e escrever por um tempo?”) (Gotlib, 2009b, p. 264). As reservas, quanto aos textos infantis, aparecem mais tarde, por exemplo em Vilma Arêas, que pontuou relativamente à obra *A vida íntima de Laura*, o seguinte traço:

“Não é difícil perceber, com tantos sacolejos, a impaciência da autora em terminar a história, colando em seu final soluções de outra, escrita no mesmo ano e por necessidade de publicação” (Arêas, 2005, p. 123).

Data provavelmente de 1945, ano da publicação do romance *O Lustre*, um texto datilografado e com acréscimos escritos à mão que enumera cuidados que ela procurava ou procuraria ter, dali em diante, com a criação literária (Gotlib, 2009a, p. 205).

Em 1946 outras dúvidas apareceriam, e ela escreveria ao amigo Fernando Sabino, questionando: “...o problema para quem escreve é antes de tudo um problema

---

<sup>3</sup>“...pensei que era a passeio. Não cesso de imaginar vocês em Nova York e não sei como (...) por que é que todo mundo quer sair do Brasil?” (Lispector, 2002, p. 86).

<sup>4</sup>“Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade” (Lispector, 2002, p. 87).

<sup>5</sup>Cf. “Para a estrangeira em Clarice Lispector, uma retórica da sensibilidade amparada nas viagens e no silêncio”, (Ruiz, 2014).

literário - mas pergunto-lhe agora: é ainda um problema literário a falta de pés no chão ou é anterior a ele?” (Lispector, 2002, p. 107).

As dúvidas continuariam a se impor, por exemplo, relativamente à escrita de seus romances, como *A cidade sitiada*<sup>6</sup>, que lhe consumiu três anos, e depois *A maçã no escuro*<sup>7</sup>, mas é preciso lembrar que neste período de inquietações a Clarice mãe se confundia mais à Clarice escritora e agia igualmente no sentido de encontrar maneiras de responder aos apelos do filho mais velho, à falta de dinheiro (a que ela se tornou bastante sensível após o divórcio, em 1959, ano do regresso ao Brasil), à falta de tempo - o útil e o desfrutado apenas com os filhos -, e às dúvidas existenciais que a assaltavam e por vezes resultavam em literatura do mais alto nível:

“Clarice era muito mais convincente, quando, em vez de tentar criar alegorias complicadas, procurava o sentido universal nas suas experiências particulares” (Moser, 2009 p. 224).

## 2. Os livros infantis de Clarice Lispector

*O mistério do coelho pensante*, o primeiro dos quatro livros infantis, foi escrito em inglês, no ano de 1956, e depois traduzido para o português por Clarice<sup>8</sup>:

“Recordo-me também de minha mãe escrevendo com a máquina no colo. Um dia pedi que escrevesse uma história para mim. Acho que ela tentou adiar o compromisso, mas diante da minha insistência bateu umas laudas, em inglês (...) Tínhamos no quintal alguns coelhos que escaparam misteriosamente de uma jaula, apesar de suas grades fortes e do enorme pedaço de madeira que lhe servia de cobertura” (Gotlib, 2009a, p. 371).

Esse primeiro título saiu em 1967 e rendeu à escritora um prémio atribuído no ano seguinte, ano da publicação de *A mulher que matou os peixes*<sup>9</sup>. O prémio foi entregue em março e, em dezembro, por causa das turbulências envolvendo o Ato Institucional n.º 5, Clarice adiou em alguns dias o lançamento do livro.

A escrita do segundo título infantil igualmente nascia de um apelo à mãe, embora fosse um apelo mais específico: tendo ela ficado responsável por alimentar uns peixes de um dos filhos, o esquecimento entrou em cena e os animaizinhos morreram à fome. Mãe e escritora buscaram, assim, a redenção na escrita. Numa entrevista, Clarice assumiu de facto o deslize como motor para a criação do livro (Gotlib, 2009a, p. 331).

---

<sup>6</sup>“...três anos de trabalho e mais de vinte cópias” (Gotlib, 2009b, p. 616).

<sup>7</sup>O livro fora iniciado dois anos antes do nascimento de Paulo. A escrita seria interrompida em 1954, depois de umas férias que a escritora passara no Brasil com os filhos. Em 1955, Clarice voltaria a ele e daria o trabalho por encerrado, porém isso valeria somente, quando recebeu conselhos de Fernando Sabino os quais a levaram a aprofundar com ele o diálogo a respeito do livro em 1956, para apenas em 1961 ver a obra publicada.

