



PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS

VALÉRIA APARECIDA RODRIGUES

QUASE DE VERDADE:
quatro fábulas de Clarice Lispector
(vida, crianças e bichos)

Três Lagoas-MS
2010

VALÉRIA APARECIDA RODRIGUES

QUASE DE VERDADE:
quatro fábulas de Clarice Lispector
(vida, crianças e bichos)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura e Estudos regionais, culturais e interculturais

Orientador: Prof. Dr. Edgar César Nolasco.



Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Estudos Literários

Dissertação intitulada *Quase de verdade*: quatro fábulas de Clarice Lispector (vida, crianças e bichos), de autoria da mestranda Valéria Aparecida Rodrigues, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Edgar César Nolasco - CCHS/UFMS
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior - IBILCE/UNESP

Prof^a. Dr^a. Vânia Maria Lescano Guerra - CPTL/UFMS

Prof^a. Dr^a. Kelcilene Grácia - Rodrigues
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras
UFMS - CPTL

Três Lagoas, 18 de março de 2010

À minha família pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por trazer paz nos momentos difíceis.

Aos meus pais Valdair e Célia e meu irmão Diego pelo amor e incentivo.

Ao Fabrício, meu companheiro, conselheiro e amigo pelo apoio incondicional, por compreender os momentos de ausência e por ter contribuído de forma efetiva na produção deste trabalho, sempre disposto a me ouvir e dar sugestões.

De forma especial, ao meu Orientador Prof. Dr. Edgar Nolasco, pela confiança, paciência e conselhos sempre pertinentes e, sobretudo, pela oportunidade de ampliar meus conhecimentos.

Aos professores que fizeram parte dessa caminhada e àqueles que fizeram parte da comissão examinadora da qualificação e defesa deste trabalho.

À UFMS pela oportunidade concedida.

A todos minha eterna gratidão.

Antes de aprender a ler e a escrever eu já fabulava.

Clarice Lispector

RODRIGUES, Valéria Aparecida. *Quase de verdade*: quatro fábulas de Clarice Lispector (vida, crianças e bichos). Três Lagoas: Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009, 122 f. (Dissertação de Mestrado)

RESUMO

Sob a rubrica da crítica biográfica, este texto propõe estabelecer a intrínseca relação entre autor e obra. A partir da leitura das quatro fábulas claricianas, *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1975) e *Quase de verdade* (1978), e utilizando um aparato teórico-crítico que inclui Roland Barthes, Eneida Maria de Souza, entre outros procuraremos detectar como ocorre a relação biográfico-cultural na obra voltada para crianças de Clarice Lispector. Nessa relação que envolve vida e obra inscreve-se o “bio” que, por sua vez, desencadeia outras formas possíveis de serem imaginadas e estabelecidas, ainda que metaforicamente, ampliando as possibilidades de compreensão do texto literário como texto da cultura. Entre as formas possíveis de relação, destacamos as “influências metafóricas” ou “amizades literárias”, que aproxima escritores e obras, mesmo quando tal relação não tenha acontecido de fato no percurso histórico. Nesse sentido, é oportuno ressaltar que nossa leitura também privilegiará o conceito de amizade, que é essencial para esta pesquisa, já que os amigos também se apresentam como marca autoral na obra claricianas. Assim, a leitura das fábulas infantis de Clarice Lispector colabora com os propósitos desta pesquisa, haja vista que elas apresentam-se como o fabulário da própria vida da escritora, uma vez que as histórias da vida real servem de suplemento para a ficção e vice-versa.

PALAVRAS-CHAVE: crítica biográfica; fábula; Clarice Lispector.

RODRIGUES, Valéria Aparecida. *Quase de verdade: quatro fábulas de Clarice Lispector* (vida, crianças e bichos). Três Lagoas: Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010, 122 f. (Dissertação de Mestrado)

ABSTRACT

Under the rubric of the biographic criticism, this text intends to establish an intrinsic relationship between author and composition. From the reading of the four Lispector's fables, *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1975) e *Quase de verdade* (1978), and using a theoretical- critical display that includes Roland Barthes, Eneida Maria de Souza, among others we will try to detect how the biographic-cultural relationship happens in the composition conducted to Clarice Lispector's kids. In this relationship that involves life and composition inscribes the "bio" that leads to other possible ways to be imagined and established, metaphorically though, broadening the possibilities of literal work comprehension as a composition of culture. Among the possible forms of relationship, we highlight the "metaphorical influences" or "literal friendships", that approximate writers and compositions, even when the relationship hasn't happened in the historical way indeed. This way, it is suitable to highlight that our reading will also analyze the notion of friendship, which is essential for this research, yet the friends also represent as an authorial hint in Lispector's work. Thus, the reading of Clarice Lispector's child fables copes with the aims of this research, in this way, they present as a tale of the writer's own life, once her stories of real life serve as supplement for fiction and vice-versa.

Key-words: biographic criticism, fable, Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ERA UMA VEZ...	09
CAPÍTULO I – <i>QUASE DE VERDADE</i>: as fábulas de Clarice Lispector para crianças	14
1.1. O fabulário clariciano	15
1.2. O bestiário infantil	31
1.3. Entre fábulas e bestiários	43
CAPÍTULO II – AS FÁBULAS BIOGRÁFICAS DE CLARICE LISPECTOR	46
2.1. A mãe que escreve para os filhos	65
CAPÍTULO III - AS QUATRO FÁBULAS CLARICIANAS	77
3.1. <i>O mistério do coelho pensante</i> : uma possível história policial?	78
3.2. <i>A mulher que matou os peixes</i> : culpada ou inocente?	87
3.3. <i>A vida íntima de Laura</i> : o que quer dizer vida íntima?	100
3.4. <i>Quase de verdade</i> : ou quase de mentira?	109
5 – CONCLUSÃO – FELIZES PARA SEMPRE?	115
6 – REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

ERA UMA VEZ...

[...] eu gostaria mesmo era de poder um dia escrever uma história que começasse assim: “era uma vez” [...]

Clarice Lispector. *Para não esquecer*, p. 21.

O desejo de Clarice Lispector em escrever uma história é o sentimento que nos une ao iniciarmos esta dissertação, mesmo sabendo que um estudo sobre a literatura de Lispector torna-se sempre um desafio, seja qual for a natureza da pesquisa. Essa dificuldade se mostra no contexto deste trabalho, sobretudo pelos múltiplos caminhos que podemos tomar ao escolhermos uma escritora com uma obra tão vasta.

Tratando-se de Clarice Lispector, é notório que sua produção literária tenha sido exaustivamente estudada. No entanto, analisando a fortuna crítica da escritora, observamos que pouco foi dito a respeito de sua literatura dirigida ao público infantil.

Constatamos, até o momento, a existência de quatro trabalhos acadêmicos que tratam diretamente do assunto: o livro *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector* (1993), de Francisco Aurélio Ribeiro, a Dissertação de Mestrado de Rosalia de Angelo Scorci intitulada *A criança e o fascínio do mundo: um diálogo com Clarice Lispector* (1995), o artigo de Vilma Arêas: “Children’s corner” (1997), e mais recentemente o livro *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector* (2006), de Nilson Dinis.

Nossa pesquisa se volta para a literatura destinada ao público infantil de Clarice Lispector; contudo, percorreremos outro caminho, diferente dos citados, uma vez que eles se debruçaram sobre os conceitos de literatura infantil e/ou infanto-juvenil e não enfocam a relação biográfica como marca recorrente na produção literária infantil de Clarice Lispector. Assim, tencionamos lançar um novo olhar sobre os estudos da produção clariciana no que tange ao universo infantil.

Este trabalho propõe alguns objetivos: primeiramente, verificar se a escritora em estudo estabelece alguma relação com a tradição, em caso de resposta afirmativa, qual? Sob o crivo da crítica biográfica, buscamos compreender se uma possível relação de Clarice Lispector com a tradição fabular dar-se-ia por meio das amizades literárias, ou ainda, por meio dos próprios filhos. São esses questionamentos que perpassam nossa leitura.

O *corpus* do trabalho constitui-se dos quatro livros “infantis” de Clarice, *O mistério do coelho pensante* (1967); *A mulher que matou os peixes* (1968); *A vida íntima de Laura* (1975), e o póstumo *Quase de verdade* (1978); e nos embasaremos nos conceitos da crítica biográfica por entendermos que o “bio” é o *leitmotiv* da obra infantil clariciana.

Clarice Lispector fez de sua vida matéria para ser reelaborada em forma de ficção; ainda que não o fizesse de maneira consciente, ela acaba por tornar-se seu próprio tema ficcional. Faz parte desse processo de criação tudo que estava à sua volta, como as amizades, as correspondências e os próprios filhos, isso porque viver e escrever possuía para Clarice o mesmo significado.

Para essa direção apontam os estudos da crítica biográfica, já que, orientam a ler a vida na obra e vice-versa, como o melhor caminho para expandir os conhecimentos acerca de um escritor. No caso específico de Clarice Lispector, vida e obra caminham juntas, ou melhor, estão entrelaçadas e só podem ser compreendidas se analisadas em conjunto. É por meio da crítica biográfica que podemos estabelecer tal relação, entre o real e o ficcional, pois ela trabalha com os dois elementos simultaneamente.

Partimos dos pressupostos teóricos de Roland Barthes (1975), que utiliza o termo *biografemas* para estabelecer essa tênue relação entre o vivido e o ficcionalizado, ou seja, aquilo que está à margem do texto: cartas, bilhetes, amizades, fatos do cotidiano, entre outros, que ampliam as possibilidades de análise. Vale ressaltar que os *biografemas* devem ser entendidos como uma quase-totalidade, que reunidos e amarrados colaboram com a

interpretação do objeto de estudo; é, por fim, compreender o “significado da vida” na obra e o seu contrário.

O crítico, por sua vez, ao revelar a vida de um escritor acaba por revelar a sua própria vida. Como assinala Miguel Chaia, “por trás do grande interesse das biografias está o ser humano envolvido consigo mesmo e, permanentemente, com o outro”.¹

O homem é culturalmente um ser social e necessita dessas relações sociais para se conhecer e se identificar; por essa razão sua vida acaba passando de uma maneira ou de outra pela vida do outro, pelas experiências do outro; enfim, pela escrita do outro. Assim, a biografia, do ponto de vista cultural, supõe a espontaneidade das relações sociais.

Em vista do exposto, cumpre-nos esclarecer que nossa leitura privilegiará as relações sociais (amizades concretas e literárias) que a escritora Clarice Lispector manteve ao longo de sua vida. As relações de amizade concretas e também as imaginadas ajudam a definir a intelectual Clarice Lispector, por serem essas amizades, de alguma forma, uma ponte que une a vida pessoal e literária dessa escritora.

Vale ressaltar que apesar do *corpus* para a discussão se restringir à literatura infantil clariciana, não nos deteremos somente nele; recorreremos a outros textos da própria autora, aos paratextos (cartas, bilhetes, biografias) e também aos diálogos que Clarice estabelece com escritores da literatura nacional e internacional.

Amizades literárias, como a de Monteiro Lobato, revelam a incursão de Clarice Lispector no universo fabular. Essa relação é admitida pela autora, pois foi o livro *Reinações de narizinho*, de Monteiro Lobato, que despertou a paixão pela leitura e conseqüentemente pela escrita literária de Clarice Lispector. O aspecto relevante do nosso trabalho é a intertextualidade que há entre os textos da fábula tradicional e os textos claricianos que nem sempre estão relacionados à literatura infantil da escritora.

¹ CHAIA. Biografia: método de reescrita da vida, p. 75.

O trabalho se estrutura em três capítulos. No primeiro, abordamos os conceitos de “Fábula” e “Bestiário” e a maneira como são elaborados nos textos de Clarice Lispector. Para tanto, foi necessário percorrer os caminhos traçados por esses gêneros, para então identificar as principais características utilizadas nas obras claricianas. Destacamos os principais escritores dessas formas literárias e, especialmente, a presença de Monteiro Lobato como o grande fabulista na literatura brasileira. Por estar a obra de Lobato atravessada por leituras de fábulas, Clarice Lispector, sua seguidora, acaba dialogando também com a tradição fabular.

Os gêneros “fábula” e “bestiário” foram conceituados por vários escritores, sobretudo da literatura infanto-juvenil, uma vez que apesar dos gêneros terem sido, inicialmente, destinados aos adultos, houve uma mudança significativa ao longo dos séculos relacionada ao público alvo, tornando as fábulas e bestiários específicos para crianças. Fazem parte desse referencial os escritores Jesualdo Sosa (1991), Nelly Novaes Coelho (1981), Marisa Lajolo (1984), entre outros.

No capítulo seguinte, trataremos especificamente das fábulas biográficas claricianas, subsidiado pela teoria da crítica biográfica, em particular, pelas proposições teórico-críticas de Eneida Maria de Souza (2002) e Edgar César Nolasco (2005). Objetivamos num segundo momento estabelecer as relações de amizade de Clarice Lispector, já que estas são apresentadas pela escritora por meio de sua ficção.

O conceito de amizade passará pelos postulados de Francisco Ortega, em especial pelo que se encontra discutido nos livros *Amizade e estética da existência em Foucault* (1999), *Para uma política da amizade* (2000) e *Genealogias da amizade* (2002), entre outros, por considerá-los condizentes com um estudo que se volta para a reflexão sobre as formas e as condições de amizade na contemporaneidade.

O contato epistolar com os amigos concretiza as relações citadas, talvez por serem as correspondências o meio mais concreto para estabelecer as amizades claricianas. As amizades

entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, Andréa Azulay, Olga Borelli, entre outros, foram mantidas por meio de cartas; por isso dedicamos particular atenção a essa forma de diálogo.

Analizamos também a relação entre Clarice Lispector e os filhos, por terem sido eles os inspiradores e incentivadores da escritora no universo fabular das histórias infantis. *O mistério do coelho pensante* surgiu de um pedido-ordem de Paulo, filho mais novo da escritora. E *A mulher que matou os peixes* partiu de um sentimento de culpa da mãe, que mergulhada no ofício de escritora, esqueceu de alimentar os peixes de seu filho Pedro.

É possível observar, especialmente nessas fábulas, que tanto Clarice quanto os filhos acabam tornando-se personagens do fabulário clariciano. Nesse aspecto, a leitura se embasa no livro de Nádia Batela Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995), entre outros de fundo biográfico.

O terceiro capítulo, intitulado As quatro fábulas claricianas, destina-se à análise dos quatro livros infantis da escritora. Seleccionamos as obras e os possíveis resultados embasados pelas proposições do primeiro e segundo capítulo para constatar que postura a escritora assume em relação à literatura infantil e/ou infanto-juvenil.

Assim, tencionamos com esta pesquisa a elaboração de um material significativo acerca da obra para crianças de Clarice Lispector, contribuindo, desse modo, com o desenvolvimento da fortuna crítica da autora, já que o enfrentamento entre a escritora e suas personagens-narradoras só é possibilitado por meio de uma leitura biográfico-cultural a qual nos propomos realizar.

CAPÍTULO I
QUASE DE VERDADE:
as fábulas de Clarice Lispector para crianças

[...] este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever.

Clarice Lispector. *Para não esquecer*, p. 21.

1.1 O fabulário clariciano

O que vou contar até parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.

Clarice Lispector. *Quase de verdade*, s.n.p.

As fábulas estão presentes em todas as literaturas, e configuram-se como uma grande metáfora. A palavra fábula provém do verbo latino *fabulare*, que significa conversar, narrar, contar; daí a derivação de fábula. Trata-se de uma narrativa de extensão menor e, geralmente, composta por personagens do reino animal que possuem características humanas: agem, pensam, falam como seres humanos; no entanto, não perdem suas características animais.

É importante ressaltar que cada teórico valoriza certo aspecto da fábula, ou seja, a moral, a presença de animais humanizados, o aspecto narrativo e até mesmo o caráter fictício. Assim, as definições de fábula passam por teóricos como Aristóteles, Propp, Tyanianov, Tomachevski e outros mais recentes, sobretudo da Literatura Infantil.

Segundo Reis e Lopes (1988), o conceito foi elaborado pelos formalistas russos para referenciar o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. “A *fábula* corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária”.²

Conforme a aceção de Tyanianov, “a fábula pode ser tão somente uma motivação do estilo, ou um procedimento para expor um certo material”.³

Por outro lado, Tomachevski diz que:

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que são comunicados ao leitor por uma obra. A fábula poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. A fábula opõe-se à trama, que, constituída pelos mesmos

² REIS; LOPES. *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 208.

³ TYANIANOV. *Teoria da literatura: formalistas russos*, p. 110.

acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam.⁴

Assim, o conceito de fábula elaborado pelos formalistas russos designa a matéria narrada, a ação da narrativa, a sucessão dos acontecimentos, levando sempre em consideração a cronologia dos fatos.

Na *Literatura Infantil*, Nely Novaes Coelho aponta que a fábula pode ser considerada uma forma simples de ficção, isto é, “narrativas que, há milênios, surgiram anonimamente e passaram a circular entre os povos da Antiguidade, transformando-se com o tempo no que hoje conhecemos como tradição popular”.⁵

A origem da fábula é remota e surge da necessidade natural que o homem sente de expressar seus pensamentos. Dessa maneira, a fábula deve ser considerada “uma das formas simbólicas aparecidas naturalmente, ou seja, foi consequência do desenvolvimento histórico da idéia da arte e teve como berço o Oriente”.⁶

Muitos estudiosos afirmam que a fábula tem sua origem no Oriente, da Índia para a China, o Tibet, a Pérsia, chegando à Grécia com o fabulista Esopo. Todavia, sua origem é tão incerta quanto a existência de seus primeiros fabulistas. Nesse sentido, Maria Dezotti afirma que:

a fábula grega nem era autóctone, nem originária da Índia; ao contrário, essas vertentes derivam de uma mesma fonte comum não ariana. Contudo, se deixarmos de lado a tradição greco-latina e mesmo a tradição indiana, somos levados a crer que a fábula é um modo universal de construção discursiva.⁷

Ou seja, pode ocorrer uma variação no conteúdo da fábula, e isso dependerá da cultura na qual estiver inserida, entretanto, ao longo dos séculos foram preservadas muitas de suas características iniciais, como assinala Jesualdo Sosa:

O sentido de fábula, seja racional, parábolas, onde intervêm somente homens, seja em apólogos, fábulas mistas, em que alternam homens, animais e seres inanimados, tem a finalidade de transmitir ao leitor uma “moral”. Esta forma literária, indireta, de caráter geralmente crítico, levou a pensar que a fábula nasceu da necessidade crítica

⁴ TOMACHEVSKY. *Teoria da literatura: formalistas russos*, p. 173.

⁵ COELHO. *Literatura infantil*, p. 164.

⁶ SOSA. *A literatura infantil*, p. 144.

⁷ DEZOTTI. *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*, p. 21.

do homem, contida pelo poder da força, ou das circunstâncias nas épocas bárbaras; que a fábula nasceu sob o império do absolutismo e do medo e o poeta comentou a tirania, combateu a força e atacou a injustiça por meio da ficção.⁸

Assim, levou-se a acreditar que a fábula deve sua origem à escravidão, em que os escravos utilizavam a simbologia para ditar lições de moral a seus superiores, bem como para a sociedade, daí a fábula ter em seu cerne o caráter moralista.

Dentre os fabulistas destaca-se o grego Esopo, que nasceu e viveu entre os séculos VII e VI a.C. Existem controvérsias sobre a existência de Esopo, uma vez que suas fábulas não foram registradas, tendo em vista que inicialmente esse gênero era reproduzido oralmente. No entanto, no século IV a.C, Demétrio de Falero recolheu e registrou quase seiscentas fábulas, atribuindo-as a Esopo. Além disso, Heródoto que viveu no século V a.C. também escreveu uma biografia sobre o fabulista, dado que oferece maior credibilidade à real existência de Esopo.

No século I a.C., aproximadamente, Fedro, um escravo romano, aperfeiçoou o gênero fábula iniciando os registros escritos das narrativas de Esopo, e também cria suas próprias fábulas. Fedro satirizava a sociedade e os costumes da época. “Suas fábulas são quase sempre imitadas de Esopo, mas o seu espírito é antes de poeta satírico do que de moralista”.⁹

No século XVII surge na França o fabulista La Fontaine, considerado por Maria Lúcia Amaral “o mestre da fábula”, com sua obra “maliciosa e mordaz”. Suas fábulas mais famosas são *O lobo e o cordeiro* e *A cigarra e a formiga*.

Concomitantemente a La Fontaine, foram escritas várias fábulas italianas, que posteriormente foram reunidas por Ítalo Calvino, que constata: “[...] a propriedade mais secreta (**da fábula**) – sua infinita variedade e infinita repetição”.¹⁰ (grifo do autor). Essa afirmação nos faz acreditar que por mais remota que seja a origem das fábulas elas continuam

⁸ Cf. SOSA. *A literatura infantil*, p.143 – 144.

⁹ AMARAL. *Criança é criança*, p. 31.

¹⁰ CALVINO. *Fábulas italianas*, p. 13.

a serem reescritas e reelaboradas por muitos escritores; ainda que haja alterações em seu conteúdo, o gênero resiste e se renova com o passar dos séculos.

No Brasil, Monteiro Lobato participou da (re) produção desse gênero. Em 1921, o escritor publica o livro *Fábulas*, no qual reescreve as fábulas de Esopo e La Fontaine, dando a estas uma nova roupagem. No *Sítio do picapau amarelo*, por exemplo, os moradores relacionam-se com personagens de outras histórias, o que representa o diálogo do texto lobatiano com as fábulas.

Há na obra de Monteiro Lobato a recorrência às fábulas clássicas, uma vez que foi por meio delas que o escritor construiu o projeto de uma literatura infantil nacional, o que podemos constatar na correspondência do autor intitulada *A barca de Gleyre*, na qual Lobato declara ao amigo Rangel:

Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço em geral traduções de La Fontaine são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta.¹¹

Foi exatamente o que Lobato fez. Transportou personagens de sua autoria para o universo das fábulas, em que estas interagem com La Fontaine e Esopo, bem como com os mais importantes contos dos fabulistas. Isso torna Monteiro Lobato o maior representante dessa forma literária no Brasil. No entanto, seu projeto de “mexer com as moralidades” falhou, pois nas histórias que compõem o livro *Fábulas* há, ainda, a presença marcante do caráter moralizador. Talvez seja por motivos como estes que o conceito “atual” de fábula continue a reafirmar que:

As fábulas são narrativas – em prosa ou em verso – que geralmente apresentam animais como personagens. Animais que pensam, sentem, agem e falam como se fossem pessoas. Mas as fábulas não apresentam só animais como personagens. Há fábulas sobre objetos, sobre plantas, sobre estações do ano, sobre morte, sobre pessoas. As fábulas mostram pontos de vista sobre comportamentos humanos. Ou seja, recomendam certos comportamentos e censuram outros, que devem ser

¹¹ LOBATO. *A barca de Gleyre*, p. 104.

evitados. Esse ponto de vista – ou opinião – costuma ser explicitado no início ou no fim das fábulas e é chamado lição ou moral.¹²

Por se tratar de um conceito de fábula pensado e escrito recentemente, portanto, contemporâneo, reforça os conceitos apresentados até o presente momento. Isto é, não houve mudanças significativas no conceito tradicional de fábula, exceto no que diz respeito ao público alvo, uma vez que no início era um gênero voltado para adultos, mas ao longo dos tempos passou a ser destinado às crianças.

Nessa perspectiva, as fábulas direcionadas ao público infantil podem ser classificadas em três tipos, como destaca Maria Augusta Ribeiro (2007):

[...] a **clássica**, nas quais os animais entram em cena para falar e agir como homens em suas manifestações negativas. São consideradas recreativas, didáticas e formadoras do caráter infantil; a **nova**, com aspecto psicopedagógico, animais simpáticos e desempenho comprometido com uma crítica construtiva; e a **moderna**, que resgata a maneira de narrar e a visão criadora da fábula clássica; tem como representante Monteiro Lobato.¹³ (grifo nosso).

Assim, podemos apreender, do que foi exposto, que essa forma expressiva, a fábula, nasceu nos primórdios da humanidade pela necessidade humana de encontrar uma forma de expressar um conhecimento, uma experiência, ou uma crítica em forma impessoal, utilizando para tanto os animais como personagens, sem perder de vista o caráter moralizador.

Não muito diferente, a escritora brasileira Clarice Lispector também se enveredou por esse gênero, embora esse não fizesse parte de seu projeto, pelo menos aparentemente. A primeira fábula clariciana foi escrita em 1967, a pedido-ordem do filho Paulo, intitulada *O mistério do coelho pensante*. Mais tarde, Clarice publicaria mais três fábulas: *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1975), e a póstuma *Quase de verdade* (1978).¹⁴

¹² <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins> 2005/nl/meio.htm.

¹³ RIBEIRO. *Educação: teoria e prática*, p. 85 - 86.

¹⁴ Os livros *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, e *Quase de verdade*, de Clarice Lispector foram reeditados pela editora Rocco, em 1999. Nosso estudo se baseia nos livros dessa editora que, por não apresentarem as páginas numeradas quando citados as referências, virão com as siglas (s.n.p – sem número de página).

