

Sônia Maria Albuquerque Soares

---

A NARRATIVA INFANTIL

# *Clariciana*

Fronteira entre a  
fantasia e a realidade

---

ΦPhillos

Este livro é a adaptação da Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Alagoas, em 2003, que teve como objetivo refletir como se dá o processo de produção dos textos infantis de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* (1968), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987), levando em conta que a obra literária é, acima de tudo, um trabalho com a linguagem. Para isso, vale-se de uma base teórico-crítica de análise do texto ficcional centrada na *mimesis* da produção e nas relações de gênero literário, conforme a visão de Luiz Costa Lima (1980), que apresenta, nos textos contemporâneos, perspectivas para além do mimetismo tradicional. Nessa perspectiva, sendo a *mimesis* uma forma de representação das relações entre a realidade e a linguagem, a obra literária exige uma operação ordenadora que remete para a produção do ser, mas, ao mesmo tempo, aponta para a obra enquanto produto de um gesto mimético, destacando-se o próprio modo como a produção se configura. O principal aspecto da literatura consiste no exercício de transformar-se; seu espaço torna-se um campo fértil para a produção e encontro de diversas narrativas e dos elementos que as constituem. Para chegar a tais condicionamentos, houve uma necessidade de reflexão sobre as múltiplas possibilidades oferecidas pela linguagem literária, da tradição oral até a contemporaneidade, como será apresentado nos dois capítulos deste livro.

ISBN: 978-855296268-7



Φ Phillos



**A NARRATIVA  
INFANTIL CLARICIANA**

Fronteira entre a fantasia e a realidade

# Direção Editorial

---

**Willames Frank da Silva Nascimento**

## Comitê Científico Editorial

---

**Prof. Dr. Alberto Vivar Flores**

Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

**Profa. Dra. María Josefina Israel Semino**

Universidade Federal do Rio Grande | FURG (Brasil)

**Prof. Dr. Arivaldo Sezshta**

Universidade Federal da Paraíba | UFPB (Brasil)

**Prof. Dr. Dante Ramaglia**

Universidad Nacional de Cuyo | UNCUYO (Argentina)

**Prof. Dr. Sirio Lopez Velasco**

Universidade Federal do Rio Grande | FURG (Brasil)

**Prof. Dr. Thierno Diop**

Université Cheikh Anta Diop de Dakar | (Senegal)

**Prof. Dr. Pablo Díaz Estevez**

Universidad De La República Uruguay | UDELAR (Uruguai)

**Prof. Dr. Vicente Medeiros**

Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

SÔNIA MARIA ALBUQUERQUE SOARES

# A NARRATIVA INFANTIL CLARICIANA

Fronteira entre a fantasia e a realidade

Goiânia-GO  
2019

Editora  
*Phillos*

**DIREÇÃO EDITORIAL:** Willames Frank  
**DIAGRAMAÇÃO:** Jeamerson de Oliveira  
**DESIGNER DE CAPA:** Jeamerson de Oliveira

*O padrão ortográfico, o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas do autor. Da mesma forma, o conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu autor.*



Todos os livros publicados pela Editora Phillos estão sob os direitos da Creative Commons 4.0  
[https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)

2017 Editora PHILLOS  
Av. Santa Maria, Parque Oeste, 601.  
Goiânia-GO  
[www.editoraphillos.com](http://www.editoraphillos.com)  
[editoraphillos@gmail.com](mailto:editoraphillos@gmail.com)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

S147p

Soares, Sônia Maria Albuquerque

A narrativa infantil Clariciana fronteira entre a fantasia e a realidade. [recurso eletrônico] / Sônia Maria Albuquerque Soares. – Goiânia, GO: Editora Phillos, 2019.

ISBN: 978-85-52962-68-7

Disponível em: <http://www.editoraphillos.com>

1. Literatura. 2. Linguagem. 3. Linguística.  
4. Discurso Ficcional. 5. Narrativa Popular. I. Título.

CDD: 400

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguagem 400

Dedico este livro aos meus filhos, João Gustavo, Juliana e Zelinda; aos meus netos, João Gustavo e Marina; e a minha mãe, Maria de Lourdes (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

---

Várias pessoas, de diferentes maneiras, contribuíram para realização desta pesquisa, mas a minha mais profunda gratidão fica consignada às professoras:

Gláucia Vieira Machado, que me ensinou a confiança e permitiu o crescimento;

Edilma Acioli Bomfim, pela oportunidade privilegiada de interlocução; pela orientação cuidadosa e pelo interesse, com um estímulo intelectual permanentemente democrático.