<sup>8</sup>Numa entrevista para o jornal *Expresso*, Paulo Gurgel Valente, o filho que tinha pedido uma história à mãe Clarice Lispector deu uma explicação muito elucidativa do processo de composição clariciano, mostrando a forma como se encontravam a figura da mãe e a da escritora cada vez mais requisitada: “Não havia grande conflito. Um pouco como nesta visita de Tom Jobim ao maestro Villa-Lobos. O apartamento ficava numa rua movimentada, as crianças corriam na sala, e Jobim perguntou a Villa-Lobos como conseguia compor com todo esse barulho. Ele respondeu: “Com o ouvido interno.” Portanto, não era uma situação incomum. Porém, quando estava a finalizar um livro, a minha mãe ia para um hotel e ficava incógnita durante uma semana” (Disponível em <http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-12-18-Paulo-Gurgel-Valente-Ela-pertencia-ao-Brasil#gs.920XIKA>, último acesso em 07/04/2018).

<sup>9</sup>“Ordem do Calunga”, no âmbito da Campanha Nacional da Criança.

À época, o filho mais velho começava a mostrar sinais de esquizofrenia, com os quais Clarice teria alguma dificuldade para lidar.<sup>10</sup>

Ricardo Iannace, em *A leitora Clarice Lispector*, já discutiu justamente esse trânsito clariciano entre realidade e fantasia e da fantasia de volta à realidade. O referido trânsito está nos romances, em *A hora da estrela*, por exemplo, como na literatura infantil. Daniela Kahn alude a esse trânsito afirmando que Clarice, no seu último romance, fez uma “ponte declarada entre realidade e ficção” (Kahn, 2005, p. 122). Ao mesmo tempo em que partia do dia a dia para mergulhar na fabulação, estando nela Clarice conseguia voltar à realidade, pelo modo como se vinculava ao leitor. No terceiro livro infantil de que vamos falar, por exemplo, a narradora se dirigia aos leitores com as seguintes palavras, abreviando a distância e questionando a diferença entre ficção e realidade:

“Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que eu sei? É que estou adivinhando você.” (Lispector, 1999c)

Já no segundo livro, *A mulher que matou os peixes*, Clarice havia direta e delicadamente instituído intimidade com o leitor, ao perguntar:

“E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir.” (Lispector, 1999a)

Iannace mostrou, igualmente, que personagens em crescimento interessam a Clarice (pensemos, sobretudo, nas dores do crescimento, como a dor de falhar com um filho, quando é tão irredutível a maternidade). Ela, escritora e personagem, ao escrever fazia confissões “nas fendas da rede textual” (Iannace, 2001, p. 49).

Vale a pena dizer que Clarice perdeu a mãe quando estava prestes a completar dez anos de idade (Também nos “contos e crônicas, Clarice reporta-se a episódios da infância e adolescência” (Iannace, 2001, p. 42). Essa falta pode ter sido de alguma maneira compensada com a escrita de narrativas de mães e sobre mães.

Passados seis anos desde o seu segundo título de literatura infantil, anos pontuados por tomadas de posição relativamente ao cenário político brasileiro, palestras e sessões de autógrafos das suas obras infantis, Clarice lançou *A vida íntima de Laura* - texto que foi adaptado para o teatro em 1981. O terceiro animal - se bem que a trama deste livro apresenta ao leitor, ainda, uma breve menção aos ratos e outra aos cães -, no terceiro livro dentro desse domínio<sup>11</sup>. Eis a galinha, espécie de heroína clariciano, “descrita com grande simpatia e empatia pela ficcionista” (Arêas, 2005, p. 127).

---

<sup>10</sup>O estado do filho Pedro ficaria pior no ano seguinte, tendo sido tomada, então, a iniciativa para uma internação. Em 1971, Clarice confidenciaria, por carta, que existia chance de cura para o filho Pedro, conforme refere Gotlib (2009a, p. 586).

<sup>11</sup>De animais está sem dúvida repleta a literatura infantil: ursos (*In his little black waistcoat*, *Winnie the Pooh*, *A bear called Paddington*, *Little bear's visit*), doninhas (*Wild wood*), baleias (*Sharp ears*), pôneis e cavalos (*Adventures of the Little Wooden horse*, *The pony party*, *Elidor*, *Black Beauty*, *The mark of the horse lord*), gatos (*The owl and the pussycat*, *Orlando*, *The church cat abroad*, *Tibber*, *The Mousehole cat*), galinhas (*Henrietta the faithful hen*), lagartos (*Holes*), ratos (*Stuart Little*, *Anatole and the robots*, *The mice on the moon*, *The mouse and his child*, *Trubloff*, *Alexander and the wind-up mouse*), elefantes (*Babar's travels*, *Horton hatches the egg*), patos (*Make way for ducklings*), porcos (*Freddy and Mr. Camphor*), lobos (*Beware of the storybook wolves*), coelhos (*The runaway bunny*) crocodilos (*The enormous crocodile*), cães (*Giant Otto*, *The Phantom Tollbooth*), corvos (*Jackanory stories*), vacas (*The cow who fell in the canal*), hipopótamos (*George and Martha*) e rinocerontes (*Diana and her rhinoceros*, *Helen Oxenbury's ABC of things*), se tomarmos como referência *Era uma vez uma capa* (Powers, 2008), livro que não se limita, obviamente, ao levantamento de obras para a infância que tratem de animais mas que, ao reunir