Como uma leitora declarada e fiel da obra de Monteiro Lobato e, como visto anteriormente, a obra lobatiana é atravessada pela leitura de fábulas, logo a obra de Clarice também tem ressonâncias das fábulas clássicas. Lucilene Arf, no texto intitulado *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?* (2005), discute a relação literária entre Lobato e Clarice e afirma que por meio destas [fábulas], ambos os escritores se apropriam de obras clássicas estrangeiras, subvertendo suas histórias segundo critérios e objetivos próprios.¹⁵

É por meio da devoção encontrada em diversos momentos da obra clariciana e mediante traços biográficos da leitora-escritora que se estabelece a relação de amizade entre Clarice e Lobato. Na esteira de Lucilene Arf, “são momentos de inusitadas demonstrações de afeto e admiração, como se Clarice visse em Lobato um modelo de identificação, ponto de referência [...]”.¹⁶

É sabido que tal amizade “não” houve de fato, uma vez que Clarice inicia sua vida literária pouco antes de Lobato morrer, mas a voz do autor continua, de certa maneira, a viver nas leituras da leitora-escritora. No texto “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, Clarice nos dá pistas dessa devoção por Monteiro Lobato:

Tive várias vidas. Em outras de minhas vidas foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois pronta para ler Monteiro Lobato, o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu empresto”.¹⁷

O fato descrito ocorreu também na vida real de Clarice Lispector, até mesmo confundem-se. A menina que enfrentou esta história, ou esse episódio, corresponde de fato à Clarice ainda menina, de origem humilde e estrangeira, que foi “torturada” pela dona do livro – uma menina gorda e sardenta que por maldade dizia que o livro estava com alguém que não

¹⁵ Cf. ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 90.

¹⁶ ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 30.

¹⁷ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 721 - 723.

o devolvera. Essa tortura foi interrompida pela mulher do livreiro, que obrigou a filha a emprestar o livro à Clarice.

Nesse sentido, Edgar Nolasco afirma que “o acontecimento da ‘vida real’ é a mola propulsora das vidas/obras e, mais, de todas e cada uma delas”.¹⁸ Ou seja, os fatos biográficos ajudam a compor a obra de Clarice Lispector, uma vez que a criação literária está atravessada pela união de vida e obra dessa escritora.

A autora declarou ainda em outra crônica intitulada “Felicidade”, escrita em 12 de outubro de 1962, sua dívida literária não quitada com o escritor Monteiro Lobato: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz”.¹⁹ Esse desamparo “infantil” mencionado pela escritora adulta reflete o desamparo dela quando pequena. Constatase, portanto, que por meio das dificuldades para ler *Reinações de Narizinho*, Clarice confessa seu encantamento por Monteiro Lobato tanto na vida quanto na ficção, o que desembocaria no conto “Felicidade Clandestina”.

No entanto, a escritora não se encantaria apenas pelas histórias lobatianas, mas também por outras fábulas da literatura universal, entre as quais destacamos: *Chapeuzinho vermelho*, de Charles Perrault, *A bela e a fera*, de Madame Leprince de Beaumont, *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen e *Barba azul*, também de Charles Perrault.

Clarice Lispector faz uma releitura das fábulas clássicas em sua obra, permitindo o resgate imaginário, porém com uma nova focalização. Na medida do possível, procuraremos mostrar a presença ou diálogo entre algumas fábulas e o contexto no qual elas aparecem dentro da literatura de Clarice Lispector. O que causa curiosidade é que tais alusões ou referências explícitas aparecem dentro dos próprios romances e contos, e não apenas nos livros aqui em estudo.

¹⁸ NOLASCO. *Restos de ficção: a escrita biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 89.

¹⁹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 142.

Para validar as acepções discutidas, faremos algumas aproximações das narrativas de Clarice Lispector com as fábulas clássicas. A primeira comparação é entre *Chapeuzinho vermelho* e “Os desastres de Sofia”. Vale ressaltar que esta narrativa faz referência à obra homônima de Madame de Ségur, em que a protagonista é uma garota sádica, desobediente, que seduz todos que dela se aproximam.

É necessário lembrar, ainda, que estamos comparando o texto clariciano com a versão da fábula *Chapeuzinho vermelho*, de Perrault, que traz ao final versos que evidenciam a questão sexual, em que o lobo representa o “macho” que tenta devorar a menina:

Vimos que os jovens,
Principalmente as moças,
Lindas, elegantes e educadas,
Fazem muito mal em escutar
Qualquer tipo de gente,
Assim, não será de estranhar
Que, por isso, o lobo as devore.
Eu digo o lobo porque todos os lobos
Não são do mesmo tipo.
Existe um que é manhoso
Macio, sem fel, sem furor.
Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator,
Persegue as jovens moças
Até em suas casas e seus aposentos.
Atenção, porém!
As que não sabem
Que esses lobos melosos
De todos eles são os mais perigosos.²⁰

Mariza Mendes, no livro *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault* (1989), observa que quando um conto em prosa traz ao seu final versos de caráter moralistas evidencia:

em primeiro lugar, a intenção de mostrar que contar uma história e acrescentar-lhe uma lição de moral são coisas distintas. Separada estruturalmente do conto, a moral não o contamina e pode mesmo ser suprimida, sem que se altere o texto da narrativa. Outra evidência é o desejo de atualizar as histórias, dando-lhes um contexto social contemporâneo.²¹

Ou seja, muitas fábulas ao serem reescritas são alteradas, rasuradas e suprimidas. Na versão de *Chapeuzinho vermelho* de Perrault, foram introduzidos versos moralizantes que alteram o sentido original da fábula, isso ocorre precisamente para mostrar o contexto no qual

²⁰ PERRAULT. *Contos de Perrault*, p. 256.

²¹ MENDES. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*, p. 119.

está inserida a versão. Mendes revela que a maior sutileza está nas conotações sexuais atribuídas a certos comportamentos das personagens, relacionando-os com os costumes da sociedade francesa do Antigo Regime.

Nesse mesmo sentido, Bruno Bettelheim afirma que *Chapeuzinho vermelho* projeta, de forma simbólica, a menina nos perigos da puberdade. “O macho é de extrema importância e divide-se em duas figuras opostas, a de sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó e da menina; e a do caçador, a figura forte e salvadora”.²²

Na narrativa clariciana, Sofia é uma menina na puberdade com consciência mais adulta que infantil “de noite antes de dormir, ele me irritava. Eu tinha nove anos e pouco, durabilidade como o talo não quebrado de uma begônia”.²³

Em ambas as narrativas, o perigo que circunda os enredos é a sexualidade. Na fábula de Perrault, a figura do lobo ameaça garotas indefesas como Chapeuzinho vermelho; por outro lado, em “Os desastres de Sofia” é a própria garota quem propõe o jogo da sedução: “Eu me tornara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera”.²⁴ Apaixonada pelo professor, a garota age de maneira inoportuna, desafiando-o a todo o momento. “Ouvi com ar de desprezo, ostensivamente brincando com o lápis, como se quisesse deixar claro que suas histórias não me ludibriavam e que eu bem sabia quem ele era”.²⁵

A equivalência entre o lobo e o homem, assim como em Perrault, ocorre no conto clariciano quando o professor por quem a menina se apaixona é descrito como um ser feio: “E bem devagar vi o professor todo inteiro. Bem devagar vi que o professor era muito grande e feio, e que ele era o homem da minha vida”.²⁶ As famosas perguntas que Chapeuzinho vermelho faz ao lobo também se repetem, de maneira alegórica, no conto clariciano:

²² Cf. BETTELHEIM. *A psicanálise dos contos de fadas*, p. 208.

²³ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 11.

²⁴ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 12 - 13.

²⁵ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 15 - 16.

²⁶ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 19.

Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mão dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um ao outro para amar e dormir.²⁷

A principal diferença entre os textos é a inversão que o conto clariciano propõe com relação à criança. Se, no texto de Perrault, o lobo é o adulto que tenta desviar a menina dos caminhos da virtude, em Clarice ocorre o oposto, pois é a pequena Sofia que tenta reconduzir o Professor para os caminhos do prazer, demonstrando que não é, pelo menos aparentemente, a educação moralizante o objetivo do conto.

Clarice Lispector resgata a fábula de Perrault deixando claro que ela também faz parte do processo de reatualização das fábulas clássicas; entretanto, a autora atualiza o texto conforme sua necessidade/vontade, sem deixar evidente a “moralidade” em sua narrativa, como a imposta no conto de Perrault.

Ainda no campo das comparações dos textos claricianos com outras obras, a escritora propõe um diálogo entre o conto de sua autoria “A bela e a fera ou a ferida grande demais” e a fábula *A bela e a fera*, em que o foco é vencer os oponentes; no entanto, estes são diferentes nas duas fábulas. Na fábula original, de Madame Leprince de Beaumont, a personagem tem de enfrentar suas duas irmãs a fim de voltar para a Fera; enquanto no conto clariciano, a protagonista precisa vencer o marido e o *status* social. Guardadas as proporções, os textos se aproximam, pois se sustentam em bases comuns: beleza *versus* feiúra, pobreza *versus* riqueza e o próprio conceito de felicidade. Claro que não se pode esquecer que os títulos idênticos por si só já desencadeariam uma leitura comparada.

O contraste entre beleza e feiúra está fortemente marcado nas duas obras, como os próprios títulos sugerem. Na fábula de Beaumont trata-se da oposição entre o homem e a

²⁷ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 26.

mulher, em que o primeiro se transforma pela força do amor. De maneira diversa, essa questão é elaborada no conto clariciano, neste o feio fica mais evidenciado.

O grotesco criva-se nas condições econômica e social do mendigo com sua ferida exposta; e a beleza de Carla, protagonista da narrativa, parece ficar em segundo plano, já que como diz a própria protagonista “a beleza pode ser uma grande ameaça”.²⁸ Ricardo Iannace ressalta que “o feio liga-se, sobretudo à miserável condição física e econômica das personagens”.²⁹ Na fábula francesa também está imposta a condição econômica, em que a riqueza é soberana frente à feiúra de seu proprietário, que mesmo em tal condição é capaz de convencer uma moça pobre a aceitá-lo como marido.

Por tratar-se de um conto de fadas, Fera recupera sua fisionomia de príncipe e Bela é a responsável por essa transformação, e o faz movida pelo amor. Nesse sentido, Geruza Zelnys de Almeida comenta: “ela é o elemento feminino modificador, enquanto que Fera é o elemento formador: príncipe que virou monstro e que volta a ser príncipe, porém não o mesmo, agora outro (trans) formado por Bela”.³⁰

O texto de Clarice também propõe uma transformação; entretanto, ocorre uma inversão de papéis. A protagonista, uma bela dama da alta sociedade, sofre por meio da figura de um mendigo com uma ferida exposta, uma transformação profunda.

Teve vontade de dizer: olhe homem, eu também sou uma pobre coitada, a única diferença é que sou rica. Eu... pensou com ferocidade, eu estou perto de desmoralizar o dinheiro ameaçando o crédito do meu marido na praça. Estou prestes a, de um momento para outro, me sentar no fio da calçada. Nascer foi minha pior desgraça. [...] Tinha medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão.³¹

Em 1971, Clarice Lispector apropria-se da fábula *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen, e escreve “Cisne”, ou ainda sob o título de “Um pato feio”, que compõe o livro de

²⁸ LISPECTOR. *A bela e a fera*, p. 94.

²⁹ IANNACE. *A leitora Clarice Lispector*, p. 109.

³⁰ ALMEIDA. *A bela e a fera: conto de fadas ou fado?*, p. 65.

³¹ LISPECTOR. *A bela e a fera*, p. 103.

crônicas *Para não esquecer*. Na fábula original há a utilização dos animais na construção da história, e apresenta-se uma “moral da história”.

A trama envolve uma situação vivida por muitas crianças, a sensação de se sentirem diferentes. Clarice faz uma reflexão a esse respeito no texto “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas: “essa história me fez meditar muito e identifiquei-me com o sofrimento do patinho feio – quem sabe se eu era um cisne?”³²

Nestes textos, assim como analisado em *A bela e a fera* e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, o tema é a beleza *versus* feiúra e a conseqüente transformação por que passa a personagem principal. Na fábula de Andersen, o protagonista que no início não é belo passa por uma transformação (metamorfose) de um patinho feio a um belo cisne. Na crônica de Clarice vemos configurados traços nítidos da fábula de Andersen:

Mas foi o vôo que se explicaram seus braços compridos e desajeitados: eram asas. E o olho um pouco estúpido, aquele olhar estúpido só combinava com as larguras do pensamento pleno. Andava mal no diário, mas voava. Voava tão bem que até parecia arriscar a vida, o que era um luxo. Andava ridículo, cuidadoso, o pato feio. No chão ele era um paciente.³³

Clarice Lispector revela em *A descoberta do mundo* o seu encontro com o livro de Andersen, o que sustenta a comparação entre os textos: “Busco na memória e tenho a sensação quase física nas mãos de segurar aquela preciosidade: um livro fininho que contava a história do patinho feio e da lâmpada de Aladim”.³⁴ Dessa maneira, Clarice revela sua construção como leitora e passa de leitora de Andersen para escritora, mais do que resgatar o autor em sua obra ela propõe um diálogo com as fábulas, o que comprova que Clarice tem também como base de sua escrita as fábulas clássicas.

A escritora retoma ainda o conto *Barba azul*, de Charles Perrault, no livro *A maçã no escuro*, quando a personagem Vitória rememora, no escuro da noite, os feitos do cruel personagem Barba azul e o compara a Martim:

³² LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 721.

³³ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 18.

³⁴ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 721.

Fora erro involuntário o seu de acordar durante a noite que é feita para dormir, como se tivesse aberto sem querer a porta proibida do segredo e visse as lívidas esposas do Barba Azul. Mas já era mais que simples erro não ter fechado a porta, e ter concedido à tentação de ganhar poder naquele silêncio onde, porque ela não quisera se limitar a usar apenas as suas palavras compreensíveis, Deus a deixara só.³⁵

A fábula de Perrault narra a história de um casamento mal sucedido, ocasionado pela prática bárbara do marido que matava as esposas e guardava os cadáveres no gabinete. Barba azul é a imagem e o modelo perfeito do marido sádico: entregou à mulher todas as chaves da casa, mostrando uma que não deveria ser usada, pois em um dos quartos ela não deveria entrar jamais.

Há um diálogo – evocando Bakhtin –, ou uma intertextualidade – lembrando Kristeva –, com a história bíblica do pecado representado pela maçã (um símbolo tal qual a chave), o único fruto que fora proibido a Adão e Eva – o da árvore do conhecimento, que não poderia ser consumido; o final é o mesmo também: o castigo pela desobediência desencadeada pela mulher.

No conto de Perrault, o motivo desencadeador é a curiosidade feminina, pois a esposa é castigada precisamente por entrar no local que o marido proibira. Entretanto, apesar de ser considerada uma história não apropriada para crianças, já que possui traços de violência, o conto tem um desfecho típico dos contos de fadas, pois a heroína é salva da morte pelos irmãos e torna-se herdeira de uma grande fortuna.

Na narrativa *A maçã no escuro*, Clarice Lispector apresenta Martim, um forasteiro acusado de matar a esposa, e como um fugitivo se instala na fazenda de Vitória, local em que é submetido ao trabalho pesado. Vitória, a dona da fazenda, é uma mulher de cinquenta anos que se sente atraída pelo empregado, e ao mesmo tempo em que renuncia ao desejo, prolonga a entrega de Martim à polícia.

As narrativas envolvem a figura de homens calculistas, que utilizam o tempo como aliado para atrair as mulheres; no conto, Barba azul convida a futura esposa e as amigas para

³⁵ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p. 180.

passarem alguns dias em sua casa no campo, e aproveita a oportunidade para mostrar suas riquezas, prazo suficiente para desposar a candidata à esposa. A mesma artimanha temporal é utilizada pela esposa de Barba azul, pois ela pede um tempo ao marido para poder salvar-se e entregar esse sinistro personagem à justiça.

Na narrativa clariciana, Martim e Vitória também utilizam o tempo como aliado, uma vez que Martim ao mesmo tempo em que se aproxima de Vitória, se afasta, talvez pretendendo que com esse tempo a patroa se rendesse aos desejos e o livrasse da consequente prisão. Vitória também participa desse jogo temporal, já que protelou a estada de Martim em sua fazenda pelo tempo que julgou necessário, e o manteria ali por mais tempo caso tivesse a certeza de que não se perderia como a esposa de Barba azul.

De acordo com Ricardo Iannace, a figura lendária e cruel de Barba azul invade o imaginário de Vitória, personagem da narrativa clariciana, “esse arquétipo personagem, assassino das próprias esposas, transforma-se no paradigma de Martim”.³⁶ O autor revela ainda que há nessa narrativa o retorno do mito.

Abrimos um parêntese para assinalar que o Mito, do grego *mythos*, refere-se às narrativas heróicas, de significação simbólica. Clarice Lispector colaborou com o gênero empregando seu realismo mágico. De acordo com Joseph Campbell:

As civilizações se baseiam em mitos [...] O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão tão intimamente ligados a cultura, a tempo e espaço que, a menos que suas metáforas se mantenham vivas, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona.³⁷

Ou seja, de alguma maneira a história do mito Barba azul é recuperada por Clarice e complementa o percurso de Martim. Dois homens marcados pela morte de suas esposas, mas que revelam em seu último relacionamento arrependimento. Talvez, por esse motivo Barba azul concedeu o tempo solicitado pela esposa para que essa pudesse se salvar; no entanto, a

³⁶ IANNACE. *A leitora Clarice Lispector*, p. 82.

³⁷ CAMPBELL. *O poder do mito*, p. 72.

fábula não oferece elementos que nos façam acreditar no perdão da esposa ao marido. Por outro lado, Vitória apesar de um gesto mudo concede o perdão a Martim quando este se ajoelha a seus pés.

Podemos considerar, portanto, que Clarice tece um diálogo com a tradição para tratar de assuntos atuais, e é por meio desse diálogo que a escritora revisita a tradição das fábulas, ainda que ela se distancie um pouco do texto original, uma vez que ao se apropriar dessas fábulas altera as histórias, o que é uma prática recorrente da escritora.

Consideramos também que por meio de Monteiro Lobato, Clarice Lispector se aventura pelo mundo das fábulas. Nesse sentido, Lucilene Arf comenta: “em um primeiro momento, a escritora (re)conta as tramas que leu e que imaginou, revelando parte de suas fontes inspiradoras, depois, possuída por uma sensibilidade única, recria e aproveita suas próprias criações e episódios de sua vida”.³⁸

Assim, ler Clarice Lispector é reler outros autores da literatura nacional e universal, e ainda outros livros da própria escritora, pois, como leitora-escritora, deixa marcas e alusões significativas em suas narrativas. Algumas aproximações são claras como quando apresenta títulos idênticos como é o caso de “A bela e a fera”, ou ainda “Os desastres de Sofia”, entre outros inúmeros casos.

A propósito, Ricardo Iannace, no livro *A leitora Clarice Lispector* (2001), tece algumas considerações sobre essas leituras e releituras claricianas, mapeando essas citações a partir de um estudo intertextual. Nesse livro é possível observar e entender que a leitora Clarice Lispector lê esses textos originais, transformando-os em fontes inspiradoras; reconta-os agora como Clarice Lispector escritora, e extrai de maneira ímpar a essência de cada um desses textos, criando a partir dessas releituras o fabulário clariciano.

³⁸ ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 125.

1.2 O bestiário infantil

E o destino dos bichos ali se fazia e refazia: o de amar sem saber que amavam.

Clarice Lispector. *Como nasceram as estrelas*, p. 53.

Como visto no tópico anterior, Clarice Lispector tece um diálogo com a tradição fabular, ainda que este diálogo não seja especificamente com a literatura voltada ao público infantil da escritora. Todavia, nos textos infantis, objeto de nossa análise, a escritora se vale de recursos da fábula tradicional na construção de sua escrita, sobretudo dos animais como personagens, o que nos remete ao termo bestiário. Para compreendermos a obra clariciana como uma possível reescritura de bestiários, apresentaremos algumas definições acerca do gênero.

De acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés:

Os bestiários eram, durante a Idade Média, sobretudo nos séculos XIII e XIV, livros em prosa ou verso, muitas vezes com ilustrações, que tratavam de animais, verdadeiros ou fantásticos, considerados simbolicamente portadores de qualidades sobrenaturais, via de regra ligadas ao Cristianismo.³⁹

Assim como nas fábulas, os bestiários apresentam os animais como personagens centrais, todavia este último abrange também animais fantásticos como o unicórnio, a fênix e a sereia. É importante destacar que as descrições destes animais não são fruto de uma observação direta, mas de informações retiradas de outras obras.

Nessa perspectiva, Carlos Ceia define:

O bestiário é referente a manuscritos medievais compostos por descrições detalhadas do mundo natural e animal. Assim como os herbários, que consistiam em listas de ervas, flores e plantas, e os lapidários, que eram compilações de pedras e de fósseis, os bestiários retratavam os animais, pássaros e peixes, desde os mais comuns e facilmente reconhecíveis até aos imaginários e fantásticos.⁴⁰

O bestiário tem suas raízes na tradição oral asiática, helênica e egípcia, passando por Heródoto, Aristóteles e Plínio, até chegar ao *Physiologus* (séc. II e III) e a Isidoro de Sevilha

³⁹ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 54 - 55.

⁴⁰ CEIA. *Dicionário de termos literários*, s.n.p.

(séc. VI), que são os antepassados diretos dos bestiários medievais dos séculos XII e XIII.

Segundo Ceia:

O *Physiologus* era um texto latino traduzido do grego, muito popular por toda a Europa, e que representava a versão cristã do conhecimento acumulado de historiadores naturalistas do mundo antigo, sendo uma tentativa de redefinir o mundo natural em termos cristãos.⁴¹

Por estar ligado ao Cristianismo, o objetivo fundamental dos bestiários era expor o mundo natural, e não simplesmente documentá-lo ou explicar o seu funcionamento. “Os seus autores sabiam que tudo na Criação tinha uma função e o seu Criador tinha uma intenção, que consistia na edificação do homem pecador”.⁴² Tal edificação só era possível por meio da natureza e dos hábitos dos animais, uma vez que o homem poderia ver a humanidade refletida neles e assim aprender o caminho para a redenção.

Mais tarde, com o desenvolvimento científico, esses tratados perderam a sua importância e passaram a dar um maior relevo à observação e à experiência. Contudo, os bestiários tiveram uma grande influência na Literatura, permitida, sobretudo por meio das fábulas.

Os textos claricianos escritos para crianças são notoriamente marcados pela presença de animais, que, até mesmo, são nomeados como o coelho Joãozinho, de *O mistério do coelho pensante*, a miquinha Lisete, de *A mulher que matou os peixes*, a galinha Laura, de *A vida íntima de Laura*, e o cachorro Ulisses, de *Quase de verdade*.

A questão dos nomes, assim como das atitudes comportamentais dos animais nas histórias contadas pelas narradoras claricianas, é um dado que afirma a equivalência de animais às crianças. Contar histórias de bichos para as crianças é a maneira de Clarice Lispector falar da vida e das relações humanas para seus pequenos leitores.

Há ainda nos textos de Clarice os animais não identificados pelo nome, tornando maior o repertório de seu bestiário - peixes, gatos, (animais convidados); periquitos, cavalo-

⁴¹ Cf. CEIA. *Dicionário de termos literários*, s.n.p.

⁴² CEIA. *Dicionário de termos literários*, s.n.p.

marinho, borboletas, pássaros, cobra, lagarto, antas (animais da ilha); baratas, lagartixa, rato, mosquito (animais naturais).

A relação de fascínio de Clarice pelos animais é algo que merece destaque, pois a escritora passa sua vida tentando justificar tal paixão: “Não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia. Eles às vezes chamam de longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado”.⁴³

A escritora reitera a todo o momento seu amor pelos bichos: “Somente quem teme a própria animalidade não gosta de bichos. Eu adoro”. E o motivo por tal admiração é a própria Clarice quem nos apresenta: “Talvez seja porque sou de sagitário, metade bicho”.⁴⁴

Alguns críticos analisaram a presença animalesca na obra clariciana e concordam, grosso modo, que “tornar-se bicho” é um artifício utilizado por Clarice Lispector para afastar-se da hegemonia do mundo racional humano e aproximar-se da vida de forma mais direta e instintiva.

Para Benedito Nunes “os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros - seria capaz de anular”.⁴⁵ Ou seja, Clarice se metamorfoseia para também usufruir dessa liberdade incondicional dos animais, essa busca é tão intensa que em vários momentos de sua obra a escritora estabelece a relação entre o homem e o animal. Em *A mulher que matou os peixes*, por exemplo, Clarice faz a comparação entre os dois e diz:

Vocês também têm faro? Aposto que sim, porque, além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa, resolve e fala. Os bichos falam sem palavras.⁴⁶

⁴³ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 57.

⁴⁴ LISPECTOR, apud GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 73 - 74.

⁴⁵ NUNES. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 132.

⁴⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

A relação de Clarice com os animais também foi estudada por Silvano Santiago no artigo intitulado “Bestiário”, em que o crítico faz considerações sobre a presença dos animais em alguns textos da escritora e comenta que: “a dupla metamorfose por que passa o ser humano vai se tornar uma constante nos textos ficcionais de Clarice Lispector”.⁴⁷

É precisamente por meio dessa metamorfose que Clarice estabelece em sua obra os processos que Silvano Santiago denomina “automodelagem” e “modelagem”⁴⁸, em que o primeiro designa o ser humano como um animal doméstico, isto é, um ser harmonizado com o mundo; e o segundo, o homem visto pelo olhar alheio e também pelo próprio olhar como um animal selvagem. É importante ressaltar que a metamorfose humano-animal é um processo que perpassa várias narrativas de Clarice Lispector, mesmo aquelas que não possuem propriamente animais como personagens.