Agradeço, também, à Universidade Federal de Alagoas e a CAPES, pelo seu financiamento.

Clarice  
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do  
mistério.  
Ou o mistério não era essencial,  
era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais  
fundo, onde a palavra parece encontrar  
sua razão de ser, e retratar o homem.

O que Clarice disse, o que Clarice  
viveu por nós em forma de história  
em forma de sonho de história  
em forma de sonho de sonho de história  
(no meio havia uma barata ou um  
anjo?) não sabemos repetir nem  
inventar.  
São coisas, são joias particulares de  
Clarice que usamos de empréstimo, ela  
dona de tudo.

Clarice não foi um lugar comum,  
carteira de identidade, retrato.  
De Chirico a pintou? Pois sim.  
O mais puro retrato de Clarice  
só se pode encontrá-lo através da  
nuvem que o avião cortou, não se  
percebe mais.

De Clarice guardamos gestos. Gestos,  
tentativas de Clarice sair de Clarice

para ser igual a nós todos  
em cortesia, cuidados, providências.  
Clarice não saiu, mesmo sorrindo.  
Dentro dela o que havia de salões,  
escadarias, tetos fosforescentes, longas  
estepes, zimbórios, pontes do Recife em  
bruma envoltas, formava um país, o  
país onde Clarice vivia, só e ardente,  
construindo fábulas.

Não podíamos reter Clarice em nosso  
chão salpicado de compromissos. Os  
papéis, os cumprimentos falavam em  
agora, edições, possíveis coquetéis  
à beira do abismo.  
Levitando acima do abismo Clarice  
riscava um sulco rubro e cinza no ar a  
fascinava.

Fascinava-nos, apenas.  
Deixamos para compreendê-la mais  
tarde.  
Mais tarde, um dia... saberemos amar  
Clarice.

(Carlos Drummond de Andrade, 1982).

## SUMÁRIO

---

<b>APRESENTAÇÃO</b>	12
<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	17
LITERATURA E LINGUAGEM: AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES OFERECIDAS DA TRADIÇÃO ORAL ATÉ A CONTEMPORANEIDADE	
1.1 A gênese das narrativas	18
1.1.1 A re-descoberta das narrativas populares..	31
1.2 Gêneros literários e mimesis	43
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	69
O TEXTO INFANTIL CLARICIANO: HISTÓRIAS QUE SE DESDOBRAM E SE INTERCRUZAM	
2.1 A mulher que matou os peixes: o prazer de contar histórias	70
2.1.1 Um ato mimético de produção	84
2.2 Quase de verdade: um jogo pendular entre realidade e fantasia	94
2.2.1 Uma cadeia inacabada de narrativas	99
2.3 Re-inventar nossa tradição: uma leitura de <i>como nasceram as estrelas</i>	105
2.3.1 Um diálogo com a tradição	110
2.3.2 Poesia dissimulada de narrativa	127
<b>CONCLUSÃO</b>	132
<b>REFERÊNCIAS</b>	138

## APRESENTAÇÃO

---

Este livro é a adaptação da Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Alagoas, em 2003, que teve como objetivo refletir como se dá o processo de produção dos textos infantis de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* (1968), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987), levando em conta que a obra literária é, acima de tudo, um trabalho com a linguagem. Para isso, vale-se de uma base teórico-crítica de análise do texto ficcional centrada na *mimesis* da produção e nas relações de gênero literário, conforme a visão de Luiz Costa Lima (1980), que apresenta, nos textos contemporâneos, perspectivas para além do mimetismo tradicional. Nessa perspectiva, sendo a *mimesis* uma forma de representação das relações entre a realidade e a linguagem, a obra literária exige uma operação ordenadora que remete para a produção do ser, mas, ao mesmo tempo, aponta para a obra enquanto produto de um gesto mimético, destacando-se o próprio modo como a produção se configura. O principal aspecto da literatura consiste no exercício de transformar-se; seu espaço torna-se um campo fértil para a produção e encontro de diversas narrativas e dos elementos que as constituem. Para chegar a tais condicionamentos, houve uma necessidade de reflexão sobre as múltiplas possibilidades oferecidas pela linguagem literária, da tradição oral até a contemporaneidade, como será apresentado nos dois capítulos deste livro.