Não por acaso uma galinha, “uma simples galinha”, “bastante burra”, “apressadinha”, “meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio”, “sem jeito”. Laura é uma galinha como a do conto de *Laços de família*. Intitulado “Uma galinha”, foi escrito em 1950 e já havia sido publicado em 1952, num livro, e em 1959, na revista *Senhor*, que tornaria Clarice mais conhecida do público brasileiro (Gotlib, 2009a, p. 576). Clarice e suas galinhas tensas, desajeitadas e, todavia, emblemáticas de um sentimento e de uma poética clariciana, que via nos alienados figuras de relevo, muito representativas de um momento histórico e muito eloquentes quanto a verdades humanas que ela pretendia atingir, no apressado ou premeditado descuido com a escritura (Nunes, 1995)<sup>12</sup>.

Quatro anos mais tarde, em 1978, portanto, chegariam penúltimo e o último livro infantil que fomos buscar ao repertório de Clarice Lispector. Quase de verdade, derradeiro livro sobre o qual estaremos a tecer algumas considerações, é um livro póstumo (Clarice faleceu em 1977), orientado muito possivelmente pelo notável interesse que ela nutria pela literatura infantil e, mais uma vez, pela convivência tão apreciada com os animais.

O cão desta história é Ulisses. Ulisses, seu cão. Ulisses, o mesmo “bicho muito louco” que *O Pasquim* retratou em texto e duas imagens (Gotlib, 2009a, p. 407). Um cão “quase normal”, como ele próprio se narra. O advérbio que do título vai ser repetido pelo narrador, na terceira página do livro, é o mesmo com que Clarice se definia:

“Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê?  
Um quase tudo.” (Gotlib, 2009b, p. 21).

É ainda o termo utilizado o termo utilizado pela irmã mais velha, Elisa, para responder à dúvida de Clarice sobre terem ou não passado fome, durante a infância. Elisa era oito anos mais velha do que Clarice e acompanhou de outro modo as andanças familiares, às voltas com a busca de trabalho no Nordeste do Brasil e com a doença da mãe de ambas.

### 3. A capa do livro: da função à conceção

Indo além do fator impulsionador da gênese da capa do livro – a função protetora do seu miolo – interessa-nos caracterizar a sua relevância gráfica e estética enquanto suporte de comunicação. A capa tem uma função identitária porque permite identificar e diferenciar o livro mas também “persuadir o consumidor a escolher, entre dúzias de outros” (Gomez-Palacio & Vit, 2011, p. 12).

A conceção e execução da capa de um livro são partes de um projeto gráfico, o qual não pode ser confundido com a obra literária em si mesma. Complementam-se

---

exemplos de obras com capas notáveis, abrange uma série delas com animais. Na própria literatura infantil brasileira, há lesmas (*Lúcia já-vou-indo*), pássaros (*Cocô de passarinho*, *A arara e o guaraná*, *Até o passarinho passa*, *Um passarinho me contou*), porcos (*Os três porquinhos pobres*), elefantes (*Gildo*), macacos (*Jabuti sabido e macaco metido*, *Uma história com mil macacos*), coelhos (*Menina bonita do laço de fita*, *Felpe Filva*), lobos (*Procura-se lobo*), gatos (*História engatada*, *Era uma vez um gato xadrez*), galinhas (*Foi o ovo? Uma ova!*, *Indez*), ratos (*Os três ratos de Chantilly*), sapos (*Pé de sapo e sapato de pato*) e patos famosos (*Margô*) centrais ou secundárias nas tramas narrativas.

<sup>12</sup>Benedito Nunes discutiu aquilo a que chamou “escritura errante” de Clarice Lispector, pelo exame da linguagem clariciana permeada pelo improviso. E o improviso de Clarice está, dizemos nós, aplicado à contemplação do ovo, conforme ela materializou em “O ovo e a galinha”, texto de *A legião estrangeira*, lançado em 1964 e lido em 1977 num congresso de que Clarice participava. Da fixação pela galinha, “uma escolhida”, que “só tem mesmo é vida interior” e ao mesmo tempo, é “disfarce do ovo”, Clarice passa à reificação do outro, que naquela história é o ovo. (Nunes, 1995).

através de elos agregadores mas não se confundem. Ao nível técnico, num projeto gráfico-editorial não pode aceitar-se uma linha de separação entre a capa e o seu interior, designadamente quanto à tipografia, paginação, disposição de imagens e ilustrações.