Portanto, poderíamos postular que os pilares que sustentam o pensamento de Clarice Lispector são expressos por duas condições, o homem animalizado e o seu contrário, o animal humanizado, em que este segundo se destaca na literatura voltada para as crianças. Nessas histórias encontramos muitos exemplos de “personificação”, dado que reforça a tese de que essas obras têm ressonâncias das fábulas clássicas. “- Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma idéia tão boa que até parece idéia de menino!”⁴⁹ Ou ainda, “Ulisses tem olhar de gente”.⁵⁰

Contudo, nas fábulas infantis claricianas, objeto de nossa análise, não ocorre simplesmente a metamorfose do humano em animal e vice-versa, mas indagamos se há especificamente a equivalência entre as personagens das fábulas (os animais) e as crianças, ou não. Mas essa é uma questão à qual só chegaremos depois, com o decorrer deste estudo.

⁴⁷ SANTIAGO. Bestiário, p. 193.

⁴⁸ Cf. SANTIAGO. Bestiário, p. 195.

⁴⁹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

⁵⁰ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

Nas fábulas claricianas as personagens são construídas com base em animais que a escritora de fato teve em sua vida, e isso é um fato relevante para nossa leitura, porque nele inscreve-se o “bio”. Por ser o traço biográfico a marca recorrente na escrita das fábulas de Clarice Lispector, nossa leitura está atravessada pela concepção da crítica biográfica. Contudo, nesse momento faremos uma breve apresentação do conceito, uma vez que ele será ampliado no segundo capítulo deste trabalho.

Recorremos ao termo elaborado por Roland Barthes, *biografemas*, conceito desenvolvido pelo autor no livro *Roland Barthes por Roland Barthes*. Longe de revelar uma visão total, este conceito responde pela construção de uma imagem fragmentada do sujeito, em que são consideradas não somente a produção ficcional de um escritor, mas também sua produção pessoal (cartas, bilhetes, depoimentos entre outros). Assim, a crítica biográfica equivale a um “saber narrativo” adquirido por meio da conjunção entre teoria e ficção, em que as fronteiras entre o vivido e o ficcionalizado são diluídas.

Nesse sentido, encontramos na produção infantil de Clarice Lispector a ocorrência do fabular da própria vida, tornando essas fábulas biográficas, pois como veremos adiante a escritora é motivada pelos filhos a escrever os primeiros livros destinados ao público mirim.

O *mistério do coelho pensante* foi inspirado em dois coelhos que pertenceram aos filhos da escritora, como indica Clarice no prefácio do livro: “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 e encantamento”.⁵¹

Em sua segunda narrativa, também voltada para o público infantil, *A mulher que matou os peixes*, Clarice nos apresenta uma “arca de animais” que teve durante sua vida. Esta narrativa, inspirada em um fato real, uma vez que a mãe-escritora Clarice Lispector se

⁵¹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

esqueceu de alimentar os peixes do filho Pedro e estes acabaram morrendo, é relatada em tom confessional. Mas para redimir-se desse crime são narradas várias histórias com os bichos que ela teve ou surgiram em sua vida “[...] no começo e no meio vou contar algumas histórias de bicho que tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer”.⁵²

Clarice nos apresenta por meio dessa fábula um mosaico de histórias com animais que teve ao longo de sua vida, incluindo os “bichos naturais”. Esse processo de criação da escritora empregado no livro, de juntar animais, equivale ao processo do conto “Seco estudo de cavalos”. Esse conto, composto de quinze fragmentos em que cada um recebe um subtítulo, foi escrito sob o vocábulo *cavalo*, em que, como sugere o título, compila comentários sobre os cavalos espalhados por várias narrativas de Clarice Lispector.

A obra de Clarice Lispector gira em torno de temas e conteúdos comuns, por isso a escritora vai colando uma história seguida de outra e, dessa colagem, aparecem algumas histórias já publicadas em sua ficção, como a da miquinha Lisete, de *A mulher que matou os peixes*, que também é personagem do conto “Macacos” de *A legião estrangeira*.

No conto “Macacos”, e em *A mulher que matou os peixes*, as narrativas são elaboradas a partir da figura de um macaco; no primeiro um mico enorme e a macaca Liset(t)e; no segundo, uma pequena miquinha também chamada Lisete. As histórias se aproximam, pois apresentam algumas coincidências, inclusive os nomes das macaquinhas; no entanto, o que as difere é a quantidade de páginas.

No livro *A mulher que matou os peixes*, a história de Lisete por ser destinada ao público infantil é mais extensa que o conto “Macacos”, demonstrando uma preocupação analítica da escritora, uma necessidade de explicar e oferecer mais detalhes para o público infantil. Vejamos uma passagem, sobre a temática morte, em que fica nítida tal preocupação.

No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria levá-la. Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar esta notícia ao pessoal de casa. Afinal avisei, e

⁵² LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

todos ficaram muito, muito tristes. De pura saudade, um dos meus filhos perguntou: - Você acha que ela morreu de brincos e colar? Eu disse que tinha certeza que sim, e que, mesmo morta, ela continuava linda. Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com muito carinho: - Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete? Se vocês pensam que eu me ofendi porque me parecia com Lisete estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; depois, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita. – Obrigada, meu filho – foi isso que eu disse a ele e dei-lhe um beijo no rosto. Um dia desses vou comprar um miquinho com saúde. Mas esquecer Lisete? Nunca.⁵³

Em *A mulher que matou os peixes*, Clarice apresenta a morte de Lisete de maneira sensível. Por ser escrita para crianças a narrativa é repleta de detalhes e adjetivos, o que demonstra certa preocupação ao tratar de um tema tão delicado como a morte para esse público mirim. Todavia, o mesmo não ocorre no conto “Macacos”.

Nesse conto, temos a seguinte passagem sobre a mesma cena descrita:

No dia seguinte telefonaram e eu avisei aos meninos que Lisette morrera. O menor me perguntou: Você acha que ela morreu de brincos? Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: Você parece tanto com Lisette! Eu também gosto de você, respondi.⁵⁴

É possível observar que o texto é sintético e objetivo; a apresentação do fato doloroso - a morte de Lisette - é feita diretamente; e o fato traumatizante, a morte do ser que se ama, é apresentado como algo irreversível. “Não há intenção, por parte do narrador, em suavizá-la ou sentimentalizá-la”.⁵⁵ Portanto, nota-se que no primeiro, a ideia da morte é apresentada para a criança como um desejo divino; no segundo, por sua vez, a morte é narrada como algo natural e inevitável.

O processo de bricolagem se repete em muitas outras histórias de Clarice Lispector, trata-se, pois, de uma reunião de bichos que lhe são familiares e que se assemelham a outros personagens de sua ficção. Edgar Nolasco, no livro intitulado *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (2003), analisa esse processo escritural na obra clariciana e comenta:

[...] constata-se o processo de apropriação que a autora faz de si mesma, por toda a sua obra, quer seja reescrevendo, quer seja recopiando tal qual [...] Assim, no processo de apropriação do que é seu mesmo, Clarice se vale da paráfrase, da paródia e, sobretudo do plágio e, confundindo a voz do autor com a voz das

⁵³ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

⁵⁴ LISPECTOR. *A legião estrangeira*, p. 45.

⁵⁵ RIBEIRO. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, p. 97.

personagens, enfim dispersando os papéis de ambos na escritura, modifica [os textos] completamente.⁵⁶

Inspirada nas galinhas, Clarice Lispector escreve *A vida íntima de Laura*, além de contos e crônicas em que a escritora apresenta-nos uma fixação por esse animal. Sobre tal fixação Clarice declara em depoimento dos anos 70: “Quando era pequena, eu olhava muito a galinha, muito tempo. E sabia imitar bicar o milho e sabia imitar quando ela estava com doença. E me impressionou tremendamente! Aliás sou muito ligada a bicho”.⁵⁷

A história de Laura se inicia com a explicação do que quer dizer "vida íntima"; a narradora nos fala que para contar a vida íntima de alguém é necessário ser capaz de compreender detalhes simples que geralmente não percebemos, ela ensina, aqui, a fazer biografia. Depois dessa explicação, descobrimos que Laura é uma galinha quase comum, não fosse a posição que o texto assume frente ao mundo. “[...] Laura é uma galinha. E uma galinha muito da simples. [...] É casada com um galo chamado Luís. Luís gosta muito de Laura, embora às vezes brigue com ela. Mas briguinha à toa”.⁵⁸

Nessa narrativa, Clarice elabora o processo de “automodelagem” em que a vida humana e a vida animal não estão dissociadas, pois há uma equivalência entre a vida de uma galinha e a de uma mulher.

No quarto livro destinado ao público infantil, o póstomo *Quase de verdade*, o motivador da história foi o fiel companheiro de Clarice, o cão Ulisses. Olga Borelli comenta sobre esse encontro:

Ulisses foi a outra companhia fiel de Clarice. Comprou-o numa casa de animais. Eu lhe mostrava um belíssimo filhote de raça, quando a vi com um cãozinho timidamente aconchegado nas mãos. Era uma mistura de bassê, de pelo curto, marrom-claro com manchas mais escuras, e vira-lata. Ela o acariciava, já chamando-o de Ulisses.⁵⁹

Gotlib traduz a amizade de Clarice com Ulisses da seguinte maneira:

⁵⁶ NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 89 - 90.

⁵⁷ LISPECTOR, apud GOTLIB. *Clarice*: uma vida que se conta, p. 73.

⁵⁸ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

⁵⁹ BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 95.

Embora esse cão de estimação agrida sua dona por duas vezes, numa delas mordendo-lhe o lábio superior, ela (Clarice) constata, entre os dois, um entendimento mútuo, mágico, “incompreensível pela minha consciência e pela consciência dele: há um entendimento que é nosso, mas que nos ultrapassa e que não captamos. Mas existe”.⁶⁰

Em *Quase de verdade*, o pretexto para a história são as aventuras de Ulisses, o cachorro de Clarice, que desde o início assume a posição de narrador. No entanto, o estilo “era uma vez” é quebrado pelo próprio narrador, pois ao se apresentar como o cachorro de Clarice desnuda o autor do texto, Clarice Lispector - “guardiã das metamorfoses”, e, portanto, a única conhecedora da linguagem dos animais – por isso escolhida como a tradutora da história latida de Ulisses para seus leitores.

Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela - que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto.⁶¹

A personagem é Ulisses, o cachorro de dona Clarice. O nome Ulisses nos remete à personagem central de *A Odisséia* e *A Ilíada*, epopéias clássicas de Homero. É também o nome do professor apaixonado por Lóri, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, outra obra de Clarice Lispector. Sobressai, contudo, a aproximação de caráter biográfico, uma vez que a escritora teve em sua vida real um cão chamado Ulisses e, como se não bastasse, o cachorro Ulisses da fábula tem uma dona chamada Clarice.

Não se trata simplesmente de coincidências. É importante lembrar que o projeto literário clariciano está atravessado pelo fator biográfico. Ou seja, os fatos reais ajudam a compor a obra de Clarice Lispector, pois esta é uma junção de real e ficcional e por esse motivo ambos devem ser tomados na mesma proporção para uma melhor compreensão de sua obra.

A edição do livro utilizado em nossa análise traz, na capa, a ilustração de uma mulher com uma máquina de escrever sobre o colo e um cachorro aos seus pés. Tal figura nos remete

⁶⁰ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 445 - 446.

⁶¹ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

às imagens que temos ao lermos biografias de Clarice Lispector, sobretudo a de Nádia Batella Gotlib. Num primeiro momento, quando os filhos eram crianças, a mãe com uma máquina de escrever e eles a sua volta brincando; e, num segundo momento, Clarice mais velha com a mesma máquina de escrever no colo, já sozinha com Ulisses.



Clarice Lispector e seu cachorro Ulisses

As narrativas de Clarice Lispector abordam temas importantes e delicados para seus destinatários, tais como: a liberdade, em *O mistério do coelho pensante*; a morte, em *A mulher que matou os peixes*; o papel da mulher, em *A vida íntima de Laura*, e, diferentemente dos anteriores, *Quase de verdade* privilegia o enfoque social. Talvez, por esse motivo como assinala Ribeiro “tenha sido o livro menos apreciado pelas crianças”.⁶² Vale ressaltar que a questão social se impôs em toda a produção dessa época da autora.

⁶² RIBEIRO. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, p. 110.

Quase de verdade é uma obra externa que foge do mundo intimista e discute questões relacionadas ao mundo exterior. Nas palavras de Francisco Aurélio Ribeiro, “Clarice ousa, mais claramente, sair do ‘eu’, do sufocante mundo interior e percorrer outros ‘quintais’”.⁶³

Diferentemente das fábulas já apresentadas, Clarice publicou em 1977, patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela, o livro *Como nasceram as estrelas*. Trata-se de um calendário que narra doze lendas brasileiras, uma para cada mês do ano. Oriundas do folclore aborígene e africano, ou da tradição peninsular, e com traços da literatura de Monteiro Lobato.

As lendas reúnem animais da fauna brasileira; entre eles estão o sapo, a onça, o jabuti, o macaco, o jacaré, o quati, a anta; em situações que exigem alguma habilidade: a esperteza, a ferocidade, o poder. Há também a presença de mitos folclóricos brasileiros, como o Saci-Pererê, o Curupira, a sereia Iara, o Negrinho do Pastoreio, que vivem nas florestas em contato com os curumins que se tornam estrelas.

Como nasceram as estrelas (1977) foi escrito em uma fase na qual Clarice Lispector encontrava-se com dificuldades financeiras; a separação e seu regresso ao Brasil fizeram com que a escritora começasse a escrever com fins lucrativos, talvez por esse motivo Nádya Gotlib aponte que esse livro:

não apresenta grande valor estético comum às suas obras, embora haja um bom repertório de personagens e situações. A surpresa final, comum a quase todas as histórias, não chega a ter função importante, de modo a causar o espanto típico das boas histórias contadas por Clarice. Nem a moral final, quando há, causa impacto digno de admiração. Apenas uma frase ou outra traz marcas da grande escritora.⁶⁴

Nesse sentido, a crítica Vilma Arêas comenta que isso ocorreu em decorrência do fato de a obra ter sido encomendada, o que “contradizia visceralmente o processo criativo da escritora”.⁶⁵ Como é sabido, Clarice Lispector não se considerava uma profissional, na crônica “As três experiências”, afirma que “apesar de escrever ser uma coisa extremamente

⁶³ RIBEIRO. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, p. 80.

⁶⁴ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 445.

⁶⁵ ARÊAS. *Bichos e flores da adversidade*, p. 225.

forte, pode traí-la e abandoná-la a qualquer momento”⁶⁶; no entanto, a escritora não abandona a literatura; ao contrário, escreve incansavelmente até o fim de sua vida. Entendendo essa compulsão por escrever livremente, é possível compreender porque o livro encomendado, *Como nasceram as estrelas*, apresenta certa desvalorização estética.

Um fato relevante apresentado nas pequenas histórias do livro *Como nasceram as estrelas* é que a fábula ocupa um espaço muito importante, posto que a escritora recupera os moldes da fábula clássica na construção dos enredos, tais como: a personificação, a moral da história ainda que esta não tenha função educativa, o diálogo direto entre os animais. Clarice vale-se também do bestiário, e assim como Monteiro Lobato recria as histórias dentro da fauna, da flora e do folclore brasileiro.

⁶⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 136.

1.3 Entre fábulas e bestiários

Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi.

Clarice Lispector. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

Após apresentarmos as obras infantis de Clarice Lispector, bem como aquelas que dialogam com a tradição fabular e ainda as principais definições e características dos gêneros Fábula e Bestiário, indagamos: Como poderiam ser consideradas as obras infantis da escritora Clarice Lispector? São fábulas ou bestiários, ou a junção dos dois gêneros, que apesar de distanciados temporalmente se aproximam no que diz respeito à forma de expressão literária?

Tratando-se de uma escritora que declarou fugir dos gêneros, a tarefa de enquadrá-la em uma forma literária torna-se impossível. Contudo, como visto anteriormente, Clarice dialoga com a tradição fabular, assim como se vale dos bestiários para compor sua obra. Ela constroi, sem dúvida, uma obra que mistura os dois gêneros.

Cabe aqui um segundo questionamento: Poderia considerar-se fábula uma narrativa que não tem como prioridade ditar lições moralizantes? Como sabemos o caráter pedagógico das fábulas, podendo ser também definida como o discurso da sabedoria, tem a presença da “moral da história” que, aliás, causa muita polêmica e controvérsia em razão dos perigos que ela impõe sobre as crianças.

Nas fábulas dirigidas ao público infantil clariciano é possível notar que quando há o caráter moralizador a escritora o faz de maneira sutil; na verdade, ela apenas sugere, não impondo qualquer tipo de verdade à criança. A esse respeito, Rosa Maria Riche observa:

[...] reflexiva, introspectiva, lúcida, lidando com as artimanhas do Ser na literatura adulta, soube despojar-se do tom sério e introspectivo para assumir a voz da velha contadeira de histórias e como uma mãe preta, falar às crianças, fazendo-as pensar, analisar, refletir, sem pretensão alguma de ensinar o que quer que seja.⁶⁷

⁶⁷ RICHE. Mme. de Ségur e Clarice Lispector o olhar da e para a criança: um contraponto, p. 72.

Clarice Lispector utiliza uma linguagem simples; no entanto, seduz a criança para a leitura de seu relato, ou seja, a escritora fala aos pequenos sobre questões importantes, mas o faz por meio da fantasia, e assim envolve o narratário em seu universo fabular.

Nesse sentido, Nilson Dinis atesta que

a literatura infantil de Clarice Lispector não quer dar lições de moral ou mesmo socializar a criança, ela parece querer propor-lhe uma aventura: a experimentação de um novo mundo que pode ser constantemente recriado pela imaginação.⁶⁸

E tal experimentação é concedida por meio dos sentimentos e comportamentos de Joãozinho, Laura, Zeferina, Ulisses, Lisete, Max, Dilermano, dentre outros animais presentes nas narrativas claricianas.

A fortuna crítica que envolve as obras infantis de Clarice Lispector volta-se para o lugar que essa literatura ocupa dentro do gênero “Literatura Infantil”. Estudiosos como Francisco Aurélio Ribeiro, Nilson Dinis, Rosalia de Angelo Scorci, entre outros, dedicaram-se a comprovar o valor literário que obra claricianas escritas para crianças possui.

Francisco Aurélio Ribeiro, no livro *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, destaca que Clarice seria uma das primeiras escritoras brasileiras a trabalhar em forma de paródia seus textos para crianças; criando, assim, uma nova linguagem, o que a torna uma voz inovadora no gênero a partir do final da década de sessenta.

Entendemos que a inovação de Clarice Lispector encontra-se precisamente no trabalho com a linguagem, no jogo entre fantasia e verdade, na forma de apresentar a realidade à criança, e, especialmente, no diálogo entre seus textos e sua vida, pois

[...] os recursos estilísticos apresentados pela autora nos textos [adultos e infantis] não os tornam diferentes ou menores em relação à qualidade estético-literária. Pelo contrário, eles os enriquecem, possibilitando sua leitura a um número maior de pessoas, inclusive as crianças. Com isso, a autora nos revela ser a artífice da palavra que é capaz de falar a diferentes públicos, adultos ou crianças, das verdades universais.⁶⁹

⁶⁸ DINIS. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*, p. 156.

⁶⁹ RIBEIRO. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, p. 98.

Ainda sobre a inovação clariciana na literatura voltada ao público infantil Lia Vasconcelos de Carvalho considera que

os textos de Clarice Lispector direcionados ao público infantil possuem uma natureza intuitiva, relacional, que possibilita à criança atuar como interprete de seu mundo e ao mesmo tempo alargar estratégias de leitura a serem utilizados quando adulto. Lispector escreve de maneira a instigar o leitor, pois ela própria instiga a si mesma, por intermédio de questionamentos nos mais diversos aspectos que compõem a natureza do homem e de tudo que o cerca.⁷⁰

Nesse sentido, é possível considerar que Clarice Lispector torna-se inovadora por incorporar mesmo na literatura infantil os dilemas do narrador, bem como por criar uma nova conduta de leitura, já que suas obras para crianças são permeadas de metalinguagens, cortes discursivos, psicologismos entre outras características tão exploradas na literatura adulta.

Assim, constatamos que desde *O mistério do coelho pensante* e estendendo aos outros livros, Clarice adverte que suas histórias foram feitas para serem contadas e as entrelinhas deverão ser preenchidas por quem as conta, já que a parte oral é a melhor da história.

Vale ainda ressaltarmos que tal inovação também se deve ao fato de Clarice Lispector escrever fábulas biográficas, nas quais o cotidiano com seus filhos serve como pano de fundo para as histórias infantis. Esse cotidiano é recuperado pela escritora por meio das memórias.

Na esteira de Eneida Maria de Souza (2004),

o narrador tem o cuidado de sempre refletir sobre o trabalho da escrita da memória, através de associações que remetem a um processo de metalinguagem e à teorização contínua do método do trabalho. Escrita *frankenstein*, elaborada à maneira de um *puzzle*, de um caleidoscópio, de um texto-palimpsesto e de uma bricolagem, em que são colados os fragmentos e restos de textos, lembranças e objetos guardados no baú de memórias.⁷¹

É exatamente na elaboração desse vasto material biográfico armazenado na memória, que Clarice constroi suas fábulas. Utiliza os fatos biográficos que ocorreram na infância dos filhos, ou ainda os reinventa, demonstrando seu processo criativo. Veremos como esse processo ocorre no próximo capítulo deste trabalho.

CARVALHO. *O enredamento narrativo de Clarice Lispector: a construção do referente de um novo maravilhoso nos contos para criança*, p. 82.

⁷¹ SOUZA. *Pedro Nava, o risco da memória*, p. 20 - 21.

CAPÍTULO II

AS FÁBULAS BIOGRÁFICAS DE CLARICE LISPECTOR

As coisas acontecem porque devem acontecer. Nunca pensei escrever livros para crianças. O primeiro surgiu de um pedido de meu filho “Pauluca” há muitos anos, e o outro, de uma sensação de culpa da qual queria me redimir.

LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 383.

Não vou ser autobiográfica. Quero ser Bio.

Clarice Lispector. *Água viva*, p. 40.

Clarice Lispector queria ser vida e assim o foi, pois é precisamente o traço biográfico que marcará a construção literária dessa escritora. A personalidade nada comum e, ao mesmo tempo, o discurso simplificador acerca de si mesma tendem à hipótese da presença biográfica em sua obra.

Apesar de não pretendermos realizar uma biografia de Clarice Lispector, apresentaremos algumas considerações teóricas acerca da biografia e crítica biográfica, para num segundo momento, verificarmos como esses gêneros se apresentam na produção infantil da escritora brasileira.

O processo de mudança pelo qual a sociedade passou e ainda passa colabora para que o indivíduo, antes imerso numa rede de solidariedades coletivas, agora se prenda aos processos de individualização. Os fatores importantes para tal fenômeno foram o desenvolvimento da alfabetização e a difusão da leitura, que permitiram uma reflexão solitária. Um exemplo dessa mudança foi o surgimento de novos gêneros literários, como a literatura autógrafa nas mais variadas expressões: diários, cartas, confissões e memórias.

As biografias seriam uma dessas formas de individualização, pois tratam da *escrita de si*. Diana Klinger (2007), apoiada em Foucault, observa que “na Antiguidade greco-romana o ‘eu’ não é apenas um assunto sobre o qual escrever pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*”.⁷²

Na escrita de si, há um desejo de falar de si, mas também há a impossibilidade de falar a verdade. Especialmente porque a ficção está mais próxima da verdade do que as biografias e autobiografias. Nesse sentido, Barthes reflete que “não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção, mas quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada

⁷² KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 27.

ficção”.⁷³ Ou seja, a partir do momento que colocamos no papel nossas memórias, a escrita de si passa a ser considerada ficção.

De acordo com Klinger (2007), “a *escrita de si*, termo elaborado por Foucault, não é apenas um registro do eu, mas *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo”.⁷⁴ Contudo, o caminho para esse autoconhecimento não é o da história, pois como afirma Michael Foucault, “a história nos cerca e delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos”.⁷⁵

Vale também atentar para o fato de que toda contemplação da vida está ligada a uma rede de relações sociais, por essa razão a *escrita de si* passa, necessariamente, pela escrita do outro. Devemos entender, portanto, que apesar de um relato expressar uma época e uma sociedade, ele não é capaz de compor uma identidade; por outro lado, não é possível se pensar um eu solitário, fora de sua rede de comunicação.

Nesse sentido, a biografia deve ser entendida como um permanente envolvimento do ser humano não somente com o outro, mas também consigo mesmo. Pois, ao acompanhar a trajetória do outro, o biógrafo acaba refletindo sobre si próprio, sobre sua própria trajetória de vida.

A propósito, no artigo “Biografia: método de reescrita da vida”, Miguel Chaia comenta que “a expressão artística, na qual o sujeito tenciona ao máximo a individualidade para compreender a realidade, a si mesmo e ao outro, configura-se como a mais contundente possibilidade biográfica”.⁷⁶ Portanto, a realização de biografias, do ponto de vista cultural, pressupõe uma rede de relações sociais.

⁷³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 29.

⁷⁴ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 26

⁷⁵ DELEUZE. *Conversações*, p. 119.

⁷⁶ CHAIA. *Biografia: método de reescrita da vida*, p. 80.