## INTRODUÇÃO

---

O discurso ficcional como veículo comum de crítica literária e como estética é um dos traços mais individualizantes de Clarice Lispector, em que a autora transporta para o terreno da ficção os problemas da literatura brasileira. Os fragmentos encaixados entre os textos tratam quase que exclusivamente da linguagem e da representação; as palavras formam-se em rede, parecendo mostrar um coerente sistema referente à literatura e às artes. O resultado é um testemunho da criação, do ato da escrita. Esse processo de produção linguístico, marco na narrativa da ficcionista, transforma-se em desafio, visto que a linguagem voltada para si mesma torna-se peculiaridade estética do fazer literário.

Essa postura inovadora da escrita de Clarice Lispector consagra a obra, enriquecendo o desempenho da mulher na literatura brasileira. Aos sete anos, ela já escrevia textos que esbarrariam na visão conservadora dos contos de fadas, comuns à literatura infanto-juvenil. Nessa ocasião, as marcas dos seus textos já eram apresentadas: a ausência de fatos e a narração de sensações, produzidas pelos sucessivos desvios do eixo mimético centrado na consciência individual como limiar da apreensão artística da realidade.

Este livro apresenta uma leitura, sob a óptica da *mimesis* da produção, das produções de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* (1968), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987), obras que

apresentam, em sua catalogação bibliográfica, a especificação do *gênero* infantil. A leitura justifica-se pela importância da obra da autora no cenário da literatura brasileira e pela escassez de estudos que situem os textos destinados ao público infantil dentro da produção mais ampla da ficcionista. Tornou-se necessário, então, relacioná-los a aspectos da teoria literária que ajudaram a definir sua proposta de escrita, estabelecendo um diálogo com textos de outros autores destinados ao mesmo público, pois, observa-se, nas narrativas infantis claricianas, um processo dinâmico de construção, comprovado no seu caráter intertextual, uma vez que a autora está sempre se apropriando do processo narrativo de um antigo texto, assimilando-o a um novo, seja ele considerado adulto ou infantil.

Esse processo intertextual é fundamental na obra ficcional. Desse modo, um texto nutre-se de outro, na construção de uma história sem fim. Caso semelhante ao de Clarice Lispector que, à medida que o tece, leva o leitor a relacioná-lo com outros, promovendo um diálogo entre produções de épocas e espaços diversos, em um processo cuja principal característica é jamais se desvendar por completo, trazendo sempre a marca da obra anterior. Além do caráter intertextual, observa-se a omissão de palavras transformando-se em signo do ser.

Clarice Lispector, uma escritora de vanguarda, considerada hermética, por isso de acesso restrito, em certo momento de sua obra, volta-se para o público infantil, abrindo uma possibilidade de novos leitores. Em busca da comunicação imediata, cai, por vezes, na monotonia da

repetição, o que pode ser entendido como estratégia para facilitar a comunicação e arrastar o pequeno leitor para dentro do texto. Não se pode deixar de assimilar que, na arte contemporânea, observa-se a dependência da obra em relação ao seu fruidor, já que não se pode falar em imitação. Não se pode pensar num texto literário independente de um leitor empenhado em descobrir os pontos de semelhança com a realidade. Diante disso questiona-se: Como os textos infantis de Clarice Lispector reagem às formas de *mimesis*?

De estrutura aberta,<sup>1</sup> a narrativa clariciana exige a participação do leitor, que passa a tirar deduções, dando sentido ao que ali está escrito, multiplicando-o pela sua experiência e sensibilidade. A questão da linguagem, preocupação central dos livros da autora, parece, então, ser o caminho mais adequado para esta discussão, pois seria a marca da ficcionista, uma vez que é a própria linguagem o objeto dos seus textos.