A harmonia subjacente à conceção da capa de um livro não pode esbarrar numa leitura unívoca, pelo contrário, deve abrir um espaço de interpretação pessoal multidirecional, ou seja, exigir do leitor um exercício interpretativo em razão de várias circunstâncias. A interpretação pertence ao intérprete. O projeto gráfico não pode corresponder a uma linguagem discursiva e de textualidade, deve facilitar a apreensão da mensagem mas não sobrepor-se. Deve criar-se uma interação de (re)interpretação.

De entre as várias opções gráficas para a capa de um livro destaca-se a capa de livros ilustrados e “cada vez mais as capas dos livros ilustrados ganham um sentido próprio, mostrando-se muito diferentes umas das outras por se reinventarem, ainda que apresentem uma potencialidade única” (Mattos, Ribeiro & Vianna, 2016).

A ilustração pode ser um elemento de especial relevo no processo de conceção de peças de design gráfico, designadamente em capas de livros. As ferramentas digitais têm sido um ponto de contato entre o design gráfico e a ilustração, observando-se a recorrente rentabilização da simbiose de ambos nas capas de livros.

A tecnologia digital, há muito já utilizada no design gráfico e incorporada no trabalho do ilustrador, potencializou projetos integrados ao nível da conceção das capas de livros. A introdução de processos digitais na ilustração permitiu uma maior manipulação da imagem, favorecendo a interação da ilustração a outras disciplinas. A aplicação de técnicas digitais permitiu um novo relacionamento entre a ilustração e o design. Se a ilustração beneficiou com as ferramentas digitais normalmente associadas ao design gráfico, também este beneficiou do trabalho do ilustrador incorporando um novo modelo de criação.

Esta harmonia pode traduzir-se no seguinte:

“Toda esta responsabilidade de expressar um pensamento ou contar uma história sem dizer uma única palavra requer que o ilustrador tenha um conhecimento específico de articulação da linguagem visual. Durante seu processo de formação o ilustrador aprende a trabalhar com o ponto, linha, plano, composição, ritmo visual, teoria das cores, dramatização e caracterização dos personagens, cenários e diversos outros conceitos específicos à profissão. Quando a ilustração é inserida em um projeto gráfico a responsabilidade do designer não é menor.” (Paiva, 2010, p. 68).

A isto acrescenta-se que o designer pode ter a seu cargo a tarefa de resolver os problemas técnicos e de comunicação que a peça do ilustrador possa eventualmente deixar transparecer quando inserida no projeto.

Mas, acima de tudo, a convivência entre conceito e estética, entre designer e ilustrador, deve ser coerente.

#### **4. Análise às capas dos livros infantis de Clarice Lispector**

##### **4.1. Objeto e metodologia**

São cinco, na verdade, os livros de literatura infantil de Clarice Lispector: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*,

*Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, este último escrito em 1977, após uma encomenda de um fabricante de brinquedos, e lançado em 1987<sup>13</sup>.

Contudo, a análise irá considerar apenas quatro dos livros referidos, restringindo-se aos que são histórias originais e, por isso, não abrange o livro *Como nasceram as estrelas*, composto por contos populares brasileiros reescritos pela autora e publicadas já depois da sua morte<sup>14</sup>.

A análise centra-se na 1.<sup>a</sup> edição dos livros publicados, em 1999, pela Editora Rocco, Lda. com, os quais foram impressos no Rio de Janeiro, Brasil, e categorizados como literatura infanto-juvenil. De realçar que, em qualquer um dos livros, não se encontra referência respeitante à tiragem da primeira edição.

As ilustrações dos livros têm dois ilustradores distintos o primeiro e quarto, respectivamente *O mistério do coelho pensante* (1967) e *Quase de verdade* (1978), são ilustrados, na edição que ora observamos, pela ilustradora e também autora de títulos da literatura infantil Mariana Massarani (Figura 1).



**Figura 1.** Capas dos livros ilustrados por Mariana Massarani.

O segundo, *A mulher que matou os peixes* (1968), e o terceiro, *A vida íntima de Laura* (1974), são ilustrados por Flor Opazo (Figura 2).

---

<sup>13</sup>O projeto, do ponto de vista da ilustração, é bastante interessante porque se prendia à divulgação de um calendário, em que cada mês do ano tinha sua história folclórica. Houve mais de uma edição no Brasil, desde 1987, e existem, também, edições em França, Itália e Espanha, pelo menos, como expõe a página do Instituto Moreira Salles dedicada à escritora (Disponível em <https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/como-nasceram-as-estrelas/>, último acesso em 07/04/2018).