Além da rede de relações sociais, as biografias também apresentam o trabalho intelectual do biógrafo - leituras, seleção e recortes - que ajudam na recomposição do escritor escolhido para ser biografado. Ou seja, a biografia revela ou propõe revelar a vida do outro, vivificando-o por meio da linguagem e tornando-se não mais simplesmente uma homenagem a uma pessoa morta.

Pois, como nos fala Dante Moreira Leite:

Toda biografia é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora. Por isso, nenhuma biografia é definitiva, e sempre será possível refazê-la, a partir de dados basicamente iguais, pois todo biógrafo faz viver o biografado, mais ou menos como o ficcionista faz viver as personagens de sua imaginação.⁷⁷

É exatamente nesse trabalho delicado de se estabelecer a relação entre obra e autor, e também como resposta aos “procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação”⁷⁸ que surge a crítica biográfica. E é nessa relação que se inscreve o “bio” que, por sua vez, pode desencadear outras formas possíveis de serem estabelecidas, mesmo que metaforicamente, aumentando as possibilidades de compreensão do texto literário como texto da cultura.

Eneida Maria de Souza, no artigo intitulado “Notas sobre a crítica biográfica” (2002), tece algumas considerações a respeito dessa área “complexa” da literatura:

a crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.⁷⁹

Ou seja, a crítica biográfica procura apontar detalhes biográficos até então vistos como insignificantes, com o objetivo de aproximar e depois remodelar o perfil do escritor escolhido como objeto de análise. Assim, quando optamos por considerar tanto a produção ficcional quanto a documental ou pessoal de um autor, que inclui - correspondências, experiências pessoais, amizades – ou ainda utilizando o termo de Roland Barthes, *biografemas*, “a crítica

⁷⁷ LEITE, *apud* NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 78.

⁷⁸ Cf. SOUZA. *Notas sobre a crítica biográfica*, p. 117.

⁷⁹ SOUZA. *Notas sobre a crítica biográfica*, p. 111.

biográfica desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande os limites das relações culturais”.⁸⁰

Isso quer dizer que é possível com as ferramentas oferecidas pela crítica biográfica ampliar a compreensão sobre um autor, no caso Clarice Lispector, além das fronteiras pré-estabelecidas pela teoria literária. Portanto, a relação entre vida e obra de um escritor pode possibilitar, ao crítico biográfico, outras formas de compreender um texto literário.

Nesse sentido, é possível estabelecer outras relações, dentre as quais destacamos: vida e ficção, ficção e documento, amizades literárias, entre outros. Ainda no campo das relações biográficas, podemos considerar a “influência metafórica”, ou seja, relações imaginadas entre autores e obras, possibilitadas por meio de um círculo imaginário de amigos com interesses literários comuns.

Nossa leitura caminha nessa direção: aproximar metaforicamente vida e obra, pois, como veremos no decorrer deste trabalho, a literatura infantil de Clarice Lispector é repleta de alusões biográficas. Contudo, devemos considerar que o processo criativo vivenciado pela escritora não é o único caminho para desvendar o mistério de sua escrita, uma vez que as afirmações autorais nem sempre são verdadeiras. Trata-se, dessa forma, de um confronto delicado entre o escrito e o vivido.

De acordo com Souza, “a dificuldade se impõe em virtude da instabilidade entre as margens do texto e da experiência autoral, dos modos de inscrição através dos quais o sujeito se inscreve na obra”.⁸¹

Embora saibamos que quando vida e obra de um determinado autor parecem se implicar intimamente, e este é o caso de Clarice Lispector, tornam-se um campo minado para o leitor; no entanto, separá-las nos parece uma mutilação ainda maior. Desde seu livro de estreia *Perto do coração selvagem* (1944), passando pela literatura voltada ao público infantil,

⁸⁰ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 111.

⁸¹ SOUZA. *Pedro Nava, o risco da memória*, p. 97.

até o póstumo *Um sopro de vida* (1978) vemos configurada a inscrição do biográfico e como este se torna o traço caracterizador de seu processo de criação.

Se em um primeiro momento, Clarice tenta esconder o traço biográfico, e isso ocorre em *Perto do coração selvagem*, ao longo de sua obra acontece o oposto, “agora é o ficcional que vai ficar colado ao vivido”, até mesmo confundindo-se com ele. Edgar Nolasco é esclarecedor:

A autora não só fez de sua vida matéria para a ficção, como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional. Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano a memória da infância vivida, e de suas reminiscências para a construção de sua ficção. Nessa visita ao passado, tentativa vã de reconstituir fatos que ficaram perdidos na sua história pessoal, ficcionaliza extrapolando, em muito, os limites do acontecido.⁸²

É exatamente nesse sentido que a escrita de Clarice Lispector é biográfica, porque mesmo quando a autora/narradora não dialoga com o fato vivido está atravessada pelo desejo de um “poderia ter acontecido”. Isso quer dizer que viver e escrever possui para Clarice uma capacidade de renovação, de um encontro consigo mesma.

No entanto, a obra clariciana não deve ser vista apenas como um “traçado autobiográfico”⁸³, pois não há um desejo explícito da escritora em contar sua vida, esta é contada à sua revelia. É importante salientar que a escritora apresenta em sua obra muitas máscaras, e em meio a tantos “restos” de textos e não-textos, que se desfazem e se completam, mostra-se a imagem de um mundo simulado e repleto de representações de Clarice Lispector, ou seja, a *persona* se insinua a todo tempo em seus textos.

Abrimos um parêntese para expor as ideias de Luiz da Costa Lima sobre a *persona*, que embasado em Foucault e Derrida, afirma que ao contrário do animal “o homem é biologicamente imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido”.⁸⁴ Para tanto, o homem protege-se criando a *persona*, que “não

⁸² NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 78 - 79.

⁸³ NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 71.

⁸⁴ LIMA. *Pensando nos trópicos*, p. 43.

nasce do útero senão que da sociedade”. É importante destacar que a *persona* só se concretiza na atuação de papéis.

Nesse sentido, Francisco Ortega, no livro *Para uma política da amizade* (2000), comenta que

a ação e discurso são as únicas formas de que os homens dispõem para “mostrar quem são”, para “revelar ativamente suas identidades pessoais e singulares”, para revelar o “quem”, em contraposição ao “o que” alguém é [...] Indica uma identidade que se constitui publicamente como aparência, máscara, um papel a ser representado.⁸⁵

Logo, podemos observar que os instrumentos utilizados pelo escritor – reunião de fragmentos pessoais, reminiscências, referências às obras, aos amigos eleitos e também aos denegados - acabam também por revelar a pessoa, ou melhor, a *persona*, que se inscreve pela soma de pedaços de uma identidade multifacetada, incorporada e alterada pelo caminho da vida, traços estes que constituem o “*bio*”, “tudo formando uma ficção que se chama o eu”.⁸⁶

Clarice Lispector, apesar de negar a presença autoral, deixa escapar ao longo de sua obra algumas marcas em que é possível notar um “eu” prisioneiro, “um sujeito totalmente descentrado, multifacetado; e, se por um lado, ela nos conta sua vida em sua ficção; por outro, ela mesma se encarrega de desfazer tal imagem”.⁸⁷

Diante disso, indagamos: ocorreria em Clarice Lispector uma preocupação em “desprender-se de si”? Ou seja, “uma elaboração de si através de si, uma apaixonada transformação, uma modificação lenta e difícil mediante o cuidado contínuo da verdade?”⁸⁸. As últimas lições de Michael Foucault no Collège de France constituem tentativas de respostas às perguntas como: Por que dizer a verdade? Por que dizer a verdade especialmente sobre si?⁸⁹

⁸⁵ ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 26.

⁸⁶ SOUZA. *Tempo de pós-crítica*, p. 34.

⁸⁷ NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 71.

⁸⁸ ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 59.

⁸⁹ ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 59.

Essa questão levantada por Francisco Ortega faz refletirmos sobre a obra de Clarice Lispector, sobretudo quando tentamos retratar uma imagem da escritora, que nunca se mostra por inteiro, ao contrário, se mostra aos poucos, sempre fragmentada. Por outro lado, entendemos que apesar de Clarice estabelecer esse jogo de mostrar-se e esconder-se, há sem dúvida em sua obra uma busca incessante pela “descoberta de si”.

Talvez o caminho, no qual encontraremos respostas mais frutíferas para tal descoberta, seja aquele em que as relações de amizade são imprescindíveis para nossa constituição como sujeitos, pois por meio do amigo há um fortalecimento de nossa identidade. Todavia, a amizade significa mais que fortalecer a identidade; antes, ela constitui a possibilidade de transformação.

As relações de amizade em Clarice Lispector colaboram, sobremaneira, para articular e colocar em movimento a vida e a obra da escritora, pois como atesta Ortega (2002), “a amizade é, no fundo, uma ascense, isto é, uma atividade de autotransformação e aperfeiçoamento”.⁹⁰

Clarice Lispector, na maioria das vezes, confessa suas relações de amizade de forma pública, por meio de cartas, cartões postais, crônicas, bilhetes. Mas, em muitos outros casos, essa amizade se apresenta por meio da ficção. É válido ressaltar ainda que, durante sua trajetória, ela também faz questão de negar, ou melhor, apagar suas amizades “influências” literárias, como Katherine Mansfield, Virgínia Woolf, James Joyce, entre tantos outros que vão surgindo em sua obra e acabam revelando a leitora Clarice Lispector.

Ricardo Iannace, no livro *A leitora Clarice Lispector* (2001), apresenta algumas leituras realizadas por Clarice, que provavelmente influenciaram a escritora na composição de sua obra. Mesmo sabendo que a escritora se considerava “má leitora” e que “não lera as obras importantes da humanidade”, evidencia-se que ela apresenta em sua obra fragmentos de textos

⁹⁰ ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 80 - 81.

importantes da literatura universal e nacional, tais como: Dostoiévski, Herman Hesse, Eça de Queirós, Monteiro Lobato, entre outros, que vão compondo essas relações de amizades literárias que se unem pela fórmula consagrada de Jorge Luis Borges: “recriação de genealogias familiares”.⁹¹

Ou seja, os retratos esgarçados dos amigos que povoam a ficção da escritora acabam esboçando seu perfil, especialmente porque ela não cita, não dialoga com quem não admira literariamente. Daí podermos dizer que a presença dos amigos não deixa de ser também marca de sua presença autoral, apesar de Clarice trabalhar contra a presença dos amigos em sua ficção.

A propósito, a amizade é campo de estudos de vários escritores desde a Antiguidade até a Modernidade, e é unânime que diz respeito a uma relação afetiva e voluntária que envolve práticas de sociabilidade. Entretanto, em alguns momentos da história a amizade sofreu mudanças e deslocamentos, sobretudo no Cristianismo, em que esta foi substituída pelo amor, tornando a amizade fraternal demais.

Nessa perspectiva, Francisco Ortega demonstra que há uma necessidade de se criar uma forma de arte na amizade que ofereça alternativas para as fórmulas tão desgastadas de relacionamento:

A amizade foi sempre vista com receio em nossa cultura ocidental. Dois testemunhos históricos dão prova disto: de um lado a “desafetivação” da amizade no cristianismo, no qual a substituição da *philia* pelo *ágape* supõe a supressão do vínculo afetivo e intersubjetivo representado pela amizade na Antiguidade greco-latina; de outro a noção de amizade como ampliação da família na literatura filosófico-moral do começo do século, em que os sentimentos de simpatia são normalizados e civilizados mediante o emprego das relações familiares como modelo da emocionalidade e interação íntima.⁹²

Ou seja, a sociedade contemporânea não pode apoiar-se somente na família; ao contrário, necessita de outras relações de sociabilidade. Por esse motivo, a amizade passa a ter

⁹¹ SOUZA. *O século de Borges*, p. 86.

⁹² ORTEGA. *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 27 - 28.

a função de exprimir a humanidade, de “re-traçar e re-inventar o político”⁹³, assumindo dessa forma um significado de pluralidade, experimentação, liberdade, enfim. Para alcançar essa liberdade, deve-se cultivar o *ethos*⁹⁴ da distância, o que não significa renunciar à sociabilidade, mas compreender o outro como responsável por um processo de transformação e invenção de nós mesmos.

Os estudos sobre a amizade têm sido de grande interesse à filosofia, especialmente para a francesa. Dentre os pensadores, destacamos Michel Foucault, Jacques Derrida e a filósofa alemã Hanna Arendt, que colocaram a amizade no centro do pensamento filosófico e a deslocaram da esfera privada para a pública, o que provoca novas possibilidades de sociabilidade. É exatamente nessa direção que se dirige toda a crítica biográfico-cultural na virada desse século.

Na esteira de Ortega, “a amizade é um fenômeno público, que precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos humanos para florescer”.⁹⁵ Isto é, na busca exagerada pela interioridade, há necessariamente um distanciamento da amizade, uma vez que o *habitat* ocupado pela amizade é o espaço entre os indivíduos no mundo compartilhado. Portanto, somente quando houver novamente a inversão da amizade do espaço privado, ideologia familialista, para o espaço público, a amizade ganhará outra vez o *status* de experimento social e cultural.

Na literatura, as relações de amizade muitas vezes ultrapassam os limites do factual porque os amigos, em sua maioria, são vínculos imaginários que se aproximam por interesses comuns, ou seja, “são parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido na região

⁹³ ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 13.

⁹⁴ A palavra *ethos* é definida por alguns dicionários como: a. “característica comum de um grupo de indivíduos pertencentes a uma mesma sociedade” (Koogan/Houaiss, 1998); b. características de espírito, moral, valores, idéias, crenças e cultura de um grupo ou de uma comunidade. *Ethos* revolucionário; o livro captura exatamente o *ethos* inglês elizabetano”. (*Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, 1989)

⁹⁵ ORTEGA. *Genealogias da amizade*, p. 161.

fantasmática da literatura”⁹⁶ Assim, mesmo que distanciados pelo tempo e que nunca tenham se visto de fato, as relações de amizade estão amarradas pelo feixe que une vidas e obras semelhantes.

Em Clarice Lispector, o silêncio e a distância foram estratégias utilizadas para cultivar a amizade. Valemos-nos das palavras de Ortega para compreendermos a importância dessa política da amizade adotada por Clarice, ou seja, pautada pelo silêncio. “O silêncio faz parte de uma nova política da amizade, silêncio do *talvez* de uma amizade que não precisa dizer nada, pois às vezes a palavra corrompe a amizade, e o silêncio a preserva”.⁹⁷ (Grifo do autor)

As amigadas ajudam a compor a identidade de Clarice Lispector, tanto aquelas às quais a escritora mostrou indiferença, como no caso de Virgínia Woolf, quanto aquelas em que ela demonstrou e dedicou amor, como Monteiro Lobato, conforme visto no capítulo anterior. A esse respeito, Lucilene Arf comenta: “ela [Clarice] afasta seus pares literários com quem tem maior afinidade e aproxima-se de Lobato, com quem teria menos compatibilidade”.⁹⁸

O jogo de esconder-se e mostrar-se se instala novamente: ela denega as amigadas e estabelece uma nova maneira de relacionar-se com a tradição literária, e ao fazer isso Clarice transforma a escrita do outro em sua própria escrita, fazendo uso da “lei do usucapião”.⁹⁹

No entanto, embora a escritora não confirmasse suas amigadas literárias, estas se mostraram ao longo de sua obra. Por isso, ler Clarice corresponde a ler outros escritores, já que sua obra apresenta uma série de associações literais e/ou metafóricas, além dos desdobramentos referentes à formação dessa escritora, obtida por meio de suas preferências literárias. E é assim, “escondendo” essas relações de amigadas, que Clarice dialoga com a tradição literária.

⁹⁶ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 118.

⁹⁷ ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p. 112.

⁹⁸ ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 29.

⁹⁹ Cf. SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa!*, p. 60.

Contudo, não podemos esquecer-nos dos laços de “afetividade” concretos que a escritora manteve durante toda a vida, a exemplo de: Lúcio Cardoso, Jacob e Andréa Azulay e Olga Borelli, embora saibamos que existiram outros elos de amizade que de alguma forma corroboraram a composição da personalidade humana e literária de Clarice Lispector. Destacamos essas relações por as julgarmos essenciais, uma vez que marcam a trajetória não só pessoal como também literária da escritora Clarice Lispector.

Lúcio Cardoso é uma figura expressiva e primordial no início da vida literária de Clarice por colaborar com a amiga, primeiro em *Perto do coração selvagem*, e depois nas obras que se seguiram. Andréa Azulay, por sua vez, colabora com a abertura de uma nova direção na literatura clariciana, pois permite o diálogo com o público infantil; e finalmente Olga Borelli - apesar de não estar ligada literariamente à vida de Clarice -, é ao lado de quem a escritora vive os últimos momentos de sua vida; vale lembrar também que foi Borelli quem incentivou Lispector a estruturar e publicar em forma de romance a obra *Água viva*. Passamos, portanto, a analisar essas relações de maneira mais minuciosa.

A amizade de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector foi movida pela literatura. Para eles viver e criar correspondia à mesma coisa. Clarice tinha na figura de Lúcio o mestre, o amigo conselheiro; afinal foi por meio dele que ela adentrou o universo da literatura. Foi, além disso, o amigo que sugeriu o título *Perto do coração selvagem* para o primeiro romance da escritora, e escreveu boas críticas sobre o trabalho de Clarice. A relação entre os amigos aponta sempre para os desafios literários em que um pede a participação do outro na elaboração de seus projetos.

Mesmo após o casamento e saída do país, a escritora manteve contato com o amigo por correspondências. A amizade entre eles foi estabelecida pelo *ethos* da distância, em que alternavam momentos de profunda tristeza, quando ausentes, mas também de muita alegria, proporcionados pela troca de cartas, em que o conteúdo evoca o aperfeiçoamento da escrita e

a ajuda do mestre (Lúcio Cardoso) à sua discípula (Clarice Lispector) em seu trabalho. A correspondência entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso colabora para delinear o perfil intelectual da escritora e propõe uma reflexão sobre a relação entre vida e obra. Nessa direção, Eneida Maria de Souza afirma que:

As cartas representam a imagem das migalhas do eu que se manifesta de forma esquiva ou confidencial, conforme o grau de receptividade do leitor. Necessidade de participar com o outro, de atuar no outro e de ter parcela de responsabilidade na construção do texto alheio. Escrita interminável, cujo ponto final, dado pela morte do escritor, continua, no entanto, sendo reescrito infinitamente.¹⁰⁰

Ainda sobre as correspondências de Clarice Lispector, foi publicado em 2001 o livro *Cartas perto do coração*, que abre a intimidade de Clarice Lispector e Fernando Sabino; o livro foi considerado por Evandro Nascimento como “uma oportunidade de percorrer o universo epistolar de Clarice Lispector”¹⁰¹, uma vez que a escritora apresentou ao longo de sua obra apenas fragmentos dessas correspondências por meio de crônicas. Nesse sentido, o artigo intitulado “Encontros marcados e movimentos simulados nas cartas de Clarice Lispector”, de Fátima Cristina Dias Rocha, analisa essa relação entre Clarice Lispector e suas correspondências:

Nesse veículo primordial de subjetivação que é a carta, Clarice Lispector exercitará formas de se posicionar em relação a si mesma e de se manifestar em relação aos outros. Além de proporcionar o contato com a intimidade da missivista __ e com a sua “grafia de vida” __, o exame das cartas escritas por Clarice Lispector a companheiros de letras e familiares pode enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão de sua obra artística, ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados.¹⁰²

É escusado dizer que o direito à correspondência é inviolável, posto que, na verdade, presta-se a resguardar o direito à intimidade; no entanto, como ressalta Silviano Santiago (2006), as cartas de grandes escritores devem tornar-se públicas, em especial para permitir aos teóricos literários a desconstrução dos métodos analíticos do século 20. Haja vista que fora desconsiderado qualquer tipo de informação que não fosse estritamente literária. Assim, os estudos da nova teoria literária se valem dos paratextos (e aí incluímos, sobretudo, as

¹⁰⁰ SOUZA. *A pedra mágica do discurso*, p. 197.

¹⁰¹ NASCIMENTO. Encontro marcado nas cartas. *Jornal do Brasil*, p. 8.

¹⁰² ROCHA. Encontros marcados e movimentos simulados nas cartas de Clarice Lispector, p. 56.

correspondências) para enriquecer a compreensão de uma obra artística, obtida pelos jogos intertextuais.¹⁰³

Nesse sentido, Eneida Maria de Souza constata que:

Ao se considerar a vida como texto e suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.¹⁰⁴

A carta, portanto, seria o próprio escritor inscrevendo-se na folha de papel e dirigindo-se ao outro, e tal processo é possibilitado pela amizade, pois ao se abrir para o outro o escritor acaba conhecendo melhor a si próprio. Por isso, a carta parece apresentar duas funções distintas: primeiro como um diário em que o remetente se abre para o destinatário; a segunda como uma possível ficção.

Vale ressaltar que, apesar de a carta representar um meio de comunicação entre as pessoas, ela está relacionada à solidão e à saudade. As correspondências claricianas dão prova desse sentimento de “exílio”, já que a escritora viveu fora do país por alguns anos, em razão da profissão de diplomata de seu marido, e manteve suas relações de amizade por meio de cartas.

Edgar Nolasco, em artigo recente, observa que a política da amizade em Clarice Lispector é pautada pela saudade:

Independentemente de onde a escritora Clarice Lispector estivesse, o sentimento da saudade sempre fora recorrente em sua vida. Quando se encontrava fora do país (aliás viveu por dezesseis anos fora), sempre que escrevia uma carta, um bilhete que fosse, ou até mesmo um simples cartão, ambos eram pretextos para externalizar sua amizade e saudade, quer fosse a amigos, familiares ou ao país.¹⁰⁵

A escritora vale-se desse sentimento, levado com ela por toda a vida, como mais um instrumento para a construção de sua produção intelectual. Ou seja, assim como as amizades literárias, as memórias e os textos ficcionais, as cartas também possuem um papel importante

¹⁰³ Cf. SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa!*, p. 62 - 63.

¹⁰⁴ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 119 - 120.

¹⁰⁵ NOLASCO. Clarice entre dois amores: Machado de Assis e Guimarães Rosa, p. 78.

na obra de Clarice Lispector, pois a carta é uma forma desinibida e sublime da *escrita de si*. Contudo, as cartas de Clarice para os amigos e familiares são muito mais uma introspecção do que uma abertura de si para o outro.

Seu encontro com Jacob Azulay, e posteriormente Andrea Azulay, deve-se ao trágico incêndio ocorrido em 1966 que a deixou com marcas profundas. O psicanalista Jacob Azulay tratou de Clarice durante um bom período; entretanto, a ansiedade da escritora tornou-se ilimitada. Mesmo com a insistência de Clarice, o médico chama a atenção para a impossibilidade de continuar o trabalho; todavia, tornam-se amigos e ele comenta que Lispector precisava mais de um amigo do que de um psicanalista.

Quando começou a frequentar a casa de Jacob, Clarice conheceu a filha do amigo, Andréa Azulay, de nove anos, e se encantou pela menina. Elas trocaram cartas e confidências; Andréa enviava, até mesmo, alguns escritos à Clarice, eram poemas e histórias curtas que expressavam sentimentos importantes para a escritora, pois nesses escritos eram desconsideradas as discussões estéticas, discussões estas que Clarice sempre evitou. Em 1975, Clarice contrata um ilustrador e solicita a fabricação de cinco exemplares artesanais, intitulados “Meus primeiros contos”, cuja autora é Andréa Azulay. A menina, por sua vez, dedica o livro a seus pais, irmã e à amiga e estimuladora Clarice Lispector.

A amizade com uma criança refletiu-se na literatura clariciana, pois a infância povoou as produções da escritora nessa fase, e, sem dúvida, Andréa abre para Clarice um novo contato com o público infantil. Nessa fase, a escritora publica sua terceira fábula infantil, *A vida íntima de Laura*, e a dedica à menina. Escreve ainda o último livro dedicado às crianças, *Quase de verdade*, publicado postumamente.

Assim, as amigas concretas - Andréa Azulay e incluímos os filhos da escritora - e também as imaginadas, Monteiro Lobato, são responsáveis por essa fase literária de Clarice

Lispector, já que seu projeto de vida e intelectual, nos últimos anos, estava ligado às crianças e animais e não mais aos problemas da vida adulta.

No entanto, a amizade mais singular e próxima de Clarice foi, sem dúvida, Olga Borelli. Embora esta amizade não esteja diretamente envolvida com a literatura, as duas amigas criaram formas de relacionamentos voltados ao espaço público social e cultural. Elas respeitavam suas singularidades e sabiam conviver com as diferenças, aceitando-as como condição de sociabilidade.

Olga Borelli foi, provavelmente, a melhor amiga de Clarice nos últimos dez anos de sua vida. Essa amizade foi adquirida em um momento no qual Clarice encontrava-se afastada do mundo e solitária. Entretanto, com o início dessa relação, Clarice tem a possibilidade de mais uma vez experimentar a amizade.

Mesmo não havendo nessa amizade o aparente envolvimento com a literatura, ainda assim Clarice não deixava de pedir opinião de Olga a respeito de sua escrita, como é possível observar no seguinte trecho: “Tenho, Olga, que arranjar de escrever. Bem perto da verdade (qual?), mas não pessoal”.¹⁰⁶ Essa relação apesar de próxima também é marcada pelo exercício epistolar, já que Clarice solicita a amizade de Olga por meio de uma carta, e pede ainda que a amiga permaneça ao seu lado até o momento de sua morte.