No estudo da linguagem, parece mais adequado percorrer os caminhos da ficção clariciana e verificar as possíveis soluções literárias que podem ser encontradas numa escritora moderna, sensível e experiente. Assim, tenta-se mostrar o estilo criativo do texto infantil de Clarice Lispector, considerando-o um desafio ao formar um leitor capaz de saber o que buscar no texto literário. E sabendo procurar, ele encontrará arte.

---

<sup>1</sup>No decorrer deste texto, será colocada a definição de *obra aberta* apresentada por Eco (1971, p. 46), entendida como uma obra que “[...] se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor.” Isso torna o campo literário fértil para o encontro de diversos discursos e a realidade textual instaura-se a partir da relação eu e o outro.

Diante do estilo criativo de Clarice Lispector, acredita-se que o papel fundamental da literatura é transformar a realidade humana numa experiência prazerosa de aprendizagem e crescimento. A partir da especificidade da linguagem literária infantil, em um jogo significativo, os textos infantis claricianos abrem discussões atuais, criando situações e personagens que, de diferentes maneiras, questionam, obrigando o leitor mirim a lançar um olhar mais amplo sobre a realidade representada. O objetivo desta pesquisa é refletir como se dá o processo de produção desses textos. Para tanto, torna-se necessário relacioná-los a aspectos da teoria literária que ajudarão a definir sua proposta de escrita, estabelecendo um diálogo com outros textos destinados ao mesmo público.

Toma-se como objeto de estudo três obras infantis de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, levando em conta que a obra de arte é um ato mimético. A compreensão da noção de *mimesis* será focalizada tal como ela é formulada na estética contemporânea. Para isso, utiliza-se a visão teórica de Luiz Costa Lima (1980), que propõe a relação da arte/realidade/produção/recepção, ou melhor, *mimesis* da produção.

A pesquisa está organizada em dois capítulos: 1 Literatura e linguagem: as múltiplas possibilidades oferecidas da tradição oral até a contemporaneidade; 2 O texto infantil clariciano: histórias que se desdobram e se inter cruzam e, finalmente, será colocada uma conclusão.

# CAPÍTULO 1

## LITERATURA E LINGUAGEM: AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES OFERECIDAS DA TRADIÇÃO ORAL ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

---

O conto de fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, foi outrora o primeiro da humanidade, permanece vivo, em segredo, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fadas. (BENJAMIN, 1985, p. 209).

Neste capítulo, desenvolve-se o marco teórico deste estudo, procurando valorizar as narrativas desde a origem, com um enfoque às múltiplas possibilidades da linguagem literária, da tradição oral até a contemporaneidade. Parte que se subdivide em dois subcapítulos: no primeiro, serão colocadas algumas reflexões sobre a gênese das narrativas, do texto oral ao escrito; em seguida, algumas considerações sobre a redescoberta das narrativas populares, verificando como esse gênero alcançou uma forma atual.

No segundo subcapítulo, serão colocadas apreciações sobre aspectos fundamentais do gênero narrativo e sua contribuição à forma de representação do real, pois, desde a origem, as narrativas assumiram um papel diante da realidade apreendida nos seus vários sentidos. Tornou-se indispensável, então, um estudo sobre

gêneros literários e *mimesis*, desde os clássicos, para chegar ao teórico contemporâneo Luiz Costa Lima.

### 1.1 A gênese das narrativas infantis

Gerados em épocas diferentes, embora venham sendo reescritos ou readaptados através dos séculos, esses textos conservam, em sua visão de mundo, os valores básicos do momento em que surgiram. (COELHO, 2000, p. 94).

Contar histórias é uma das formas mais antigas de se colocar diante do mundo. A busca de explicações para as coisas e os fenômenos do universo tornou possível o surgimento de muitas narrativas. Para isso, o homem primitivo recorreu ao sobrenatural, criou os mitos, que se tornaram um passo para os rituais de celebração e passagem, de nascimento e morte. Dessa forma, o relato de acontecimentos sempre esteve presente na formação do ser humano ao longo dos séculos. Nas sociedades primitivas, o hábito de ouvir e contar histórias ajudava a compor o imaginário de homens, mulheres e crianças.