<sup>14</sup>Vale lembrar que Clarice já havia adaptado histórias para o público jovem em 1974, como é o caso de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e que em 1979 viria a público outro livro estrangeiro com tradução e adaptação dela, *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. O segundo trabalho era ilustrado.



**Figura 2.** Capas dos livros ilustrados por Flor Opazo.

Antes de Opazo, foi Carlos Scliar quem ilustrou textos infantis de Clarice Lispector, então para a Editora Nova Fronteira<sup>15</sup>, o mesmo Carlos Scliar que havia sido entrevistado por Clarice em 1968, que apareceu em crônicas escritas por ela, em 1970 e em 1972, e que a pintou em dois retratos, no ano de 1972. Para *A vida íntima de Laura*, Sérgio Matta já havia feito capa e ilustrações, aquando da primeira edição do livro, que acontecia no ano em que, ela como paciente, ele como cirurgião, conheceram-se na sala de uma clínica<sup>16</sup>. Relações de confiança e de afeto pautaram, portanto, a escolha desses primeiros ilustradores.

#### **4.2. Partes da capa**

Em termos gerais, pode dizer-se que a capa do livro tem um enquadramento num único plano, que envolve três partes: duas faces, uma exterior e outra interior, correspondentes à capa e à contracapa, bem como a lombada. Considerando uma maior abrangência, Araújo refere que a capa é constituída por várias partes distintas, efetuando essa divisão em oito partes:

“a primeira capa refere-se à parte exterior destinada à impressão de informações como título e subtítulo, nome do autor, editora e apresentação de ilustrações; a segunda e terceira capa correspondentes, respectivamente, ao interior da capa e contracapa, as quais nem sempre são utilizadas com informação; a quarta capa, também denominada por contracapa, são a parte oposta da capa; a quinta e sexta partes são a primeira e segunda orelha (dobra da primeira capa e quarta capa) que denominamos como sendo as badanas do livro; a sétima corresponde à lombada do livro que se refere à parte lateral; e, por fim, a oitava parte é a sobrecapa que pode existir ou não, tem um carácter opcional, com a finalidade de protecção da capa ou seu complemento promocional e/ ou estético.” (Araújo, 2000).

Quanto às partes componentes da capa, refira-se que, em função do modo como a encadernação é feita, poderá ou não existir lombada do livro. Isto é, se o livro tiver um acabamento agrafado a imposição das páginas terá de ser feita de forma a que as folhas

<sup>15</sup>Cf. Disponível em <http://blij.catedra.puc-rio.br/index.php/2017/01/16/a-mulher-que-matou-os-peixes/>, último acesso em 05/04/2018.

<sup>16</sup>Cf. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1943664-medico-que-conheceu-clarice-inspirou-narrador-de-a-hora-da-estrela.shtml>, último acesso em 05/04/2018.



possam ser alceadas e não existirá, assim, lombada. Pelo contrário, tratando-se de um livro em que o miolo é organizado em cadernos e, conseqüentemente, tem um acabamento de cosido e colado, haverá lombada. Os aspetos que determinam a lombada são dois: por um lado, o número de páginas do livro e, por outro, a gramagem do papel. Estes dois fatores juntos determinam o acabamento da encadernação de uma capa mole de um livro. Quando o número de páginas é reduzido, não se alcança uma altura de lombada suficiente que permita fazer o tipo de acabamento designado como “cosido e colado”.

### 4.3. Elementos da capa

Neste trabalho procede-se à análise de certos elementos, nomeadamente, imagem, tipografia, cor, forma, textura, entre outros, presentes nas capas dos quatro livros objeto de estudo.

Todos são livros de capa mole com uma encadernação muito simples, sendo a capa agrafada ao miolo em apenas dois pontos, sem qualquer tipo de reforço aparente entre a capa e o miolo. Apresentam apenas capa e contracapa, não existindo badanas nem lombada.

As dimensões dos livros são 23 cm de altura por 16 cm de largura, tendo a capa fechada o mesmo tamanho. Em aberto a capa apresenta as seguintes dimensões: 23 cm de altura por 32 cm de largura; não existindo lombada por se tratar de uma publicação agrafada. Todas as capas são impressas pelo processo de impressão Offset (Litografia) em quadricromia na frente e verso, correspondendo em aberto a um plano de capa e contracapa e a outro plano o seu interior. A capa é impressa numa cartolina cromocard de 350 gr/m<sup>2</sup>, aproximadamente, com acabamento de plastificação brilhante numa face (capa e contracapa).

Todas as capas são constituídas por ilustrações e, por isso, se entende que não limitam a imaginação do leitor, pelo contrário, conduzem-no a entrar no imaginário da história.

De modo transversal se constata que, nas obras em análise, todas as ilustrações e composições das capas têm como elemento comum os animais, que são os grandes intervenientes de cada uma das histórias.