Olga, datilografo esta carta porque minha letra anda péssima. Eu achei, sim, uma nova amiga. Mas você sai perdendo. Sou uma pessoa insegura, indecisa, sem rumo na vida, sem leme para me guiar: na verdade não sei o que fazer comigo. Sou uma pessoa muito medrosa. Tenho problemas reais gravíssimos que depois te contarei. E outros problemas esse de personalidade. Você me quer como amiga mesmo assim? Se quer, não me diga que não lhe avisei. Não tenho qualidades, só tenho fragilidades. Mas às vezes (não repare na acentuação, quem acentua para mim é tipógrafo) mas às vezes tenho esperança. A passagem da vida para a morte me assusta: é igual como passar do ódio que tem um objetivo e é limitado, para o amor que é ilimitado. Quando eu morrer (modo de dizer) espero que você esteja perto. Você me parece uma pessoa de enorme sensibilidade, mas forte. Você foi meu melhor presente de aniversário. Porque no dia 10 Quinta-feira era meu aniversário e ganhei de você o Menino Jesus que parece uma criança brincando no seu berço tosco. Apesar de, sem saber, ter me dado um presente de aniversário, continuo achando que meu presente de aniversário foi você mesma aparecer, numa hora difícil de grande solidão.

¹⁰⁶ LISPECTOR, *apud* MANZO. *Era uma vez: eu – a não ficção* na obra de Clarice Lispector, p. 143.

Precisamos conversar. Acontece que nada mais tinha jeito. Então vi um anúncio de uma água de colônia da Coty, chamada Imprevisto. O perfume é barato. Mas serviu para me lembrar que o inesperado bom também acontece. E sempre que estou desanimada, ponho em mim o Imprevisto. Me dá sorte. Você, por exemplo, não era prevista. E eu imprevisivelmente aceitei a tarde de autógrafos. Sua Clarice.¹⁰⁷

O acaso - uma sessão de autógrafos organizada por Olga na fundação em que trabalhava como voluntária - proporcionou o encontro entre as duas, e mais uma vez a política da amizade invade a vida de Clarice Lispector. Na carta reproduzida, Clarice revela a alegria do encontro, e que esse “imprevisto” concretiza-se em amizade. Ainda que a carta tenha sido entregue em mãos, age como um instrumento de escuta no encontro com o outro, revelando mais uma vez que “a existência clariciana se cumpre na escrita”.¹⁰⁸

O pedido de Clarice Lispector à amiga Olga Borelli - *quando eu morrer (modo de dizer) espero que você esteja perto* - é atendido, pois nos últimos momentos, Olga ficou ao lado da amiga. Em entrevista concedida à Nadia Gotlib, Olga Borelli comentou que a morte de Clarice foi tão intensa como toda sua vida e que, como sempre fez, a vida se inscreveu pela última vez em sua obra, em uma espécie de alucinação misturada com ficção.

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída de sangue. Desesperada levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada disse: - Você matou meu personagem!¹⁰⁹

Em 1981, Olga Borelli escreveu o livro *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, que além de ser uma homenagem da amiga à escritora é fundamental para compreendermos melhor a literatura de Clarice Lispector. Esse livro apresenta fragmentos inéditos de Clarice Lispector, atrelados a isso estão alguns impasses vividos pela escritora, sobretudo aqueles relacionados à escrita, sua relação com a crítica e com os amigos.

Constata-se, portanto, que são muitas as formas de relações de amizade de Clarice Lispector; que na maioria dos casos, ela se distancia e demonstra certa impessoalidade, mas o

¹⁰⁷ LISPECTOR, *apud* MANZO. *Era uma vez: eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector*, p. 118 - 119.

¹⁰⁸ ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 66.

¹⁰⁹ BORELLI, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 484.

faz para manter a socialização, exceto no caso de Olga Borelli. Isso porque Clarice não utilizava seus amigos para fortalecer sua identidade, ao contrário, concebia a amizade como um processo no qual os indivíduos envolvidos trabalham na sua transformação. “Esse cultivo da distância na amizade levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência”.¹¹⁰

As reminiscências postas no papel em forma de textos ajudam a mais que reconstruir uma história, ajudam na construção de uma outra história para Clarice e para seus interlocutores. Enfim, uma história “verdadeira”, reinventada, que só é possível na relação com o outro, seja na aproximação ou distanciamento que este outro permite.

Eu antes queria ter sido os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.¹¹¹

O que seria Clarice Lispector então? Uma reunião de personagens como Joana e Macabéa? Textos, memórias e cartas? Amizades clandestinas, mas também amizades declaradas? Clarice é na verdade tudo isso, uma conjunção de real e ficcional, em que histórias imaginadas para sua ficção acabam constituindo o discurso fundador de sua vida passada. Tal perspectiva justifica o fato de a escritora ter tido tão poucos manuscritos, é como se todos os restos textuais e pessoais estivessem disseminados dentro de sua produção ficcional.

Portanto, ler Clarice Lispector não é simplesmente ler sua ficção ou, ao contrário, ficar preso à sua biografia; é ler as duas concomitantemente, uma vez que separá-las é deixar de compreender o cerne dessa criação literária. Assim, a biografia literária aplicada em Clarice Lispector, isto é, ler vida e obra simultaneamente, parece ser o melhor caminho para compreender a escritora além dos limites da crítica literária. Não é por acaso que Edgar

¹¹⁰ ARF. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?*, p. 71.

¹¹¹ LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 23.

Nolasco (2005) já afirmava que o último livro publicado em vida, *A hora da estrela*, é a biografia ficcional da escritora.

Recorremos a mais uma afirmação de Souza (2007), que aponta uma das possíveis estratégias que embasam o trabalho efetuado pela crítica biográfica, uma vez que nossa análise passa pela crítica biográfica e tem como pano de fundo a relação entre vida e obra da escritora Clarice Lispector: “penso estar aproximando o texto da literatura de seu autor, a vida da ficção, a fantasia do real, uma das possíveis estratégias com vistas a tornar a crítica literária uma prática vinculada à experiência, à medida que a grafia se vê contaminada pela bio”.¹¹²

O papel da crítica biográfica, portanto, é justamente se apropriar da vida e da ficção de um escritor, cabendo ao crítico biográfico apresentar-se como um leitor apaixonado pelo sujeito-escritor e pelo objeto, este último em sua realidade textual, bem como tudo aquilo que está à sua margem. Isto é, além de desvendar o texto e o autor, o trabalho do crítico biográfico reside em articular o texto com o paratexto, a ficção com a não-ficção, para, enfim, expandir e enriquecer nossa leitura.

Assim, como assinalamos anteriormente, as grafias de vida da escritora Clarice Lispector estão espalhadas por toda sua obra, “[...] na derrapagem da pena no percurso do parágrafo ou no descontrole dos dedos no teclado da máquina de escrever”¹¹³, evidenciando a difícil tarefa de ler a vida e a obra da escritora separadamente.

¹¹² SOUZA. *Tempo de pós-crítica*, p. 129.

¹¹³ SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa!*, p. 64.

2.1 A mãe que escreve para os filhos

Você é o melhor livro que eu jamais escrevi.

Clarice Lispector, Carta ao filho Paulo. Rio de Janeiro, 23/02/1969, apud GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 385.



Clarice Lispector (1920-1977) ao lado de seu filho Paulo.

Os primeiros livros dedicados ao público infantil de Clarice Lispector, *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*, possuem bases comuns; foram escritos ou motivados pelos filhos da escritora, Pedro e Paulo, o que demonstra que essas fábulas estão claramente atravessadas pelo biográfico. Contudo, como dito anteriormente, não pretendemos realizar uma biografia de Clarice Lispector, mas compreender como o traço biográfico influenciou as primeiras histórias infantis da escritora. Como afirma Nilson Dinis:

Os textos infantis de Clarice possuem influências biográficas da autora, pois como mãe de dois filhos, Pedro e Paulo, Clarice Lispector registrou muitos dos diálogos que teve com eles quando crianças. Alguns destes diálogos foram reproduzidos em algumas crônicas que escreveu para o *Jornal do Brasil*, ou na coletânea de fragmentos intitulada *Fundo de Gaveta*, também publicada com o nome de *Para não Esquecer*.¹¹⁴

¹¹⁴ DINIS. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*, p. 154.

De acordo com a biógrafa da escritora, Nádya Batella Gotlib, as duas primeiras fábulas, *O mistério do coelho pensante* (1967) e *A mulher que matou os peixes* (1968), teriam sido motivadas por fatos reais vivenciados pela escritora.

Sobre o primeiro livro, Gotlib diz:

Na história do coelho, um texto inicial, assinado por C.L., reporta à “história real” das circunstâncias em que o livro foi escrito, a pedido, ou melhor, por um pedido-ordem, dirigido à mãe e escritora Clarice Lispector, que aí se situa como tal, assinando C.L. De fato, parece que Paulo não só pediu, mas insistiu para que a mãe lhe escrevesse a história.¹¹⁵

E a respeito do segundo livro, a biógrafa comenta:

Nasceu também de uma história real o segundo livro que escreveu para crianças, intitulado *A mulher que matou os peixes*, publicado em 1968. Em ambiente familiar, cercada pelos filhos, esse livro repete, pois as circunstâncias de criação do primeiro, *O mistério do coelho pensante*, publicado em 1967. Agora é Pedro quem motiva a história.¹¹⁶

Constata-se dessa maneira que é na posição de mãe, uma vez que os livros foram motivados pelos filhos, que Clarice torna-se também escritora infantil, revelando que vida e ficção muitas vezes se confundem. Nas fábulas apresentadas, Clarice vale-se não somente da ficção, mas toma também o não-ficcional, bem como os acontecimentos pessoais em sua escrita literária.

O primeiro livro de Clarice Lispector para crianças, intitulado *O mistério do coelho pensante* (1967), escrito primeiro em inglês após o filho Paulo pedir à mãe e escritora que escrevesse uma história - ainda quando moravam nos Estados Unidos -, foi feito, como relata a própria Clarice no Prefácio do livro, *para exclusivo uso doméstico*, pois não havia nenhuma intenção por parte da escritora em publicar a fábula. A história foi inspirada em um fato real, pois diante da insistência do filho, ela se lembrou de um casal de coelhos que tinha no fundo de sua casa e que em uma manhã fugiram misteriosamente sem que ninguém soubesse explicar como tinha acontecido.

¹¹⁵ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 286.

¹¹⁶ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 383.

Em *O mistério do coelho pensante* inscreve-se o fator biográfico, desde o prefácio assinado por C.L, o que nos remete às iniciais do nome da escritora Clarice Lispector. Um segundo indício de que “C.L” seria Clarice Lispector é a homenagem que faz no mesmo prefácio aos coelhos dos filhos Pedro e Paulo, os mesmos nomes dos filhos de Clarice.

Esta história só serve para crianças 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 e encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios.
C.L.¹¹⁷

As pessoas reais que motivaram a escrita do livro estão presentes na própria história, ou seja, Paulo é o interlocutor a quem a narradora se dirige, que se presume ser C.L., a mesma que apareceu no prefácio citado, a mãe de Paulo, Clarice Lispector. “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho”.¹¹⁸

Como visto no Prefácio, o livro sugere um diálogo em que a presença do outro é fundamental, uma vez que o interlocutor-personagem, no caso Paulo, ajuda na construção da narrativa tentando desvendar os mistérios do coelho pensante: “Você talvez esteja decepcionado, Paulinho. Você talvez esperasse outro tipo de idéia, você que tem tantas.”¹¹⁹ Percebe-se, por meio do diminutivo do nome, que se trata realmente de uma conversa íntima, maternal, da narradora com o interlocutor Paulo.

A fábula apresenta-se em tom de conversa, predominando portanto a oralidade, como a escritora nos revela no seguinte trecho: “Como a história foi feita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais”.¹²⁰ E tal explicação caberá

¹¹⁷ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹¹⁸ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹¹⁹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹²⁰ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

aos pais e familiares, o que representa a aproximação do adulto com a criança, e no caso da escritora com os próprios filhos.

Clarice, ao criar a personagem principal da narrativa, o coelho Joãozinho, mostra a preocupação em descrever a natureza do ser bicho, isto é, o modo como é feito o coelho.

Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco.¹²¹

Joãozinho, o protagonista da fábula, tinha muitas ideias, ele as cheirava ou farejava e as percebia mexendo o nariz várias vezes. Quando faltava comida, Joãozinho fugia da casinhola, o mesmo acontecia quando o coelho queria namorar. Contudo, não se sabe ao certo como ele fazia isso, o fato é que ele fugia. Fica então o mistério: como o coelho conseguia fugir? A narradora não consegue resolver, convida então os leitores a tentar desvendar o mistério. No desfecho da narrativa, a narradora sugere ao interlocutor Paulo: “Se você quiser adivinhar o mistério Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo”.¹²²

Desta forma, observa-se que foi assim, “sem querer”, sob pressão do filho que Clarice Lispector escreveu a história do coelho pensante. Mais tarde, um editor que estava reeditando os livros da escritora pediu a ela que escrevesse uma história infantil. Clarice se lembrou da história do coelho que escrevera ao filho em inglês e que esquecera em uma gaveta, e traduziu-a para o português. O livro obteve tanto sucesso que, em 1968, *O mistério do coelho pensante* recebeu o troféu de melhor livro Infantil de 1967, conferido pela Campanha Nacional da Criança.

¹²¹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹²² LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

O segundo livro intitulado *A mulher que matou os peixes* (1968) também surgiu a partir de uma história real; no entanto foi Pedro, filho mais velho da escritora, quem motivou a história. Segundo a biógrafa Nadia Gotlib:

Pedro tinha uns peixinhos vermelhos dos quais gostava muito e ao viajar deixou-os com Clarice, mas a escritora estava concentrada por demais na história que estava escrevendo e se esqueceu de alimentá-los, e os peixes acabaram morrendo.¹²³

Relatada em certo tom confessional e inspirada em um fato real, *A mulher que matou os peixes* constroi-se a partir da morte dos dois peixinhos vermelhos que pertenciam ao filho mais velho de Clarice, e a morte foi consequência do descuido da mãe-escritora. Mesmo o título estando na 3ª pessoa - “A mulher que matou os peixes” -, o mistério se desfaz logo na primeira linha: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu”.¹²⁴

Nessa fábula, Clarice é uma narradora-protagonista que narra necessariamente em 1ª pessoa, de um ponto fixo, vinculado à sua própria experiência, e registra seus pensamentos, sentimentos e percepções, revelando, por fim, seu nome. “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice [...] Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer”.¹²⁵

A narradora-protagonista relata o fato do seu ponto de vista, justificando que gosta de animais e, portanto, não cometeu o crime propositalmente. Para tanto, antes de confessar o crime, a narradora descreve o que parece ser o objetivo principal do livro: uma mulher “quase-bicho” narrando sua incursão pelo mundo dos bichos que teve: “[...] no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que tive só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer”.¹²⁶

Passadas as primeiras páginas do livro em que o assunto custa a começar - interrompe-se, há avanços e recuos -, a narrativa ganha velocidade e a narradora salta entre episódios

¹²³ Cf. GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 383.

¹²⁴ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹²⁵ LISPECTOR, *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹²⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

velhos e episódios novos, contando ou recontando algumas histórias já publicadas em outros livros, todas amarradas pelo fio do assassinato dos peixes confiados à escritora, construindo dessa forma, uma “colcha de retalhos”.

Vilma Arêas no artigo intitulado “Bichos e flores da adversidade” afirma que ao proceder dessa forma “Clarice nos oferece a própria gestação da escrita e uma espécie de arqueologia de temas e personagens, em que entram páginas de extração variada”.¹²⁷

Como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, é possível observar na literatura infantil, sobretudo em *A mulher que matou os peixes*, traços nítidos de algumas histórias que já foram contadas na literatura adulta da escritora. Recorremos mais uma vez a Arêas para entendermos que “os textos mais significativos de Clarice vieram de lenta gestação por narrativas variadas e de pesos diferentes através do tempo [...]”.¹²⁸ É escusado lembrar que apesar das repetições, os textos não se equivalem esteticamente, até mesmo em razão de os textos destinados ao público adulto serem mais densos.

É importante atentar para o fato de que a repetição do que é da própria escritora, em alguns casos, está relacionada aos dados biográficos. A fábula em questão apresenta uma narradora-protagonista que relata um fato “real”, a morte dos peixes; no entanto, a narrativa ganha validade a partir do momento em que o discurso “não verídico” passa a ter *status* de veracidade, o que ocorre pela maneira como a narradora mostra o seu contar. Isto quer dizer que não é propriamente o que a narradora conta, mas como ela conta; a forma como é feito o enredamento é que possibilita a fusão entre o referente e o imaginário.

Ao final da história, a narradora que é sua advogada de defesa conta como tudo aconteceu:

Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário. Mas era tempo demais para deixarem comigo [...]

¹²⁷ ARÊAS. Bichos e flores da adversidade, p. 231.

¹²⁸ ARÊAS. Bichos e flores da adversidade, p. 232.

esqueci três dias de dar comida aos peixes! [...] e quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome.¹²⁹

Tal explicação se assemelha ao fato real em que a história foi baseada, demonstrando, dessa forma, que assim como ocorreu no primeiro livro *O mistério do coelho pensante*, apesar de não tão evidente, neste segundo livro o traço biográfico ajuda a compor a história infantil contada por Clarice.

As narrativas claricianas voltadas ao público infantil apresentam uma narradora que se auto-elege como a autora de tal história. No *mistério do coelho pensante* temos uma narradora que assina C.L no Prefácio do livro; e em *A mulher que matou os peixes* temos uma mulher que revela seu nome: “Antes de começar quero que vocês saibam que meu nome é Clarice”.¹³⁰

Nesse sentido, recorremos a Regina Pontieri: “O eu narrador está presente e deixa de lado com frequência todo álibi e todo intermediário para afirmar na primeira pessoa que ele é o escritor, o depositário e o artesão de seus relatos”.¹³¹ Assim, verifica-se que a presença da subjetividade da enunciação da narradora, de certa maneira, embaralha as fronteiras existentes entre a ficção e a realidade. Isso ocorre propositalmente, pois como visto anteriormente, Clarice vale-se não somente dos textos, mas também dos paratextos para compor sua obra, e isso inclui a própria Clarice Lispector e seus filhos Pedro e Paulo figurando como personagens dessas narrativas.

Além do ofício de escritora, Clarice também é mãe; por esse motivo, a questão da maternidade ser uma constante nessas fábulas. Desde o início das narrativas, quando a narradora identifica-se como mulher e mãe, fica nítido o questionamento, talvez involuntário, da maternidade. No primeiro, a mãe escreve porque o filho lhe pede, ou melhor, ordena a criação de uma história. O segundo é um pedido de desculpas pelo esquecimento e

¹²⁹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹³⁰ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹³¹ PONTIERI. Duas histórias à moda de Marcel Aymé e Clarice Lispector, p. 159.

consequente morte dos peixes do outro filho, o que demonstra uma ausência constante da mãe em sua relação com os filhos; Clarice tem consciência de tal falta e por isso escreve as histórias.

No *Caderno de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, Paulo - o filho mais novo de Clarice Lispector - comenta sobre essa relação (mãe-escritora e filhos) e afirma se lembrar de que toda manhã ouvia um ruído que vinha sempre do mesmo ponto do apartamento em que moravam; primeiro no Rio de Janeiro e depois na casa de Washington, e ainda deitado na cama sabia que lá estava sua mãe trabalhando.

Lembra-se também de um sofá e de uma mesa no canto da sala, local onde a mãe trabalhava sempre com a máquina de escrever apoiada ao colo. Entretanto, comenta que mesmo muito ocupada com seu ofício de escritora e com o movimento da casa, Clarice não se incomodava com as interrupções feitas pelos filhos. Talvez a escritora não se importasse mesmo, todavia, a lembrança mais forte que Paulo tem de sua mãe é sempre ligada à de escritora, “ao som de uma certa máquina de escrever”.¹³²

Essa relação entre literatura e família foi mencionada pela escritora que declarou preferência pelos laços afetivos: “a vida é mais importante que a literatura. Meus filhos são mais importantes que a minha literatura. A vida antes; a literatura, concomitantemente ou depois”.¹³³

Clarice Lispector mostrou-se sempre afetuosa com seus filhos, em suas correspondências com Paulo assina sempre de forma carinhosa “mãe” ou ainda “mamãe”. E comenta:

Nasci para escrever. [...] Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever. [...] Quanto a meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. [...] Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sentimentos e angústias.¹³⁴

¹³² Cf. *Cadernos de literatura brasileira*, p. 44 - 46.

¹³³ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 387.

¹³⁴ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 34.

Assim, a escritora passa a ser expectadora atenta de seus filhos, Pedro e Paulo. Além dos livros mencionados, Clarice coleciona, em um caderno intitulado “Conversas com P.”, frases e diálogos inteiros extraídos da relação com os dois. A partir da leitura deste caderno, cujas anotações estão reunidas no livro *Clarice Lispector — outros escritos*, organizado por Tereza Monteiro e Lícia Manzo, fica claro o convívio diário com as duas crianças.

Dia 31 setembro 1955 — Eu estava lendo alto (mas em tom baixo) uma página escrita para ‘ouvir’ os defeitos, Pedro se aproximou, olhou e disse: — Você está lendo alto para ver se faz sentido? Eu, abobalhada: — É, exatamente isso. — O que quer dizer ‘fazer sentido?’ O que é ‘sentido?’¹³⁵

Em muitos outros momentos de sua literatura, Clarice evoca a presença dos filhos. Na crônica “Lição de Filho”, Clarice revela o quanto aprende com seu próprio filho, então uma criança. Diante da emoção de ter se surpreendido com uma insuspeitada força de uma pianista conhecida em apresentação transmitida pela televisão, a escritora decide tomar um calmante e é advertida pelo pequeno.

Percebi que meu filho, quase uma criança, notara, expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante. E ele: — Você não sabe diferenciar emoção de nervosismo? você está tendo uma emoção. Entendi, aceitei, e disse-lhe: — Não vou tomar nenhum calmante. E vivi o que era pra ser vivido.¹³⁶

E revela em outro conto que *está com saudade*: “saudade de meus filhos, sim, carne de minha carne”.¹³⁷ De saudade em saudade, a escritora volta-se para a amizade familiar, literalmente carnal, e convoca a presença na ausência dos filhos.

No entanto, a fábula *A mulher que matou os peixes* apresenta uma mãe que se esquece de alimentar os peixes do filho. Entendemos que essa narrativa funciona como um pedido de desculpas ao filho pelo esquecimento não só dos peixes, mas, especialmente, pela “omissão” em relação aos próprios filhos, motivada pelo envolvimento com sua tarefa de escritora.

¹³⁵ MANZO; MONTERO. *Clarice Lispector – outros escritos*, p. 84.

¹³⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 138.

¹³⁷ LISPECTOR. *A via crucis do corpo*, p. 62.

Portanto, essas duas fábulas voltadas ao público infantil parecem estar permeadas por uma espécie de culpa, pois como visto, Clarice sente dificuldades em conciliar as afeições familiares e a atividade de escritora. Mesmo quando afirma preferência, pelo menos em nível de qualidade, pelos laços de família, a escritora utiliza a figura metafórica de um livro para demonstrar seu afeto pelos filhos. Escreveu Clarice para o filho: “você é o melhor livro que eu jamais escrevi”.¹³⁸

A questão da maternidade será ainda elaborada em *A vida íntima de Laura*, terceira fábula de Clarice Lispector; entretanto, a marca preponderante dessa narrativa é o questionamento sobre o papel da mulher, do cotidiano feminino, como mãe, esposa e dona de casa, aliás, esses questionamentos são feitos em outras obras da escritora.

Considerada por Francisco Aurélio Ribeiro a obra mais bem realizada de Clarice Lispector para o público infanto-juvenil, *A vida íntima de Laura* narra o cotidiano de Laura, uma galinha nascida para a maternidade; assim como no conto “Uma galinha”, de *Laços de família*, a escritora vale-se da figura de uma ave para examinar os conceitos de maternidade. A história de Laura equivale à história estereotipada do universo feminino:

Laura é burra, mas tem seus pensamentos e sentimentos. [...] É útil porque bota muitos ovos. [...] Ser mãe é sua grande atividade e prazer: preparar-se cuidadosamente para a maternidade, aguardar a chegada do filho, receber a visita das amigas e a dieta especial “pós-parto”, vinda de sua dona, cuidar do filho recém-nascido, alimentando-o, sentir-se uma rainha, por ser mãe, é o universo feminino de Laura destilado pela ironia sutil da narradora.¹³⁹

Laura ainda é a personagem do conto “A imitação da rosa”, também de *Laços de família*, mas diferentemente das anteriores ela falha no projeto de mulher perfeita pela impossibilidade de gerar filhos, pois a maternidade é vista como fundamental para se cumprir um destino feminino.

E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao

¹³⁸ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 385.

¹³⁹ RIBEIRO. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, p.78.

redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela.¹⁴⁰

Assim, a condição da mulher em Clarice Lispector se propõe à representação dos indivíduos escravizados por normas sociais e padrões de comportamento, casamento, maternidade, dos quais tentam libertar-se mediante um questionamento interior acerca de suas identidades e dos papéis que desempenham.

Talvez, precisamente por questionar-se sobre a identidade, não só da mulher, mas dos indivíduos em geral, é que Clarice “resiste” ao impulso biográfico. Entretanto, mesmo negando ela não consegue escapar das memórias.

Clarice sempre se mostrou incomodada ao falar de sua vida pessoal, mas como aponta Nadia Gotlib, com base na crônica intitulada “Esclarecimentos. Explicações de uma vez por todas”, Clarice faz um resumo de seus dados biográficos para esclarecer alguns mitos sobre sua personalidade; contudo, há algo que ultrapassa os meros dados ficcionais.