Dos mitos e ritos, o homem primitivo partiu para os primeiros relatos, criando alegorias, símbolos-metáforas para comunicar o indizível. A alma coletiva passou a expressar-se por uma vasta produção, como as lendas, as fábulas, os contos de fadas, que são formas simples e o princípio do conto; têm origem remota, caráter mítico e transcendental, cujo sentido foi se modificando ao longo do tempo. A esse respeito, a assertiva de Gotlib (1985, p. 13):

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário.

A partir da sequência contador-criador-escritor, chega-se ao texto literário infantil. A tradição oral-folclórica origina a literatura para crianças. No século XVII, Charles Perrault descobre a literatura popular, tão depreciada pelo modelo estético da época e escreve contos como *Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge)*, e o *Pequeno Polegar (Le Petit Poucet)*, textos compilados pelos irmãos Grimm, no século XIX, época em que já havia uma renovação da literatura com uma preocupação com o culto das tradições populares. (COELHO, 1985, 117).

Tal como fizeram os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen (século XIX) utiliza-se da literatura popular, conservada pela tradição oral ou em manuscritos, mas também inventa outras histórias, passando um caráter de invenção para o texto infantil. No primeiro caso, adaptou contos como *A Princesa e o grão de ervilha* e *O companheiro de viagem*; no segundo, escreveu *O soldadinho de chumbo*, entre outros. Apesar de essas histórias se desenvolverem no mundo fantástico da imaginação, a maioria está presa ao cotidiano, como lembra Coelho (1985, p. 118), ao refletir sobre literatura para crianças.

No Brasil, a literatura infantil surge no final do século XIX, com a tradução do acervo europeu, a exemplo de Alberto Figueiredo Pimentel (*Contos da Carochinha*). Entretanto, é Monteiro Lobato quem lança as bases da literatura infantil brasileira, criando um mundo onde os valores de sua época são discutidos e questionados, obra iniciada com *Narizinho Arrebitado* (1921), que é acompanhada por uma vasta produção. Nesses textos, como mostram Zilberman e Lajolo (1988), a realidade cotidiana é invadida pelo maravilhoso com verossimilhança e espontaneidade.

A estreita relação do conto com a oralidade dá-se pelas invenções tradicionais e lendárias que procuram explicar certos fatos apelando para o sobrenatural (o mito), transformando-se em relatos (*mythos* em grego significa relato) ilustrados que constituem a expressão da necessidade enraizada na alma do homem de compreender o mundo onde foi lançado, o lugar que ele ocupa e o papel a desempenhar, portanto, de se constituir como sujeito da história. Segundo Rosa e Silva (2002, p. 142), “[...] o mito, forma viva que nasce do diálogo do homem com a natureza, viceja, e nem sempre morre porque aproveitada é fixada pelos poetas. Se o mito está na origem da poesia, está, por isso mesmo, na origem da literatura.”

A colocação de Rosa e Silva aponta para um caminho que parece essencial compreender ao se abordar a questão da gênese das narrativas. Desde o início dos tempos, os mitos se tornaram o princípio vital de qualquer obra que imitava ações dos deuses, criando-se o conceito de *mimesis*, passa-se a representar a fonte de explicação de

obras artísticas e poéticas. A origem da literatura é uma lição dos deuses; sua natureza está fundamentada em ser uma narrativa favorecida pelo encantamento, como lembra Souza (1991, p. 10).

Essa forma de imitação da ação dos deuses, retratados como personagens heroicos, garantia a verossimilhança da composição dos fatos do passado que serviam de modelo ao comportamento do ouvinte. Diante dessas regras, Aristóteles (1985, p. 361) organiza a divisão clássica dos gêneros – a lírica, a épica e o drama. Segundo a teoria aristotélica, cada gênero imita um aspecto da condição humana.