Assimilando esse elemento agregador, as capas analisadas apresentam composições visuais muito idênticas (Figura 3).



**Figura 3.** Capas dos livros de Clarice Lispector editados pela Editora Rocco, 1999.

Existe, em todas as capas, uma complementaridade da ilustração na composição entre a capa e a contracapa, isto é a ilustração ocupa a capa e contracapa como se de um plano só se tratasse, não ficando confinada aos limites estanques da capa e da contracapa separadamente. A observação dessa particularidade acaba por ser um fator potenciador do campo imagético subjacente à história narrada.

Em termos abstratos, a informação que consta nas capas corresponde, normalmente, ao nome do autor e ilustrador e, por vezes, nome do tradutor, caso se aplique, título da obra e subtítulo quando existe, nome de coleção se o livro estiver assim enquadrado e o logótipo da editora, para além da ilustração e/ou fotografia. Contudo, as capas analisadas mencionam apenas o nome da autora, o título da obra e o logótipo da editora. Em nenhuma das capas é mencionado o nome do ilustrador, essa referência da autoria das ilustrações aparece apenas na folha de rosto e respetiva ficha técnica do livro.

O nome da autora aparece em minúsculas com capital maiúscula, na cor preta e num tipo de letra com serifa em estilo itálico, posicionado no topo da capa e alinhado ao centro, sempre do mesmo tamanho em todos os livros. Parece existir uma intenção clara em que o nome da autora apareça em primeiro lugar e com um destaque considerável, tendo em conta o tamanho da letra que apresenta. A motivação parece relacionar-se com o facto de se tratar de uma autora reconhecida, funcionando, desse modo, como uma atração editorial para os leitores. A cor preta do tipo de letra, o posicionamento e o estilo itálico que apresenta uniformemente em todas as capas dos livros analisados parece-nos que têm a intenção de atingir o melhor contraste com o fundo distinto de todas as ilustrações.

Os títulos aparecem sempre em letra maiúscula num tipo de letra com serifa, com a exceção do livro *A mulher que matou os peixes*, cujo título surge com um tipo de letra sem serifa. Em relação ao alinhamento do texto na capa, apresentam-se todos centrados, aparecendo de cima para baixo em primeiro lugar o nome da autora e de seguida o título do livro. O logótipo da editora aparece na versão quadricromia também centrado na parte inferior da página.

Em todos os títulos dos livros há uma ligeira sombra com a cor preta, com o intuito de dar tridimensionalidade ao título, de qualquer maneira é muito ténue e praticamente sem expressão. Esse propósito acaba por não ser bem aplicado e por não cumprir bem a sua função.

Embora a contracapa do livro não constitua a identidade da obra, o conjunto de conteúdos muito diversificados que de forma mais generalizada costuma albergar faz com que esta assuma igualmente um papel importante na tomada de decisão da compra da obra. Como refere Margareth Mattos, os conteúdos mais colocados na contracapa são os seguintes:

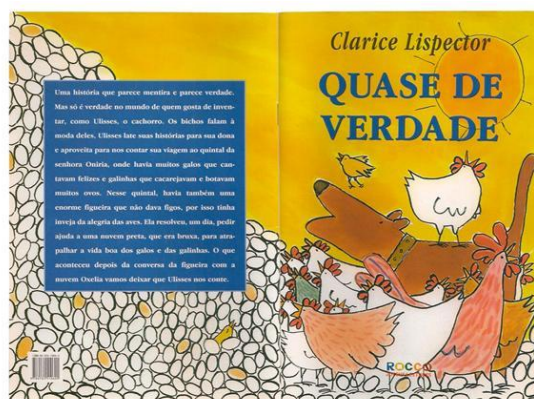
“o nome do(s) autor(es) e o título da obra, o nome da coleção a que a obra pertence, o logótipo da coleção e/ ou editora; textos informativos sobre os autores, breves resenhas descritivas sobre a obra assinadas pelo editor ou por um terceiro diferente dos autores e do editor, citações da imprensa, ou outras apreciações elogiosas sobre a obra e/ ou sobre os autores, menções a lóureas recebidas pela obra ou pelos autores, o código de barras magnético e o número do ISBN, textos de modalidade alocutiva por meio dos quais se interpela o leitor, instando-o à leitura e à fruição da obra, relação de outras obras da coleção, da editora ou dos autores, parte da ilustração em continuum da primeira capa, ilustrações relacionadas ao conteúdo da obra”. (Mattos et al., 2016, p. 356).

Contudo, nos livros analisados apenas encontramos uma breve sinopse descritiva sobre a obra (bem vincada pelo tom, pela linguagem e pelos fios da narrativa clariciana), o código de barras e o número do ISBN. Os textos aparecem com o mesmo tipo de letra serifada, sempre justificados mas com manchas de textos diferentes devido às diferenças na sua extensão.