A escritora se pergunta na mesma crônica: “quem é aquela que não foi, mas poderia ter sido?” Vida e ficção novamente se entrelaçam, pois Clarice ao falar sobre si dilui as fronteiras entre realidade e ficção, criando dessa forma uma imagem falseada; e ao querer desmitificar, mitifica-se novamente.

A propósito, Edgar Nolasco afirma que “a vida se apropria da ficção, e esta daquela, e a crítica biográfico-literária se apropria das duas”.¹⁴¹ Ou seja, por meio da escrita biográfica a ficção produz a vida de um escritor ou permite que esta seja relida na ficção. E os traços biográficos que constituem a vida do escritor são de extrema importância, e devem ser tomados como parte desse conjunto que redesenha vida e obra. É nesse sentido que devemos ler as fábulas infantis claricianas, ou seja, ler o texto ficcional sem perder de vista os traços biográficos que o circundam, incluindo a própria Clarice Lispector e seus filhos Pedro e Paulo.

¹⁴⁰ LISPECTOR. *Laços de família*, p. 50.

¹⁴¹ NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 83.

O percurso apresentado até o momento possui objetivos definidos: inicialmente situar a literatura voltada ao público infantil de Clarice Lispector e compreendê-la como uma reescritura de fábulas; e depois identificar tais histórias como fábulas biográficas, utilizando para tanto pressuposições teóricas que levam essa pesquisa para além das páginas das obras.

Na próxima etapa desta pesquisa, a discussão volta-se enfim para a análise dos textos claricianos: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, posto que configuram o objeto de pesquisa. Vamos à análise...

CAPÍTULO III

AS QUATRO FÁBULAS CLARICIANAS

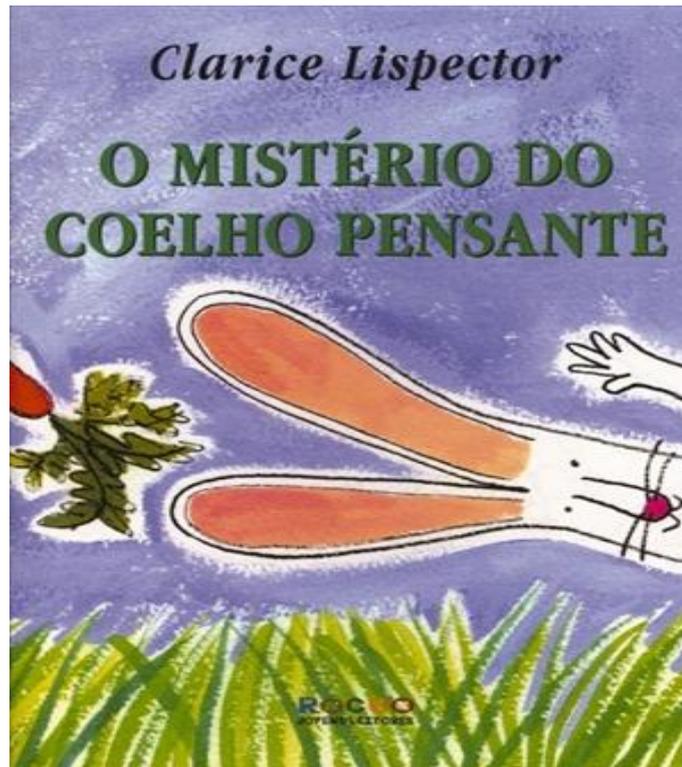
Ganhei o troféu da criança – 1967, com meu livro infantil “O mistério do coelho pensante”. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para adultos fico “difícil”? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância.

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, p. 98.

3.1 *O mistério do coelho pensante*: uma possível história policial?

Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho.

Clarice Lispector, *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.



Publicado em 1967 e escrito, segundo a autora-narradora, após um “pedido-ordem” de Paulo, seu filho, *O mistério do coelho pensante* relata um fato a ser desvendado: o sumiço do coelho Joãozinho.

Teresa Cristina Montero Ferreira, em *Eu sou uma pergunta* – uma biografia de Clarice Lispector (1990), constata que, dos cinco livros infantis, dois foram publicados e traduzidos fora do país: *O mistério do coelho pensante*, na Argentina, e *A mulher que matou os peixes*, nos Estados Unidos e na França. Vale destacar que *O mistério do coelho pensante* foi escrito em inglês e, posteriormente, traduzido para o português pela autora.

Em 1985, *O mistério do coelho pensante* foi traduzido para o espanhol com o título de *El misterio del conejo que sabía pensar*, por Mario Trejo e ilustrado por Juan Marchesi, publicado pela editora *La Flor. Os Cadernos de Literatura Brasileira* (2004) acrescentam ainda a tradução italiana *Il misterio del coniglio chesapeva pensare*, traduzido por Francesca Lazarrato, pela editora Mondadori, em 1991.¹⁴²

A partir de 1997 as obras claricianas começaram a ser reeditadas no Brasil pela editora Rocco, inclusive os títulos infantis, estes últimos, com ilustrações de Mariana Massarani e Flor Opazo, não possuem paginação e apresentam um formato próprio ao público infantil.

Ao escolher um coelho como personagem central da história, a escritora nos remete ao texto *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, já que o coelho branco, elemento lúdico, é quem inicia a aventura, quando Alice o segue até a toca. No texto clariciano, as crianças também perseguem o coelho Joãozinho em suas fugas e a partir desse momento inicia-se a grande aventura, possibilitada pelos questionamentos da narradora para o seu leitor.

As fábulas claricianas possuem uma forte relação com as narrativas orais, pois Lispector nos apresenta histórias artesanais, que são tecidas a partir de suas experiências, portanto nossa leitura, nesse momento do trabalho, criva-se na figura do narrador.

A escolha do narrador, bem como da focalização em relação à diegese, é sem dúvida, um dos mais importantes recursos do autor para elaborar sua obra. De acordo com Ismael Ângelo Cintra “a escolha do foco narrativo, da técnica narrativa, enfim da maneira de compor os elementos na estrutura ficcional, não é uma escolha arbitrária, nem inocente do autor”.¹⁴³

Em Clarice Lispector, observa-se, entre as características de sua escrita literária, a forma intimista com que seus narradores constroem o universo diegético do qual fazem parte.

¹⁴² Cf. *Cadernos de literatura brasileira*, p. 307.

¹⁴³ CINTRA. *Dois aspectos do foco narrativo*, p. 10.

Como é comum às fábulas, a arte de narrar é passada de geração em geração e é essa experiência, como revela Walter Benjamin “a fonte a que recorrem todos os narradores”¹⁴⁴. A essa fonte recorre também a narradora clariciana, como visto no primeiro capítulo deste trabalho, Lispector retoma histórias da tradição popular, ainda que seja para transformá-las e atualizá-las conforme lhe convém.

Contudo, Marisa Lajolo e Regina Zilberman revelam que “os livros de Clarice Lispector trazem para a literatura infantil a perplexidade e a insegurança do narrador moderno”¹⁴⁵. Embora imaginasse anônima na obra ficcional, Clarice delatava-se, tanto que sua assinatura encontra-se em várias obras, inclusive nas duas primeiras fábulas. Ou seja, a narradora clariciana transita entre as formas artesanais e modernas da arte de narrar.

No prefácio do livro *O mistério do coelho pensante*, a narradora antecipa que o mistério, na verdade, serve como uma ponte para que as crianças, a partir desta história, consigam descobrir outros mistérios, por esse motivo trata-se de *mais uma conversa íntima do que uma história*.

A conversa íntima entre a narradora clariciana e seus leitores mirins percorre todas as fábulas da escritora. Em *O mistério do coelho pensante* temos uma narradora feminina e materna, uma vez que a narrativa estrutura-se no diálogo entre Clarice - lembrando que a escritora assume sua identidade no Prefácio do livro ao assinar “C.L” - com o filho Paulo, que possui o papel de narratário da história contada pela mãe. “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho”¹⁴⁶.

Como visto no segundo capítulo deste trabalho, o biográfico está espalhado por toda a obra de Clarice Lispector; nas fábulas em estudo, o ar maternal torna-se um recurso estilístico da autora. Nessa direção, Souza afirma que “cenas domésticas dos fatos aparentemente

¹⁴⁴ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

¹⁴⁵ LAJOLO; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*, p. 128.

¹⁴⁶ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história”¹⁴⁷.

Ou seja, na história do coelho pensante constata-se que os laços afetivos entre narradora e narratário e o ambiente doméstico em torno do qual a fábula se desenrola colaboram para que haja a aproximação do leitor com a obra.

Evidencia-se que a autora ao compor fábulas para crianças vale-se de estratégias que se apóiam nas figuras do narrador e do leitor. Vale ressaltarmos que o tom dialogal entre a narradora e os leitores perpassa todas as fábulas infantis de Clarice Lispector. Contudo, este diálogo não subestima a capacidade e inteligência de seu leitor, pois como revela Barthes:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino.¹⁴⁸

Em suas fábulas, a escritora delega voz aos leitores e eles tornam-se participativos do enredo, e, por meio deste diálogo, Clarice instaura na história argumentações e questionamentos sobre a vida. Todavia, ela o faz com um toque lúdico, como o estranho sumiço de um coelho, pois “a casinhola tinha grades muito estreitas, e Joãozinho, além de branco, era gordo. É claro que não podia passar pelas grades”.¹⁴⁹ Desta maneira, faz com que os limites entre o imaginado e o vivido confundam-se.

Nessa fabulação “personificada” a narradora apresenta-nos um coelho, que inclusive tem nome (Joãozinho), que inicia uma fuga diária e misteriosa: inicialmente nos diz a narradora: “[...] as crianças, que não têm natureza boba, foram notando que o coelho branco só fugia quando não havia comida na casinhola [...]”¹⁵⁰; depois o coelho começou a fugir

¹⁴⁷ SOUZA. *Crítica cult*, p. 115.

¹⁴⁸ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 70.

¹⁴⁹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵⁰ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

sem motivo algum: “Mas acontece que Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto. [...] Comida até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir”.¹⁵¹

Clarice Lispector apresenta fatos do cotidiano que são reforçados pela linguagem coloquial, nesse momento, nota-se a narradora artesã que, por meio da linguagem simples, aproxima-se de seu leitor: “Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades”.¹⁵²

Mais do que contar uma história, a narradora ficcionaliza o próprio ato de escrever, como revela Telma Maria Vieira, no livro *Clarice Lispector: uma leitura instigante* (1998), “ao ‘ficcionalizar’ o ato de escrever, todos os elementos envolvidos na obra, como autor, narrador, leitor, são ‘ficcionalizados’ e tornam-se ‘personagens’”.¹⁵³

A escritora dialoga com o leitor, e este tem papel fundamental na construção da narrativa, pois a sua interação é solicitada a todo instante pela narradora, o que demonstra o processo escritural clariciano: “que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?”¹⁵⁴

Não há uma preocupação didática e pedagógica nas histórias de Lispector, portanto, a escritora constroi uma narrativa que visa tornar o leitor seu cúmplice, pois necessita de um leitor que saiba ler os vazios nas entrelinhas. No livro *A mulher que matou os peixes*, Clarice faz um comentário sobre *O mistério do coelho pensante* e demonstra não estar convencida sobre a distribuição de textos por faixa etária.

Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi.¹⁵⁵

As histórias claricianas rompem com o elemento da fábula tradicional: animais falantes em situações maravilhosas, pois a narradora inicia a história do coelho, atribuindo-lhe

¹⁵¹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵² LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵³ VIEIRA. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, p.18.

¹⁵⁴ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

simplesmente sua natureza de coelho e rompendo, de certa forma, com o elemento lúdico: “Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho branco”.¹⁵⁶ A única coisa especial que havia em Joãozinho, e que, aliás, era comum a todos os outros coelhos, “é que ele pensava algumas ideias com o nariz”.¹⁵⁷

Ao retirar o elemento lúdico, questionamo-nos se os animais equivaleiriam às crianças, já que a própria narradora estabelece essa relação: “– Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma ideia tão boa que até parece ideia de menino!” Talvez caiba aqui uma crítica da escritora, sobre a literatura dita infantil:

Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes.¹⁵⁸

A ideia do coelho Joãozinho era a seguinte: “fugir da casinhola todas as vezes que não houvesse comida”. Parece uma ideia boba, mas a natureza do coelho só busca coisas das quais necessita, e por esse motivo a ideia parecia ser tão boa. A partir desse momento, a narradora instaura o grande mistério da narrativa: como o coelho conseguia fugir, já que a casinhola possuía grades estreitas e ressalta: “Joãozinho, além de branco, era gordo?”¹⁵⁹

A narradora não oferece pistas para que o leitor desvende tal mistério, pelo contrário, quando questionada, oferece como resposta: “Mas aí é que está o mistério: não sei!”¹⁶⁰

As marcas de subjetividade estão espalhadas por toda a história, textos fragmentados, cortes discursivos, dilemas existenciais sem respostas, o que demonstra um resultado diferente do que se espera nos contos infantis tradicionais.

Vilma Arêas, no texto “Bichos e flores da adversidade”, observa que “essa espécie de construção oscilante e não educadora, que pode desiludir, não deixa de contrariar os

¹⁵⁶ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵⁷ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵⁸ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁵⁹ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁶⁰ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

procedimentos consensuais de livros supostamente infantis”.¹⁶¹ E acrescenta que “tal desobediência às convenções e bons modos literários faz-se imbatível principalmente nos dois primeiros livros infantis”.¹⁶²

Arêas faz tal afirmação, uma vez que, como já assinalamos na história do coelho pensante, a narradora não desvenda o mistério e pergunta: “Bem, Paulo – mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco saía de dentro das grades? Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério”.¹⁶³

A narradora sugere ao narratário que se coloque na posição do coelho, para que possa tentar descobrir o mistério do coelho pensante: “Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe”.¹⁶⁴

Ao filosofar sobre os mistérios, mesmo isenta de respostas, a narradora, como inicialmente era a “dona da história” e possuidora da chave para desvendar o mistério, mostra-se tão humana e sensível quanto ao narratário, o que demonstra que a narradora (adulta e mãe), que, em tese, deveria ter as respostas sobre os mistérios da vida, o narratário (o filho Paulo) e os leitores estão no mesmo plano: “É uma história tão misteriosa que até hoje não encontrei uma só criança que me desse uma resposta boa. É verdade que nem eu, que estou contando a história, conheço a resposta”.¹⁶⁵

A solução para o mistério não é apresentada, no entanto, Clarice Lispector ao se nivelar com a criança mostra que somente juntos conseguirão desvendar o mistério. Como? Lançando-se no mundo da fantasia e da imaginação, agindo como um coelho, por exemplo.

O coelho Joãozinho não falava, mas pensava; ou seria mais adequado dizer que o coelho não falava porque pensava. Pensar seria a maneira de escapar das grades da casinhola,

¹⁶¹ ARÊAS. Bichos e flores da adversidade, p. 230.

¹⁶² ARÊAS. Bichos e flores da adversidade, p. 229.

¹⁶³ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁶⁴ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁶⁵ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

e acrescentamos que Clarice Lispector, implicitamente, nos diz que pensar e não possuir todas as respostas seria a maneira de fugir das verdades universais.

A narradora, ao apresentar muitas interrogações diretas e indiretas na história, leva a refletir, bem como a estimular, o imaginário infantil. Por não ter a chave dos mistérios, uma vez que estes extrapolam os limites da realidade e passam para a esfera do imaginário, a narradora clariciana se rende ao fascinante universo da fantasia.

Como já pontuamos anteriormente, Clarice Lispector instaura na literatura infantil e/ou infanto-juvenil uma nova maneira de olhar e falar com a criança, pois ela não se posiciona como a mantenedora dos saberes e deveres; mas, não podemos nos esquecer que ela é mãe e escreve para o filho, por isso, verifica-se uma preocupação - e não haveria de ser diferente - com a verdade.

A tônica da verdade perpassa as quatro fábulas infantis: em *O mistério do coelho pensante*, a narradora não atribui características sobrenaturais ao animal, “Para dizer a verdade, não passava de um coelho”¹⁶⁶, pelo contrário, explica a natureza do coelho: “Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas”.¹⁶⁷

Verdade e mentira não são conceitos opostos em literatura, visto que a literatura é um processo de transformação da realidade, isto é, por meio das palavras tornamos realidade em ficção. Portanto, a invenção, que é própria da literatura, não deve ser considerada mentira.

O que observamos no texto de Clarice Lispector é que a mãe-escritora busca revelar a verdade para a criança, sem deixar de proporcionar a esta o exercício da imaginação; significa dizer que a narradora não mente, mas inventa verdades nascidas a partir da realidade factual.

O desfecho da história é a culminância da inversão de papéis que a narradora propõe desde o início da fábula. Isto é, a narradora adulta e mãe, se equivale à criança, uma vez que

¹⁶⁶ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

¹⁶⁷ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

ambas desconhecem os mistérios da vida. Portanto, a forma de desvendar o mistério é entrar em sua natureza, tornar-se semelhante a ele.

Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem de tanto comer cenoura.¹⁶⁸

O narratário é convidado a tornar-se coelho para desvendar o mistério, pois, como ressalta a narradora, as crianças entendem mais de coelho que os adultos. Todavia, a narradora, ao se colocar no mesmo nível que a criança, também consegue abstrair a natureza animal, porque já está cansada de comer cenoura.

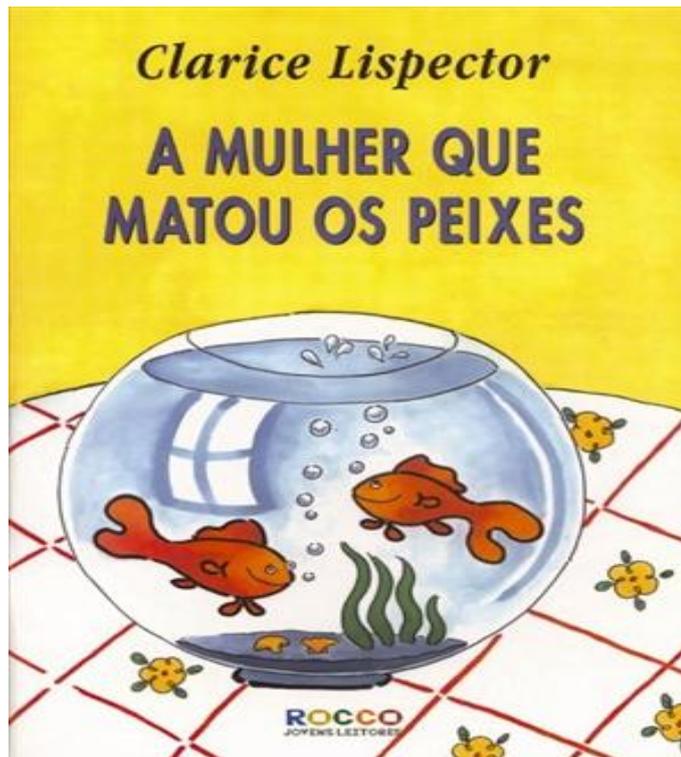
Além do que, como analisamos no primeiro capítulo deste trabalho, a escritora possui uma forte relação com os bichos. O que demonstra uma escritora que se despe de todo adultismo para falar com a criança de igual para igual, fazendo-a pensar e se libertar, assim como o coelho pensante.

¹⁶⁸ LISPECTOR. *O mistério do coelho pensante*, s.n.p.

3.2 – *A mulher que matou os peixes*: culpada ou inocente?

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu.

Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.



A segunda fábula infantil de Clarice Lispector foi escrita em 1968, e também teve motivação biográfica. A mãe-escritora se esqueceu de alimentar dois peixes vermelhos por três dias, e eles acabaram morrendo. O problema é que os peixes pertenciam a Pedro, filho mais velho de Clarice Lispector.

O crime serve como fio condutor para que a escritora - que já afirmou uma forte atração por animais: “Somente quem teme a própria animalidade não gosta de bichos. Eu adoro”¹⁶⁹ - narre várias aventuras com os animais que teve ou passaram por sua vida, tanto os domésticos quanto os selvagens.

¹⁶⁹ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice*: uma vida que se conta, p. 73 - 74.

O título, por estar na terceira pessoa, traz embutido certo mistério, mais surpreendente que a primeira fábula, já que se trata de um assassinato. No entanto, a narradora desvenda o mistério logo na primeira linha: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu.”¹⁷⁰

Após o mistério desvendado, a narradora inicia uma espécie de representação (encenação) com a finalidade de convencer o leitor de sua inocência, uma vez que matou os peixinhos sem querer.

A narrativa constitui-se *in ultimas res*, o que permite à narradora contar o que viveu, selecionando e fazendo cortes. Essa instância narrativa permite a manipulação do discurso por meio da figura da narradora, ou seja, ela escolhe o que vai dizer. “Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não.”¹⁷¹

Conforme visto em *O mistério do coelho pensante*, a preocupação com a verdade, ou a representação da verdade é a tônica do discurso da narradora, pois, como uma mãe pode matar os peixes do próprio filho? Claro que só poderia ter sido sem intenção. A narradora que revela seu nome, “antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice”¹⁷² tem como objetivo convencer os leitores que não cometeu o crime propositalmente e que está sendo verdadeira, já que “se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino e menina”.¹⁷³

Por meio da linguagem da sedução, a narradora alicia o leitor para sua absolvição, o que nos leva a postular que a narradora têm “consciência” da posição privilegiada que ocupa na instância narrativa, posto que escolhe os fatos que irá apresentar aos leitores.

Nesse sentido, recorreremos ao conceito de Focalização que corresponde à posição adotada pelo narrador para contar a história, sob seu ponto de vista, e o Foco narrativo, que é

¹⁷⁰ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷¹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷² LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷³ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista.

O foco narrativo evidencia o propósito do narrador de veicular idéias e valores a fim de mobilizar o leitor/receptor, isto quer dizer que tudo passa pelo filtro do narrador. Sob esse aspecto Norman Friedman é referência.

No texto intitulado *O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), Friedman levanta as principais questões acerca da figura do narrador, dentre elas: Quem conta a história? De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor? A que distância o narrador coloca o leitor da história? ¹⁷⁴

Em *A mulher que matou os peixes* Clarice é uma narradora-protagonista que narra necessariamente em 1ª pessoa, de um ponto fixo, vinculado à sua própria experiência e registra seus pensamentos, sentimentos e percepções. “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice [...] Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer”. ¹⁷⁵

A narradora-protagonista relata o fato sob o seu ponto de vista, justificando que gosta de animais e, portanto não cometeu o crime propositalmente. Entretanto, temos somente o ponto de vista da narradora, os peixes (animais irracionais e já mortos) não apresentam outra versão para os fatos. Então, cabe aos leitores acreditarem ou não na justificativa apresentada pela narradora.

Por esse motivo, o tom dialogal com o leitor ser tão importante na construção desta narrativa, visto que a narradora se aproxima do leitor para convencê-lo de sua inocência.

Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. ¹⁷⁶

¹⁷⁴ Cf. FRIEDMAN. *O ponto de vista na ficção*, p. 17.

¹⁷⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

Mais uma vez é notória a importância que Clarice Lispector atribui à criança, pois a criança é sensível e tem a capacidade de julgar assim como o adulto. Todavia, para conquistar o leitor, a escritora relata várias histórias com animais. A primeira inicia-se ainda na infância da narradora-protagonista, portanto, em *flash-back*, com uma volta ao passado por meio da memória é que ela nos conta sobre seu primeiro contato com os animais e afirma:

Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentando mais meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. A febre só passou muito tempo depois.¹⁷⁷

Apesar de não ter sido tão boa a primeira experiência da narradora com os animais, já que, mesmo sentindo muito carinho pela gata, os adultos da casa incomodaram-se com a natureza da gata, visto a semelhança com a natureza do coelho, por conter muitos “filhinhos”, desfazendo-se do animal. Essa volta à infância é a maneira pela qual Clarice se identifica com a criança. O problema de saúde mencionado serve para salientar o sentimento fraterno que a narradora começou a sentir pelos animais em oposição à insensibilidade do adulto: “Então me deram uma gata de pano para eu brincar.”¹⁷⁸

A narrativa prossegue com a distinção entre bichos naturais e bichos convidados, de acordo com a narradora: “Bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou. Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo.”¹⁷⁹

Além da barata, Clarice nos apresenta outros animais naturais como: rato, lagartixa e mosquito, e conta uma pequena história para cada um dos animais. No entanto, a narradora demonstra certo repúdio e até mesmo sadismo por esses animais. Como, por exemplo, a

¹⁷⁷ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷⁸ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁷⁹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

maneira como uma rata chamada Maria de Fátima morreu: “Maria de Fátima morreu de um modo horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche.”¹⁸⁰ Relata ainda como venceu a batalha contra as baratas: “Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas.”¹⁸¹

Não é a primeira vez que encontramos na obra de Clarice Lispector sua relação com as baratas. Em *A paixão segundo G.H.*, romance de 1964, a escritora nos apresenta uma narrativa inquietante e ao mesmo tempo surpreendente, pois indaga sobre o verdadeiro sentido da vida. A personagem G.H. trava ao longo da narrativa uma busca incessante por se descobrir, e é em um pequeno quarto, estimulada pela visão de uma desprezível barata que se desencadeia, em G.H., um processo interno de reflexão e de busca de identidade. Ela experimenta, diante da barata viva, aquilo que considera a sua pior descoberta: “a de que o mundo não é humano. E de que não somos humanos”.¹⁸²

Guardadas as proporções, podemos notar alguns traços dessa relação instintiva com esse inseto, pois como afirma a narradora de *A mulher que matou os peixes*: “Tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas.”¹⁸³ Esse sentimento de pena pela barata é elaborado em *A paixão segundo G.H.* de maneira mais radical, pois sozinha em seu apartamento a personagem procura algo para fazer, mas não há nada. E eis que surge uma barata, saindo de um armário. Nesse momento, deflagra-se na personagem a consciência da solidão (tanto dela, quanto da barata). Em outras palavras, no romance “adulto”, a personagem se coloca na mesma posição que o animal, haja vista que ela se torna um inseto ao ingeri-lo; vale ressaltar que essa é uma prática recorrente de Clarice Lispector.