De salientar que, devido à ilustração do fundo dos livros *O mistério do coelho pensante* (Figura 4) e *Quase de verdade* (Figura 5), apresenta uma solução gráfica de colocar o texto sobre uma caixa com cor para que se destaque do fundo da ilustração. Esta solução é usada com frequência porque, de outro modo, o texto não apresentaria o contraste necessário para uma boa legibilidade.

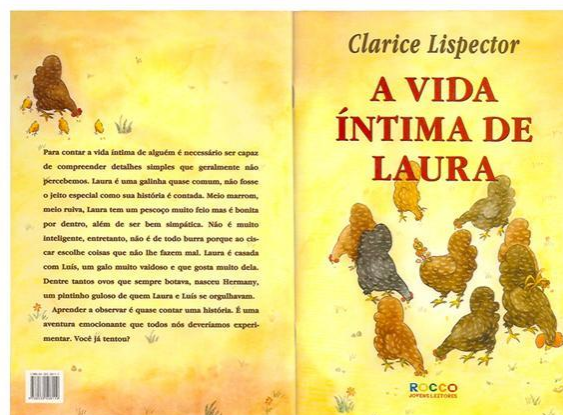


**Figura 4.** Capa e contracapa do livro *O mistério do coelho pensante*.



**Figura 5.** Capa e contracapa do livro *Quase de verdade*.

Nos livros *A vida íntima de Laura* (Figura 6) e *A mulher que matou os peixes* (Figura 7) a relação do contraste do texto da sinopse com a ilustração de fundo não necessita de um quadrado de cor para fazer essa diferenciação.

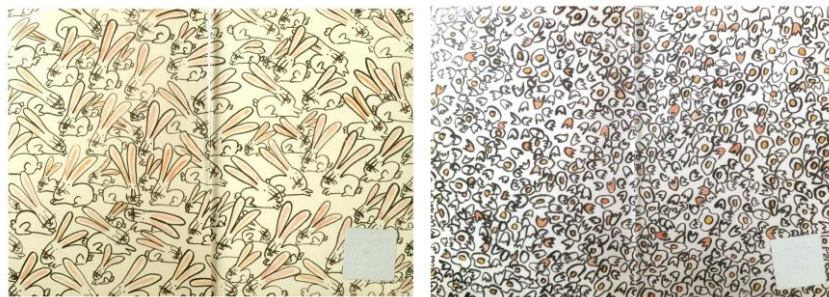


**Figura 6.** Capa e contracapa do livro *A vida íntima de Laura*.



**Figura 7.** Capa e contracapa do livro *A mulher que matou os peixes*.

No interior da capa e da contracapa é apresentado um padrão com elementos simbólicos do contexto de cada história (Figura 8 e 9).

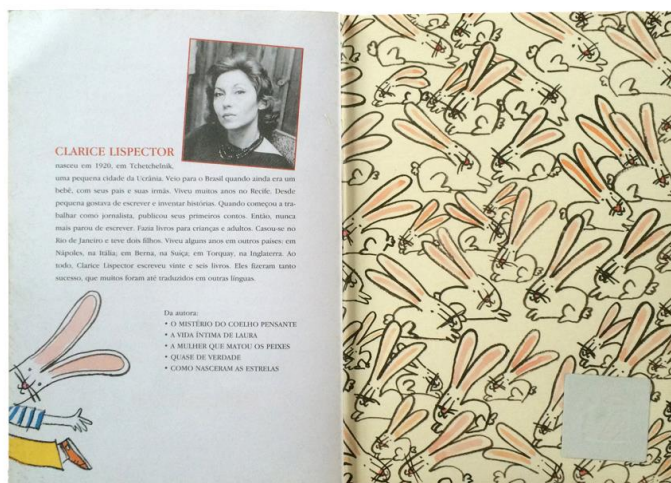


**Figura 8.** Interior das contracapas *O mistério do coelho pensante* e *Quase de verdade*.



**Figura 9.** Interior das contracapas *A vida íntima de Laura* e *A mulher que matou os peixes*.

A informação biográfica da autora, que aparece muitas vezes na contracapa ou mesmo em badanas dos livros, surge em todos os livros na última página do miolo do livro (Figura 10). Nessa página encontra-se, com a mesma composição em todos os livros, uma fotografia, uma breve nota biográfica da autora e a lista com o nome dos títulos das suas obras de literatura infantil.



**Figura 10.** Última página e contracapa do livro *O mistério do coelho pensante*.

Nesta última página também se encontra um elemento da ilustração do animal (ou pormenor) principal retratado na obra. No livro *O mistério do coelho pensante* aparece um coelho, no livro *A mulher que matou os peixes* aparecem os peixes no aquário, no livro *A vida íntima de Laura* aparece uma galinha e, por fim, no livro *Quase de verdade*, aparece o cão.

## 5. Ponto de chegada: a (des)complexidade da imagem associada ao universo infantil

A capa, além da sua função básica de proteção do miolo do livro, tem uma função de promoção e atração comercial. As exigências atuais de competitividade no meio editorial podem tornar-se um constrangimento à experimentação estética e conceptual da capa.

O design da capa de um livro não deve conduzir a uma leitura restrita ou manipuladora da narrativa, deve favorecer um espaço para diferentes interpretações. Mas deve ser visualmente forte para exigir do observador um trabalho reflexivo longe da passividade.

Os livros em análise têm duas ilustradoras distintas, cada uma delas ilustra dois dos quatro livros. Independentemente da abordagem da ilustração no que diz respeito à composição e à estrutura da capa, bem como à distinta autoria da mesma, constata-se que acabam por absorver soluções muito semelhantes. Da observação realizada considera-se que, embora não exista essa referência em nenhuma parte, pela harmonia identitária que apresentam os livros analisados podiam ser títulos integrados numa coleção.

De qualquer modo, e independentemente da formalidade que lhe está associada pelo editor, são evidentes elementos gráficos de ligação entre cada um dos livros o que faz com que pareçam da mesma série.

Quando nos referimos a uma série de livros, em termos gerais, devemos ter em conta o que isso significa: respeitar a individualidade de cada livro no processo de criação, mas também poder encontrar elementos gráficos que possam fazer uma ligação entre cada uma das obras.

O elo que nos permite fazer as considerações precedentes e que surge com maior proeminência face a outros é a ilustração da capa. Essas ilustrações correspondem a

imagens figurativas simples e muito concretas com referências coerentes à narrativa. Não parecem estabelecer relação com o que viemos a discutir acerca da complexidade da escritora Clarice Lispector, adorada pelo público brasileiro e ao menos tempo assombrada, em vida, por críticas e necessidades pessoais, nem com o facto de ilustradores precedentes terem sido mais intimamente ligados a ela. Essas camadas, por assim dizer, podem ter sido apagadas ou nem sequer evocadas, numa opção gráfica e editorial quiçá mais centrada na associação das imagens ao universo infantil.

## 6. Bibliografia

- Araújo, E. (2000). *A construção do livro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Arêas, Vilma. (2005). *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- Gomez-Palacio, Bryony; Vit, Armin. (2011). *A referência no design gráfico: um guia visual para a linguagem, aplicações e história do design gráfico*. São Paulo, Blucher.
- Gotlib, Nádia Battella. (2009a). *Clarice Fotobiografia*. 2.<sup>a</sup> Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Gotlib, Nádia Battella. (2009b). *Clarice. Uma vida que se conta*. 6.<sup>a</sup> Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Iannace, Ricardo. (2001). *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Kahn, Daniela Mercedes. (2005). *A via crucis do outro*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, Fapesp.
- Lispector, Clarice. (2007). *Minhas queridas*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (2002). *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (1999a). *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (1999b). *A descoberta do mundo*. Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (1999c). *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (1999d). *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice. (1999e). *Quase de verdade*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Mattos, Margareth Silva de; Ribeiro, Patricia; Vianna, Sabrina. (2016). *Capas e Contracapas de livros ilustrados: Espaços Privilegiados de estratégias discursivas*. Cadernos de Letras da UFF Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor n.º 52, pp. 349 - 372.
- Moser, Benjamin. (2009). *Clarice Lispector. Uma vida*. Porto, Civilização Editora.
- Nunes, Benedito. (1995). *O drama da linguagem*. São Paulo, Ática.
- Paiva, Jorge Alberto. (2010). *Um estudo sobre a linguagem da ilustração e o design gráfico*. in Gisela Belluzzo, Jofre Silva. (Org.) DAMT: Design, Arte, Moda e Tecnologia. São Paulo, Edições Rosari, pp. 67 - 86.
- Powers, Alan. (2008). *Era uma Vez uma capa – História ilustrada da literatura infantil*. São Paulo, Cosac Naify.
- Ruiz, Betina. (2014). *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI*, n.º 2. [Em linha] Disponível em [https://www.iscap.pt/cei/E-REI%20Site/2Artigos/Artigos/Betina%20Ruiz\\_Para%20a%20estrangeira%20em%20Clarice%20Lispector.pdf](https://www.iscap.pt/cei/E-REI%20Site/2Artigos/Artigos/Betina%20Ruiz_Para%20a%20estrangeira%20em%20Clarice%20Lispector.pdf) última consulta em 07/04/18.
- Zeegen, Lawrence; Crush. (2005). *The Fundamentals of Illustration*. AVA Publishing.