¹⁸⁰ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸¹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.47.

¹⁸³ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

Ela se torna, ou melhor, coloca-se na posição de muitos outros animais para tentar explicar - ou seria melhor dizermos - entender o verdadeiro sentido de nossa existência e afinal compreender quem somos?

Após definir o que são os bichos naturais, a narradora revela o que seriam os bichos convidados:

Agora vou falar sobre bichos convidados, igual ao meu convite para vocês. Às vezes não basta convidar: tem-se que comprar. Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles. Coelho tem uma história muito secreta, quero dizer, com muitos segredos.¹⁸⁴

Observa-se, nesse trecho, a retomada da fábula *O mistério do coelho pensante*, especialmente, quando a narradora fala sobre os mistérios do coelho. O que também é prática recorrente da escritora: retomar outras histórias de sua autoria, ou ainda dialogar com estas.

Além dos coelhos, a narradora relata que teve dois patos, pinto, cachorros, macacos e apresenta uma micro-história para cada um deles. Sobre os patos relata: “Também tivemos dois patos comprados que andavam o dia inteiro atrás da gente, e pensando que a gente é mãe deles.”¹⁸⁵ As marcas de oralidade e ainda expressões como: “Quando eu encontrar vocês, vou imitar o modo de andar dos patos”¹⁸⁶, demonstram o ar de intimidade que a narradora tece, para que, ao final da história, os leitores a perdoem pelo crime culposos, isto é, sem intenção de matar. A respeito do pinto, a narradora observa a fragilidade do animal e como somos parecidos com ele: “Outro bicho que pensa que a gente é mãe dele é qualquer pinto. Nesse ponto o pinto é igual a gente: fica com saudade do calor da galinha-mãe.”

Para os cães, a narradora destina algumas páginas a mais, devido ao número maior de animais que teve dessa espécie. Inclusive a escritora dedica um livro exclusivo ao cão Ulisses na última fábula a ser analisada. É interessante a maneira como estão relacionados os cães com os lugares em que a narradora-personagem viveu.

¹⁸⁴ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

Quanto a cachorros, eu já tive dois. O primeiro foi assim: eu estava morando numa terra que se chama Itália. Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata. Os vira-latas são tão inteligentes que aquele que eu vi senti logo que eu era boa para animais e ficou no mesmo minuto todo alvoroçado abanando o rabo. Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele. Apesar de ser italiano, tinha cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando.¹⁸⁷

Assim, nesse trecho, a narradora nos apresenta o cachorro Dilermando, e, mais uma vez, nota-se uma dose de “bondade” da narradora com os animais, uma vez que ela se julga “boa para os animais”. É interessante como ela retrata o cão, “apesar de italiano, ter cara de brasileiro”, posto que ela está falando para crianças brasileiras, portanto “ter cara de brasileiro” seria a maneira das crianças se identificarem com o animal. Além de acrescentar um elemento lúdico, pois, cachorros têm, afinal, cara de alguma nacionalidade?

A narradora continua a julgar-se boa para os animais, já que afirma a felicidade de Dilermando por tê-la como dona “[...] ele parecia tão feliz por eu ser a dona dele que passou o dia inteiro olhando para mim e abanando o rabo. Vai ver que a outra dona dele batia nele, de modo que Dilermando estava feliz em mudar de casa.”¹⁸⁸ Na verdade, a narradora se passa de assassina à protetora dos animais, ao caracterizar a outra dona do cachorro, como uma mulher má, que batia em animais. Nesse momento as crianças poderiam se questionar: Por que ela protege os cães, mas deixou os peixes morrerem? Seria ela culpada ou inocente?

Para responder essas questões continua a narradora considerando “mulher-mãe” de Dilermando, dos patos e um pinto. E atribui aos outros papéis de vilões: “como vocês vêem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas [...]”¹⁸⁹ Contudo, mesmo dizendo isso para se defender, ela se mostra preocupada com o caminho a ser seguido pelos leitores e acrescenta:

¹⁸⁷ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸⁸ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁸⁹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

“Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida.”¹⁹⁰

Embora a narradora sempre se mostre afetuosa com os animais, há que se separar deles por algum motivo, seja porque criava muito, como no caso da gata, seja porque deveria mudar-se para outro local. O traço biográfico torna-se fortemente delineado, pois as histórias narradas aparecem em sua biografia, como por exemplo, os países em que viveu, Itália, Suíça, Estados Unidos. O espaço e seus componentes colaboram sobremaneira na construção da narrativa. Sobre este aspecto, atentamos para os conceitos de Osman Lins que se referem a *espaço e ambientação*: o primeiro é conotativo, físico; e o segundo é denotativo, relaciona-se diretamente com os recursos expressivos do autor na técnica narrativa e influi no caráter da personagem.

[...] o espaço, no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no ‘romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos.’¹⁹¹

O espaço em torno do qual a narrativa *A mulher que matou os peixes* se desenrola não é fixo, pois a narradora transita ao longo da obra por diversos cenários: a casa na infância: “Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos [...] O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes”.¹⁹² E países como Itália: “Um dia eu estava morando numa terra que se chama Itália. Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata [...] Apesar de ser italiano, tinha cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando”.¹⁹³ Suíça: “É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não

¹⁹⁰ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹¹ LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p.72.

¹⁹² LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹³ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

deixam entrar cachorros. Então escolhi uma moça muito boa para cuidar de Dilermando”.¹⁹⁴ Estados Unidos: “Muitos anos depois eu estava morando em outro país que se chama Estados Unidos da América. E comprei um cachorro americano com o nome de Jack”.¹⁹⁵ Mesmo não sendo tão inteligente como o Dilermando, Jack era muito corajoso, um verdadeiro vigia de casas. O problema é que ele não se conteve em vigiar somente a casa, e passou a vigiar a rua inteira, o que começou a incomodar a vizinhança, diante de muitas reclamações, “o vizinho estava muito zangado, e eu vi que ele mataria mesmo. Para salvar a vida de Jack, demos ele a uma família muito boa que morava num sítio e onde Jack podia latir à vontade.”¹⁹⁶

Ainda nos Estados Unidos, a narradora após apresentar as histórias sobre seus dois cachorros que, embora gostasse muito, teve que separar-se de ambos, inicia a história sobre macacos que julga “um pouco alegre um pouco triste”. A primeira história aconteceu de maneira surpreendente: “Vocês acreditem que eu não esperava jamais o que encontrei: um macaco. Na verdade era um mico tão grande e forte como se fosse um filhote de gorila”¹⁹⁷, o macaco era tão agitado que sujava as roupas que estavam no varal e bagunçava muito a casa, apesar de parecer com o homem “vocês sabem muito bem que macaco é o bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco parecia ter vida humana.”¹⁹⁸ O problema é que o macaco parecia um homem maluco e a narradora teve de desfazer-se mais uma vez de um animal e deu-o às crianças do morro.

Todavia sua história com macacos não terminou ali, pelo contrário, a narradora apresenta a história mais comovente de todo o livro, a de Lisete, uma macaca comprada em uma feira livre “vestida com saia vermelha, e usava brincos e colares baianos.”¹⁹⁹ Mas, diferentemente do primeiro macaco que era muito agitado, Lisete era muito tranquila, quase

¹⁹⁴ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹⁷ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹⁸ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

¹⁹⁹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

não comia e dormia o tempo todo. Diante de tal quadro, a narradora revela: “No quinto dia comecei a desconfiar que Lisete não estava bem de saúde [...] No sexto dia quase dei um grito quando advinhei: ‘Lisete está morrendo! Vamos levá-la a um veterinário’”.²⁰⁰

Clarice Lispector, que já abordou essa história em *A legião estrangeira*, como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, reelabora a história com vistas a apresentá-la a um público diversificado. De fato, a macaca estava doente e não resistiu. Ao tratar de um tema delicado como a morte, a escritora tenta suavizar a narrativa utilizando uma linguagem repleta de detalhes. “No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria levá-la.”²⁰¹ A vontade divina é superior, portanto a morte é apresentada como algo superior.

As semelhanças entre homens e animais mais uma vez é ressaltada pela escritora,

Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com carinho: ‘Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?’ Se vocês pensam que eu me ofendi porque me parecia com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.²⁰²

Além de temas como a morte, a narradora também apresenta uma história de violência travada entre dois cães: Bruno Barberini de Monteverdi e Max. Os animais que inicialmente eram amigos tornam-se inimigos mortais, isso porque Bruno tinha paixão por seu dono, Roberto, que era amigo da narradora.

O cachorro Bruno não deixava ninguém se aproximar de Roberto, era um verdadeiro protetor. Bruno e Max eram muito amigos inclusive comiam juntos, mas em um desses almoços em conjunto e não se sabe por que motivo, Max foi fazer festa para Roberto, e a partir daquele momento iniciou-se a tragédia.

Bruno ficou espantado por um segundo: pensou que Max ia atacar Roberto e correu em defesa do dono. Para defender o dono, atirou-se em cima de Max, que não tinha

²⁰⁰ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰¹ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰² LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

culpa nenhuma. Mas Max vendo-se ferozmente atacado, reagiu. E o resultado foi uma luta sangrenta.²⁰³

Clarice Lispector revela nessa micro-narrativa um relato de amor e vingança e que no mundo animal prevalece a lei do mais forte:

E agora me respondam: que é que vocês acham que Bruno fez? Acertaram. Bruno foi vingar-se e atacar Max. Mas dessa vez ele estava com tanta, mas tanta raiva que sua força aumentou e ficou diabólica. E ele, enfim, matou Max.²⁰⁴

No entanto, esse não é o fim da historieta, pois os cães da rua que eram amigos de Max, ao saberem o que havia acontecido, encarregaram-se de fazer justiça,

Eram cinco cachorrões contra Bruno. Bruno ainda tentou se defender mas não tinha força contra eles. E aconteceu o que era de se esperar: o pior. Os cinco cachorros castigaram Bruno até ele morrer. E é assim que Bruno Barberini de Monteverdi morreu para todo o sempre.²⁰⁵

Assim, a narradora vai tecendo histórias que trazem em seu bojo temas importantes, e que na verdade são tabus para as crianças. Em busca de sua absolvição, a narradora apresenta a morte das baratas, da rata Maria de Fátima, da macaquinha Lisete, dos cães Max e Bruno, para por fim falar sobre a sua negligência com os peixes vermelhos.

E finalmente, a narradora nos apresenta a ilha e os vários animais que lá habitam: “Falarei sobre uma coisa muito boa: sobre uma ilha [...] Uma amiga minha comprou uma ilha só para ela e os amigos descansarem [...] Nessa ilha tem todas as espécies de árvores, plantas, frutas e flores [...] os bichos da terra são os pássaros de todas as cores e tamanhos”.²⁰⁶

Tal transitoriedade possui um efeito de sentido, pois mesmo a narradora passando por diversos espaços, os animais continuam a acompanhá-la. Os espaços mudam, mas os animais permanecem.

A oralidade que é marca recorrente dessa obra colabora para delinear a narrativa clariciana. Trata-se de uma comunicação endereçada à criança. Nesse contexto, Clarice

²⁰³ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰⁴ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰⁶ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

Lispector dá voz a um narrador “contador de histórias”, isto é, a escritora recupera e redimensiona a narrativa oral por meio do contar: “Peço que leiam essa história até o fim. Vou contar uma coisa.”²⁰⁷

O que a narradora conta tem duas funções, conforme já apontamos: a primeira seria convencer os leitores de sua inocência; mas, uma vez se tratando de um texto de Clarice Lispector, em que as entrelinhas dizem mais que o texto em si, é difícil acreditar que seja somente esta a função de seu texto. Na verdade, a narradora ajuda, por meio dessas pequenas histórias, as crianças a desvendarem alguns mistérios da vida e inclusive da morte. Mas ela o faz sem empregar qualquer tipo de verdade ao leitor, pelo contrário, ela fala na condição de uma ré confessa.

Assim chegamos ao desfecho da narrativa, momento em que a narradora faz seu depoimento sobre a morte dos peixinhos:

Bem agora chegou a hora de falar sobre o meu crime: matei dois peixinhos. Juro que não foi de propósito. Juro que não foi minha culpa. Se fosse eu dizia. Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário. Mas era tempo demais para deixarem os peixes comigo. Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande. [...] Esqueci três dias de dar comida aos peixes! [...] Devem ter passado, igual a gente. Mas nós reclamamos, o cachorro late, o gato mia, todos os animais falam por sons. Mas o peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar. E, quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome.²⁰⁸

Resta então a pergunta: Será que as crianças perdoaram a narradora? É possível que sim, já que no livro *A descoberta do mundo* (1984), Clarice Lispector faz o seguinte comentário:

Fui absolvida. Recebi uma carta de seis páginas a respeito de 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.’²⁰⁹

²⁰⁷ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

²⁰⁸ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

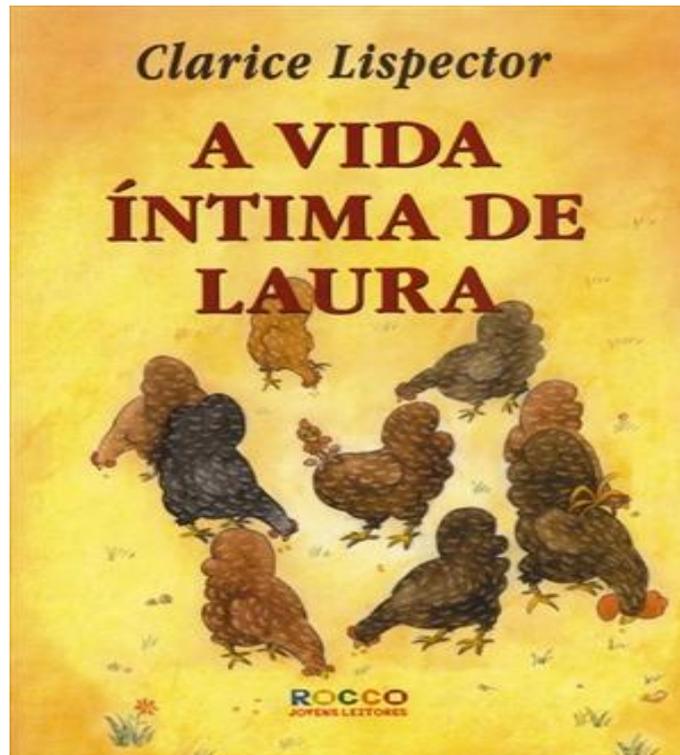
²⁰⁹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 501.

Perdoada ou não, o fato é que Clarice Lispector, mesmo ao escrever histórias para crianças, foge ao convencional; não segue regras, e desta forma estabelece uma nova maneira de falar com seus leitores. Portanto, se nos ativermos à lei dos homens, certamente a condenaríamos, mas se formos levados pela emoção, possivelmente a perdoaremos.

3.3 – *A vida íntima de Laura*: o que quer dizer vida íntima?

Vida íntima são coisas que não se dizem a qualquer pessoa.

Clarice Lispector, *A vida íntima de Laura*, s.n.p.



A vida íntima de Laura se parece com a vida de muitas pessoas, exceto com a da espécie da personagem, pois Laura é uma galinha “e uma galinha muito da simples”²¹⁰. Escrita em 1975, e diferentemente das duas fábulas anteriores, que tiveram motivação direta dos filhos da escritora, *A vida íntima de Laura* foi elaborada com um cuidado especial, como destaca a escritora no livro *A descoberta do mundo*:

E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida íntima de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história da galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que até estou mais mansa.²¹¹

²¹⁰ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹¹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 400.

No entanto, não podemos afirmar que a narrativa não apresente marcas biográficas, posto que ao conhecermos o universo dessa personagem, nos depararemos com nossa própria realidade. A narradora questiona, na verdade, o papel da mulher e o cotidiano no qual está inserida, ou seja, mãe, dona de casa e esposa.

Utilizando novamente a figura de um animal, a escritora Clarice Lispector descreve o dia-a-dia de um galinheiro. Laura é casada com o galo Luís, que por sinal gosta muito dela, mas como qualquer casal às vezes acaba brigando, “briginha à-toa.”²¹²

As características da literatura infantil de Clarice Lispector, as quais já destacamos nos tópicos anteriores deste capítulo, repetem-se na história da galinha. A narradora, que narra em 1ª pessoa, desde o início da história faz um pacto com o leitor, “agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar.”²¹³ O jogo das adivinhações surge novamente, como em *O mistério do coelho pensante*, mas nessa história não há mistérios e a narradora revela que Laura é uma galinha.

O tom dialogal também se faz presente em *A vida íntima de Laura*. Eis que a narradora continua a convidar seus leitores a participarem de suas histórias e pede: “Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é a galinha mais simpática que já vi.”²¹⁴

Contudo, mesmo sendo simpática nota-se a não-idealização da personagem, o que, aliás, é muito comum em Clarice Lispector. “Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. [...] Outra verdade: Laura é bastante burra.”²¹⁵

Verifica-se novamente a preocupação da escritora em não mentir para a criança, pois mesmo se tratando de uma fábula em que os animais possuem características sobrenaturais, a protagonista da história de Lispector é feia e burra, e a escritora faz questão de revelar tais

²¹² LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹³ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹⁴ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹⁵ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

características ao leitor. Todavia, ao descrever a personagem dessa maneira, torna a narrativa muito engraçada.

Tal comicidade é importante para o desenvolvimento da história, porque ao utilizar esse recurso a narradora consegue falar de temas importantes aos pequenos sem deixar o texto denso. As burrices de Laura suavizam a narrativa e causam simpatia ao público mirim “Tem gente que acha ela burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seu pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem.”²¹⁶

Embora a protagonista apresente pensamentos e sentimentos, estes estão no diminutivo, o que demonstra a natureza dos bichos, sua irracionalidade. A exemplo da personagem Macabéa de *A hora da estrela*, que era mais um nordestino em busca de oportunidades na cidade grande, Laura, no galinheiro de dona Luísa, era mais uma simples ave, como todas as outras ali aprisionadas. “Eu sei que você nunca viu Laura. Mas se já viu uma galinha meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio, é como se você estivesse vendo Laura.”²¹⁷

Se analisarmos a importância das personagens por uma visão universal, é notória a insignificância que representam, por outro lado, se nos ativermos ao local, as protagonistas desempenham papéis importantes, pois representam mão-de-obra aos seus empregadores. Laura, por exemplo, “é a galinha que bota mais ovos em todo o galinheiro”²¹⁸, por isso se sente segura, uma vez que ela é útil e ninguém tem intenção de matá-la.

No entanto, assim como os utensílios perdem sua utilidade, Laura começou a botar menos e a envelhecer, o que levou a cozinheira de Dona Luísa escolher Laura para tornar-se uma refeição: galinha ao molho pardo. E a narradora explica como é feito esse prato:

²¹⁶ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹⁷ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²¹⁸ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

Existe um modo de comer galinha que se chama “galinha ao molho pardo”. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa é. A gente come com arroz bem branco e bem solto. Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome. Eu sei onde se come esse tipo de galinha. Mas não digo porque parece propaganda. Também, pelo mesmo motivo, não posso dizer que refrigerante é bom de se beber com essa galinha. Adivinhe! Começa com a letra C.²¹⁹

Nota-se no trecho transcrito que a narradora apesar de gostar dos pratos preocupa-se em esclarecer que não mata galinha, até porque anteriormente escreveu um livro para explicar a morte dos peixes de seu filho. Nesse caso, é cuidadosa ao falar sobre o sacrifício de uma galinha.

Outra questão importante que aponta caminhos pelos quais a literatura clariciana transita, sobretudo, na década de 70, está relacionada ao mercado cultural e ao consumismo. No trecho, a narradora apesar de gostar de supremo de frango, não faz propagandas publicitárias em sua história, ou melhor, na história de Laura. Também fala sobre o refrigerante que começa com a letra C, supomos que seja coca-cola, a marca mais conhecida e vendida em todo o mundo.

Para compreendermos esse momento da escrita clariciana, voltamos à obra *A hora da estrela*, para lembrar que a personagem Macabéa: “ Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola.”

220

A alienação da personagem é clara: uma nordestina, migrante, que gosta da bebida mais vendida no mundo. Talvez Macabéa nem gostasse tanto assim dessa bebida, mas, para sentir-se como parte da sociedade e situar-se no mundo cultural, auto-define-se como uma consumidora de coca-cola. Observa-se, nessa passagem, como Clarice Lispector apresenta o

²¹⁹ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 54.

sujeito situado à margem e exposto aos produtos que configuram o cenário cultural da década de 70.

É obvio que esses aspectos não se apresentam tão delineados na literatura infantil, mas como já aconselhou Clarice não estragar as entrelinhas com palavras, os temas importantes estão espalhados por todas as histórias infantis da escritora sem a necessidade de escancará-los.

A escritora aborda de maneira sutil o preconceito no universo das galinhas:

As outras são muito parecidas com ela: também meio ruiva e meio marrom. Só uma galinha é diferente delas: uma carijó toda de enfeites preto e branco. Mas elas não desprezam a carijó por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior.²²¹

Mais uma vez a narradora atribui à entidade divina a responsabilidade sobre os sentimentos humanos, como visto em *A mulher que matou os peixes*, a miquinha Lisete morreu por vontade divina; e em *A vida íntima de Laura*, todos são iguais perante Deus, portanto não haveria diferença entre as raças.

Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha, Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você.²²²

O cotidiano de *A vida íntima de Laura* começa a ganhar dimensões filosóficas e a narradora passa a fazer uma série de questionamentos sobre a vida, numa espécie de monólogo interior e por um instante rompe seu diálogo com o leitor: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê.”²²³ “O que eu queria saber é quem ensinou o galo a cantar de madrugada.”²²⁴

Mas em seguida, volta-se para o leitor novamente,

Agora vou contar uma coisa um pouco triste. A cozinheira disse para Dona Luísa apontando para Laura: - Essa galinha já não está botando muito ovo e está ficando

²²¹ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²² LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²³ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²⁴ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

velha. Antes que pegue alguma doença ou morra de velhice a gente bem que podia fazer ela ao molho pardo.²²⁵

Nesse momento da narrativa, a escritora modifica a personalidade de Laura, pois diante da morte, tema já abordado em *A mulher que matou os peixes*, a galinha mostra-se muito inteligente, “meteu o bico na lama, se lambuzou toda e se despenteou. Veja que ela não era tão burra assim: ela sabia que os outros só a reconheciam mesmo porque ela era a mais limpa e a mais penteada do galinheiro.”²²⁶

Laura conseguiu salvar-se, no entanto, Zeferina, prima de quarto grau daquela, por serem parecidas, acabou sendo sacrificada no lugar de Laura. “Zeferina, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados.”²²⁷

Vida e morte, temas tão recorrentes nas obras claricianas surgem novamente, e acabam por revelar a contrariedade de Clarice Lispector em relação à literatura infantil tradicional. O leitor que se aventurar pelas histórias claricianas não encontrará ao abrir o livro o bordão “Era uma vez”, pois a escritora não fala de um mundo imaginário e ideal, mas da realidade em que vive, isso porque assimila uma espécie de verismo do cotidiano e rejeita o elemento maravilhoso de seus relatos.

Ora, a escritora retrata em suas histórias o cotidiano dos animais que vivem nos quintais domésticos das famílias na década de 70. Com isso, é possível ter uma leve impressão temporal e espacial das narrativas infantis.

A mesma galinha que era burra, também é qualificada como “pra frente”, pois pode salvar-se de seu destino trágico com a ajuda sobrenatural de Xext, um habitante de Júpiter que intervém na narrativa para conhecer e conceder a Laura um desejo:

Agora vou contar uma coisa muito bacana. Preciso antes dizer que Laura era uma galinha pra frente. Tanto que um habitante de Júpiter – um cara que tinha um só olho na testa e era do tamanho mesmo de uma galinha -, esse habitante de Júpiter baixou de noite no quintal de Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam

²²⁵ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²⁶ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²⁷ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

dormindo. [...] - Peça alguma coisa que eu faço acontecer, falou Xext. - Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé! – Mas você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo.²²⁸

Laura foi escolhida por Xext, entre todos os habitantes da terra, justamente por ela não ser “quadrada”, bem diferente da descrição interna que ela fez dos homens quando solicitada por Xext: “Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só.”²²⁹

Mais uma vez notamos uma narradora que busca um pacto de verdade com o leitor, pois, ao distanciar-se do olhar hegemônico do adulto, cria a cumplicidade com a criança que a lê. Aproveita-se dessa cumplicidade para desvelar a impotência do homem diante do mundo racional, apresentando ao leitor seu mundo de incertezas.

A história de Laura parece terminar abruptamente, já que após a visita de Xext, a cozinheira observa que Laura está com “cara de ontem”, possivelmente afiando uma faca. De acordo com Vilma Arêas, “não é difícil perceber, com tantos sacolejos, a impaciência da autora em terminar a história, colando em seu final solução de outra, escrita no mesmo ano e por necessidade de publicação.”²³⁰

Como já analisamos no primeiro capítulo deste trabalho, o cruzamento de textos na obra de Lispector é uma prática comum. O que acontece entre o conto “Uma galinha” de *Laços de família* e *A vida íntima de Laura*.

As personagens das duas narrativas são as galinhas. O tema abordado nos textos é o mesmo – a questão do ser feminino e da maternidade – o que os diferem é o trabalho com a linguagem.

A narradora heterodiegética do conto “Uma galinha” apresenta uma visão distanciada dos fatos, o que mantém a impessoalidade do relato. Trata-se da tentativa de fuga de uma galinha que iria ser morta, mas foi salva devido à maternidade. Tudo é narrado de maneira

²²⁸ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²²⁹ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²³⁰ ARÊAS. *Bichos e flores da adversidade*, p. 233 - 234.

irônica, distante e fria por uma narradora adulta que não participa da trama. “Era apenas uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.”²³¹

Em *A vida íntima de Laura*, ao tratar dos mesmos fatos, Clarice o faz de maneira diferente, com suavidade, e o principal recurso utilizado é o diálogo entre narrador, leitor e personagens. Por meio da focalização homodiegética, é permitida a aproximação entre o narrador-adulto e o leitor-criança. “Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil? Pois Laura é uma galinha. E uma galinha muito da simples.”²³² Nota-se que até a apresentação da personagem na segunda narrativa é feita de maneira mais suave.

O tema - morte das galinhas - permeia as duas narrativas, no entanto, de maneira diversificada. Na primeira, a morte da galinha é colocada como algo irreversível.

Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho – era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos. Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.²³³

Na segunda narrativa, essa ideia é diluída, pois a morte de Laura é transferida para uma personagem secundária, a sua prima Zeferina, e assim suaviza a realidade para as crianças.

E na hora do jantar, quando todos estavam sentados ao redor da mesa, Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados. O filho e a filha de Dona Luísa, Lucinha e Carlinhos, comeram, embora com pena, Zeferina com arroz branco e solto e regaram tudo com molho pardo.²³⁴

É importante observar que os recursos estilísticos e discursivos utilizados pela narradora não tornam os textos diferentes ou menores literariamente. Pelo contrário, a escritora consegue aquilo que almejou desde a primeira obra destinada ao público infantil:

Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”.

²³¹ LISPECTOR. *Laços de família*, p. 30.

²³² LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

²³³ LISPECTOR. *Laços de família*, p. 33.

²³⁴ LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, s.n.p.

Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi.²³⁵

Assim, em *A vida íntima de Laura*, cabe à narradora apresentar a protagonista da história em sua intimidade: quem é Laura, onde mora, é casada, quantos filhos, etc. Tais fatos amarrados constituem a história, no entanto, são relatos fragmentados sobre a vida das personagens que se costumam aleatoriamente de acordo com a vontade da narradora.

Queremos dizer que Clarice Lispector não segue uma ordem cronológica, ela simplesmente narra fatos e estes por serem compactos e coesos podem ser invertidos pelo leitor, sem que a narrativa sofra mudanças na mensagem que se quer transmitir.

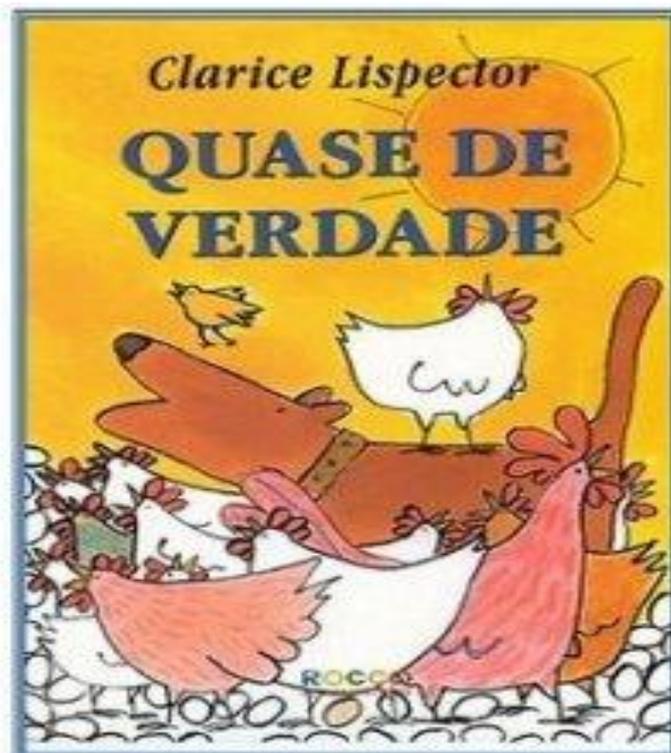
É, portanto, por meio do diálogo entre seus textos, e, especialmente, no trabalho com a linguagem, no jogo entre fantasia e verdade ou na forma de apresentar a realidade à criança, que se encontra o mérito de um autor de textos infantis, e nesse caso, de Clarice Lispector.

²³⁵ LISPECTOR. *A mulher que matou os peixes*, s.n.p.

3.4 – *Quase de verdade*: ou quase de mentira?

Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade?

Clarice Lispector, *Quase de verdade*, s.n.p.



A última obra de Clarice Lispector para crianças, intitulada *Quase de verdade* foi publicada postumamente. Essa narrativa difere-se das outras três já apresentadas, porque há uma personagem que narra a história. Trata-se de um cachorro chamado Ulisses, que descreve a viagem que fez pelo quintal de Dona Oníria.

O título *Quase de verdade* abre caminhos para o mundo fantástico da criança, e, como é comum nas fábulas claricianas, Ulisses inicia seus relatos apresentando-se: “Era uma vez... Era uma vez eu! Mas aposto que você não sabe quem sou. Prepare-se para uma surpresa que

você nem adivinha. Sabe quem sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice.”²³⁶

Embora a narrativa seja introduzida com a canônica expressão “era uma vez”, esta é ironicamente desestruturada quando Ulisses desnuda-se como narrador de tal história e aproxima-se do leitor, haja vista não se tratar de uma história longínqua.

O narrador revela ainda que sua dona chama-se Clarice, e ela é a autora do que ele irá latir, pois “eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto”²³⁷, demonstrando que Lispector não faz questão de esconder sua identidade, pelo contrário, mostra-se sempre presente nas histórias. A escritora deixa marcas biográficas pelas obras, isso acontece porque Clarice Lispector não estabelece uma fronteira entre o real e o ficcional, o que torna a obra dessa escritora tão singular.

Ulisses narra várias histórias, no entanto, o cerne da narrativa é a opressão sofrida pelas aves Odissea e Ovídio, líderes do galinheiro. O aspecto social que aparecia implícito nas fábulas anteriores, ganhará contornos mais nítidos em *Quase de verdade*, lembrando que a questão social se impôs na maioria das obras claricianas dessa época.

O personagem-narrador, assim como os outros personagens apresentados pela escritora em obras anteriores, constitui-se de defeitos e qualidades, portanto também não é idealizado:

Antes de tudo quero me apresentar melhor. Dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito parece que sou. Tenho um pêlo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. Minha dona não quis cortar seria contra a natureza. [...] Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice. Fora disso, sou um cachorro quase normal.²³⁸

Ulisses se considera quase normal porque se considera mágico; ele adivinha tudo pelo cheiro. A apreensão da realidade pelos sentidos é uma característica dominante na ficção

²³⁶ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²³⁷ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²³⁸ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

clarificiana. Assim como o coelho Joãozinho que pensava mexendo o nariz, Ulisses observa os fatos do quintal onde esteve hospedado cheirando tudo e comenta “cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc.”²³⁹

Na obra em análise, o elemento lúdico fica por conta de um passarinho de ouro, que canta para dar o tom da história de Ulisses. O pássaro é o símbolo da fantasia e da imaginação, e tem a função de lembrar a criança que se trata de fantasia.

Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: - Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim.²⁴⁰

As personagens da história dividem-se em: humanos - Oníria e Onofre que são os donos do galinheiro e o empregado Oquequê, e não humanos - as galinhas, a figueira e as nuvens Oxelia e Oxalá.

A história latida pelo cão Ulisses inicia-se em um enorme quintal onde havia uma figueira e as galinhas. No galináceo havia duas personagens importantes: O galo Ovidio e a galinha Odissea. É interessante notar que as personagens, excetuando Ulisses, possuem a inicial “O” no nome. O narrador-personagem explica esse fenômeno e observa:

o galo se chamava Ovidio. O ‘O’ vinha de ovo, o ‘vidio’ era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O ‘O’ era por causa do ovo e o ‘dissea’ vinha por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oniria: o ‘O’ do ovo e o ‘niria’ porque assim queria ela. Casada com o seu Onofre. Bem, você já sabe que o ‘O’ de Onofre era em homenagem ao ovo – você adivinhou certo: o ‘nofre’ era malandragem dele.²⁴¹

O jogo lingüístico com o vocábulo “o”, além da musicalidade que expressa, teria a função de uma brincadeira de perguntas e respostas, pois, quando o leitor espera uma resposta diferente, ela oferece a mesma, e quando se espera a mesma, ela apresenta outra, mas o importante é que todos os nomes têm origem no ovo.

²³⁹ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁰ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴¹ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

Outros elementos linguísticos como neologismos, onomatopéias estão espalhados por todo o texto. As onomatopéias aparecem no canto do pássaro dourado: pirili-pim-pim, pirilim-pim-pim, ou ainda no latido de Ulisses: au-aua-au que aparece cinco vezes no texto, formando um diálogo entre os animais.

Em relação aos neologismos, constata-se sua finalidade humorística, já que o narrador cria uma expressão nova para iniciar a narrativa: “a história vai historijar”²⁴², que remete a ideia presente e futuro, além da criação de novos verbos que remetem a um tempo no pretérito imperfeito e revelam como a vida seguia: “os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam.”²⁴³

Tais elementos criam uma aproximação não só com relação à linguagem, mas também ao pensamento infantil, que apreende a realidade por analogias, criando uma identificação da criança com a história narrada. Agindo dessa maneira, explicando a realidade, a escritora faz uma subversão, ou seja, mais do que representar a sociedade, ela a denuncia.

O enredo constroi-se a partir de uma tensão, “a figueira que não se sabe por que nunca dera figos”²⁴⁴, que, diante da produtividade do casal de galináceo, desenvolveu um sentimento de inveja, visto sua esterilidade. Para vingar-se das aves, a figueira elaborou um plano maquiavélico: “Sabe o quê? Essa danada de figueira entrou em contato com uma nuvem preta que era bruxa. E pediu: - Bruxa, bruxinha, faça com que os ovos sejam meus [...] quero vender esses ovos e ganhar muito dinheiro!”²⁴⁵

No trecho transcrito, observa-se que a escritora aborda, ainda que metaforicamente, a crueldade e a opressão dos seres. Com a ajuda da nuvem Oxelia, a figueira conseguiu que suas folhas ficassem acesas durante a noite, e as galinhas, coitadas, imaginando que era dia,

²⁴² LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴³ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁴ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁵ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

não dormiam e botavam ovos sem parar, assim, a figueira juntava os ovos para comercializá-los. O problema é que as galinhas não recebiam nada pelo trabalho, “nada pagava às galinhas, nem com milho, nem com minhoca, nem água. Era só escravidão.”²⁴⁶

No entanto, com o desenrolar da história, as galinhas demonstram insatisfação com aquela situação repressora e decidem se rebelar. Os ecos da ditadura militar, contexto histórico no qual a obra está inserida, saltam aos olhos.

Ovidio, assim como Odissea, era um galo que pensava muito. Conversaram no fundo do quintal, [...]. Passaram dois dias se entendendo com palavras de aves. Resultado? O resultado foi a esperteza daquelas. Não havia dúvida: eles iam contra a figueira ditadora, iam exigir os seus direitos, [...].”²⁴⁷

Lideradas por Ovidio e Odissea, as aves se rebelaram empoleirando-se na figueira, pois quando botavam os ovos, estes se espatifavam no chão e cacarejavam: “- Queremos a liberdade de cantar só de dia! – Queremos só por ovo só quando decidirmos e queremos os ovos para nós! São nossos filhos!”²⁴⁸ Desta maneira, conseguiram reverter o feitiço de Oxelia e, enfim, conseguiram a liberdade. “As galinhas e os galos estavam livres, enfim! E foram dormir, pois estavam precisando depois de tantas noites de insônia. [...] De madrugada, Ovidio cantou tão lindo como nunca havia cantado. E as galinhas se espreguiçaram felizes.”²⁴⁹ Metaforicamente, tais atitudes representam o sono dos justos e o grito de liberdade.

Voltamos à figura do ovo para compreender que tal símbolo significa nascimento, multiplicidade dos seres, renovação. É pertinente a utilização deste símbolo em uma literatura voltada para a existência como a de Clarice Lispector. Importa enfatizar que as civilizações mais antigas atribuíam a este elemento vários significados, prevalecendo que o ovo representa o nascimento e o processo de significação da vida.

O desfecho da narrativa não é tranquilamente resolvido, pois, como é comum nas fábulas, a escritora faz muitos questionamentos e nem sempre os resolve. Para festejarem a

²⁴⁶ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁷ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁸ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁴⁹ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

liberdade, as galinhas preparam uma festa para as demais aves e oferecem pirulitos.

Resultado? As aves perderam todos os dentes.

Todos estavam tão contentes que Ovidio e Odissea resolveram organizar uma festa. E, para agradar as aves, compram mil pirulitos. Acontece, porém, que elas não sabiam que pirulito é para ser chupado ou lambido e começaram a mordê-los. [...] O que aconteceu? Aconteceu que os dentes se quebraram todos.²⁵⁰

Sem os dentes as aves vão à busca de alimentos que não precisam ser mastigados.

Deparam-se com uma fruta redonda e preta que “só existe no Brasil”²⁵¹, a jabuticaba, começam a se alimentar dessa fruta e acham-na maravilhosa, no entanto, a escritora para fugir aos finais tão criticados das histórias tradicionais, não tem a pretensão de deixar uma “lição de moral”, para tanto oferece uma questão metafísica, como a elaborada por *Hamlet*: “ser ou não ser, eis a questão”, “engole-se ou não engole-se o caroço?”²⁵²

O que a escritora sugere com esse final? Que a vida é feita de muitos obstáculos? E que, mesmo após a vitória contra a figueira (opressão militar), sempre há uma nova luta? Acreditamos que o final feliz não seria a gosto de Clarice Lispector, então a escritora faz mais um questionamento sem resposta: “ – Até logo, criança! Engole-se ou não engole-se o caroço? Eis a questão”²⁵³, certamente este final ilustraria melhor a obra infantil de Clarice Lispector.

²⁵⁰ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁵¹ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁵² LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

²⁵³ LISPECTOR. *Quase de verdade*, s.n.p.

CONCLUSÃO

FELIZES PARA SEMPRE?

O que é que se consegue quando se fica feliz?

Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*, p. 25.

Clarice Lispector é sem dúvida uma figura emblemática que dificilmente oferece respostas a leitores e pesquisadores sobre sua obra, menos ainda sobre si mesma, ao definir-se revela: “eu sou uma pergunta”²⁵⁴

É com essa interrogação, com esse sentimento de incompletude que este trabalho se encerra, ou melhor, fica em aberto para que outras possibilidades de leitura possam surgir, pois é preciso continuar.

A dificuldade mencionada na introdução deste trabalho refere-se justamente ao grande número de artigos, ensaios e especialmente à fortuna crítica envolvendo a escritora Clarice Lispector. No entanto, a literatura clariciana não se esgota, há sempre algo a ser desvendado e pesquisado.

Durante este percurso tínhamos uma questão a ser discutida: o projeto literário de Clarice Lispector restringe-se à ficção ou o biográfico contribui para a construção literária desta escritora? Diante de tal indagação, a leitura que moveu este trabalho foi a relação entre vida e ficção de Clarice Lispector e a maneira como o biográfico se apresenta nas obras destinadas ao público infantil.

O projeto literário de Lispector tem como suporte a própria vida da escritora, por isso sua escrita parece estar sempre sobre uma linha tênue entre vida e ficção. A mulher que matou

²⁵⁴ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 367.

os peixes, e que se chama Clarice, relata fatos memorialísticos, histórias marcadas de subjetividade, pelos “restos” ficcionais e biográficos.

O projeto inclui as amizades literárias, tais como Monteiro Lobato ou ainda os laços de afetividade concretos que Clarice manteve ao longo de sua vida. Embora a escritora negue, em muitos casos, essas amizades ou “influências” são evidentes, excetuando-se Monteiro Lobato, posto que com este escritor Clarice faz questão de devotar amizade.

Ao agir dessa maneira, denegando influências, a escritora que teve sua vida envolta de mistério acaba delatando-se em sua escrita. Diante disso, questionamo-nos durante o percurso deste trabalho: até que ponto podemos acreditar nas afirmações de Clarice? Quem é Clarice?

Na busca por essa identidade clariciana, deparamo-nos com textos biográficos da escritora, cartas, crônicas, entrevistas e também fragmentos de romances que demonstram o cuidado ao construir a própria imagem. No entanto, a garota humilde e estrangeira que buscava incessantemente a felicidade clandestina, tornou-se estrangeira de si mesma e, a cada personagem que criou, deixou apenas rastros de uma possível identidade.

Por esse motivo, o que observamos nos romances, contos, em cada personagem, enfim, é um reflexo de Clarice Lispector, demonstrando a impossibilidade de ler a vida e a obra da escritora separadamente. Diante dessa hipótese, encontramos na teoria da crítica biográfica aparatos teóricos que sustentaram nossa leitura, sem a intenção de decifrar o enigma do texto ou da escritora, mas de articular o texto com o paratexto, na tentativa de alargar as possibilidades de leitura.

Como já assinalamos, a crítica biográfica atua nessa difícil e delicada relação entre autor e obra, vida e ficção, em que os *biografemas* possuem um papel importante, já que tudo aquilo que está à margem da obra, como notas de rodapé, bilhetes, cartas, colabora para uma visão ampliada de determinado autor e/ou obra.

Dito isso, chegamos a algumas conclusões que ajudam a vislumbrar o projeto literário, e porque não de vida, da escritora Clarice Lispector, embora saibamos que estes não bastam à discussão do tema. Para obtermos os resultados, foi necessário percorrer um caminho estabelecido a partir de três etapas: Capítulo I, *Quase de verdade*: as fábulas de Clarice Lispector para crianças; Capítulo II, As fábulas biográficas de Clarice Lispector e Capítulo III, As quatro fábulas claricianas.

No primeiro capítulo, fizemos um recorte sobre os conceitos de “fábula” e “bestiário” e analisamos os possíveis diálogos dos textos claricianos com os clássicos. Embora este capítulo tenha norteado nossa discussão, foi necessário, para tanto, pesquisarmos as “fontes inspiradoras”, as amizades literárias sobre as quais essa escrita se sustenta. Assim, constatamos que a obra clariciano transita pela literatura clássica universal. Contudo, Lispector atualiza os textos conforme sua necessidade/vontade, o que, aliás, é prática recorrente da escritora.

O segundo capítulo constitui a base de nosso trabalho, já que nele apresentamos nossas identificações teóricas e apontamos os mecanismos utilizados em nossa análise, o objetivo deste capítulo foi ler a obra clariciano pela óptica da crítica biográfica e compreender que a escritora, primeiro (re)conta as histórias que leu, revelando parte de suas fontes inspiradoras, depois recria estas histórias aproveitando criações de sua autoria e especialmente os episódios de sua vida. Clarice Lispector utiliza os restos biográficos para compor sua ficção e isso inclui as amizades concretas e literárias, laços de afetividade que manteve ao longo de sua vida e os filhos, visto se tratar de uma mãe-escritora que também fabula para os filhos.

O terceiro capítulo destinou-se à análise das obras, embasada pelas proposições teóricas dos capítulos anteriores, e no qual constatamos que a postura assumida pela escritora em relação à literatura é de rompimento de paradigmas. Seu intuito não é impor verdades

universais, pelo contrário, sua escrita transita entre a razão e a falta desta, tirando proveito de ambos os lados para a construção de seu projeto literário.

Tarefa difícil, pois até que ponto uma escritora enigmática como Clarice Lispector poderia escrever fábulas biográficas sem tornar sua escrita hermética? Temos como resposta, uma escrita que difere e muito da dita literatura infantil e/ou infanto juvenil. Posto que, em meio a memórias, ficção, histórias “quase de verdade” é que a literatura infantil clariciana nasce e floresce.

A escritora oferece ao seu leitor um universo contraditório, uma vez que se vale de elementos lúdicos e, ao mesmo tempo, elementos do cotidiano factual para apresentar-lhe os mistérios da vida. Ainda que alguns críticos não tenham estudado sistematicamente essa produção clariciana, atentamos para o fato de que Clarice inicia um novo projeto estético infantil brasileiro.

Com esse novo olhar, revestido de lirismo e sensibilidade, a escritora consegue falar aos pequenos leitores sem se prender às ideologias didáticas e pedagógicas, acepções que a literatura infantil e/ou infanto-juvenil apóia-se. Demonstrando, mais uma vez, que o projeto literário clariciano propõe uma ruptura com o convencional, pois Lispector provoca, desestabiliza e foge do lugar-comum, até mesmo quando escreve para crianças.

REFERÊNCIAS

1 – DO CORPUS

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

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

2 – DA AUTORA

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A maçã no escuro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A via crucis do corpo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

3 – SOBRE O CORPUS

ARÊAS, Vilma. Children's corner. In: _____. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARÊAS, Vilma. Bichos e flores da adversidade. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Revista Instituto Moreira Salles, números 17 e 18, 2004. p. 224 – 238.

ARF, Lucilene Machado Garcia. *Clarice Lispector e Monteiro Lobato: uma relação clandestina?* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, Três Lagoas, 2005. 174f.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Cadernos de literatura brasileira, n. 17 e 18, Revista do Instituto Moreira Salles, 2004.

CARVALHO, Lia Vasconcelos de. *O enredamento narrativo de Clarice Lispector: a construção do referente de um novo maravilhoso nos contos para criança*. Dissertação, Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, PUC, São Paulo, 2006. 91f.

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

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

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu – a não ficção de Clarice Lispector*. UFJP. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

NASCIMENTO, Evando. Encontro marcado nas cartas. *Jornal do Brasil*, 20 out. 2001. Caderno Idéias. p. 8.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. Belo Horizonte: Editora Annablume, 2001.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora Annablume, 2005.

_____. Clarice Lispector entre dois amores: Machado de Assis e João Guimarães Rosa. In: *RAÍDO- Revista do Programa de Pós – Graduação em Letras da UFGD*. (v. 3, n. 5, jan./jun. 2009), Dourados, MS: UFGD, 2009. p. 77 – 86.

PONTIERI, Regina. Duas histórias à moda de Marcel Aymé e Clarice Lispector. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n.6, 2001-2002. p. 158-164.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar, 1993.

ROCHA, Fátima C. Dias. Encontros marcados e movimentos simulados nas cartas de Clarice Lispector. In: PINTO, Silvia Regina. (Org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 53 - 70.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Mme. de Ségur e Clarice Lispector o olhar da e para a criança: um contraponto. In: *Rev. TB - Clarice em questão – 20 anos sem Clarice*. Rio de Janeiro, 1997. p. 63 – 72.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Revista Instituto Moreira Salles, números 17 e 18, 2004. p. 192 – 221.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 2ª ed. 2004.

4 – GERAIS

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A Bela e a Fera: conto de fadas ou de fados? In: *Textura: revista do Centro de Educação, Ciências Humanas e Letras / Universidade Luterana do Brasil*. n. 1. Canoas: Ed. ULBRA, 1999.

AMARAL, Maria Lúcia. O folclore nessa literatura. In: *Criança é criança: literatura infantil e seus problemas*, Rio de Janeiro: Vozes, 4ª. ed. 1983.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: ed. Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1) p. 197-221.

BETTELHEIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CALVINO. *Fábulas italianas: coletas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcrita a partir de diferentes dialetos/ Ítalo Calvino*; Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <www.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/N/narratologia.htm>, consultado em: 06/11/2008.

CHAIA, Miguel. Biografia: método de reescrita da vida. In: HISGAIL, Fani (org). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hackers editores: Cepusc, 1996. p. 75 – 82.

CINTRA, Ismael Angelo. Dois aspectos do foco narrativo (Retórica e ideologia). *Revista de Letras*, São Paulo, n. 21, p. 5 – 12, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise (das origens orientais ao Brasil de hoje)*. São Paulo: Quíron, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A fábula. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora UNB: São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

FRIDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um senso crítico*. Trad. Fábio Fonseca Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

JESUALDO SOSA. Origem e conceito de fábula. In: *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1991.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

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

LAJOLO, Marisa. *A narrativa na literatura para crianças e jovens*. Disponível em, <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/nl/meio.htm>>, consultado em: 03/11/2008.

LIMA, Luis da Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre: 1º tomo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1951.

MENDES, Mariza. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Teresa. Manzo, Lícia. *Clarice Lispector – outros escritos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

_____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Maria Augusta H. W. Lendo Mitos, Fábulas, Contos - fios metafóricos da história da humanidade. In: *Educação: teoria e prática* - v. 16, n. 28, jan. - jul. 2007. p.79 - 99. Disponível em: www.cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/educacao/article/viewFile/764/696, consultado em: 03/11/2008.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

_____. *Pedro Nava, o risco da memória*. Belo Horizonte: Editora Funalfa, 2004.

_____. *Tempo de pós-crítica*. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

TYANIANOV, J. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipousk, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfedt. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

TOMACHEVSKY, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipousk, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfedt. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.