As múltiplas possibilidades oferecidas pela tradição remetem à origem da literatura infantil e sua relação com a oralidade, iniciada no século XVII, com as *Fábulas* de La Fontaine (1668). Entretanto, a ascendência dos contos folclóricos é motivo de discussão por parte dos pesquisadores que lhes atribuem uma gênese bastante primitiva. Esses contos são, segundo Mello (1995, p. 12-3):

provavelmente oriundos das narrativas primordiais que ensinavam aos homens como enfrentar os poderes divinos, controlar as forças da natureza e compreender os segredos da alma humana. Esses contos revelam o modo como os homens de todas as épocas têm lidado com a impossibilidade de decifrar os mistérios inalcançáveis à mente humana e a perene curiosidade de decifrá-las.

As origens das narrativas estão ligadas, então, aos mitos, uma vez que eles estão vinculados à criação do

homem e do mundo, à explicação mágica das forças da natureza. O mito é a experiência existencial do homem que lhe permite encontra-se e se compreender. Transformado em linguagem, em relato organiza o mundo; estabelece o modo das relações sociais e os seus personagens vão servir de modelo para a ação cotidiana dos indivíduos.

É verdade que o universo da cultura popular vai-se eternizando e modificando-se pelos tempos e o folclórico origina-se da memória coletiva de forma indecisa e contínua. Uma produção, um canto, dança, anedota, conto, localizados no tempo, serão documentos literários. Para que seja folclórico, é necessário que haja certa hesitação cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo.

Essas considerações levam a refletir sobre as diferentes formas que a literatura infantil vem adquirindo desde o seu aparecimento como texto escrito no século XVIII. A partir da segunda metade do século XVII, como mostra Mello (1995), já havia uma preocupação com os textos destinados à criança. *Fábulas*, de La Fontaine (1668), e *Os Contos da Mãe Gansa* (1691-1697), de Charles Perrault, são consideradas precursoras do mundo literário infantil.

Esses escritores retratavam, nas histórias para crianças, a sociedade da época, destacando os nobres poderosos, humildes e fracos; os opulentos e despóticos; as intrigas das classes elevadas. Os textos possuem estreita relação com os contos de fadas que, pela estrutura simples associada à força de uma narrativa mágica, revelam seu aspecto estético-literário, pois representam um meio de lidar com o prazer, o imaginário e a fantasia. Por essas

qualidades literárias, tornaram-se clássicos para crianças. Não existia, porém, no século XVIII, interesse pela estética, uma vez que “[...] sua emergência deveu-se, antes de tudo, à associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela.” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 3).

Daí a preocupação com um texto informativo, obedecendo aos objetivos pedagógicos do momento: qualquer tema de fundo moralista, exposto de forma ingênua, poderia transformar-se em um livro para o público mirim, numa perspectiva simplista que atenderia aos interesses do mercado editorial e à função *paradidática*.

Nesse sentido, o termo literatura infantil é associado, por alguns críticos, ao rótulo de expressão menor, colocado dentro de uma hierarquia de denominação que o transforma em subliteratura, ou seja, um texto de qualidade inferior aos da literatura de modo geral, devido ao fato de, na sua origem, estar associado à pedagogia. Ao se utilizar a expressão literatura infantil, obra escrita sob a óptica do adulto, não se trata de nomear um tipo de escritura a partir dela mesma. É necessário saber o que há de criança no adulto, visto que esses livros são de sua invenção e intenção, para que possa haver uma forma eficiente de comunicação.

Seguindo a tradição, no surgimento como texto escrito, no século XVIII, a literatura infantil visava principalmente instruir, o que associava o livro a estudo, obrigação. Essa visão conservadora ainda permanece em muitos textos da atualidade, apesar das mudanças sociais e culturais ocorridas desde o seu aparecimento. As

controvérsias, provocadas por esse tipo de texto, estão longe de serem resolvidas devido às divergências de conjeturas dos pesquisadores da área. Segundo Coelho (2000, p. 46), as grandes obras impostas como literatura infantil pertencem, simultaneamente, à arte e à pedagogia.

A relação entre arte e pedagogia pode ser notada no percurso histórico-social da literatura infantil. O conceito propriamente dito de texto destinado ao público específico surgiu no Romantismo, época de transformações políticas, sociais e da arte em geral, da ascensão da família burguesa, do novo status concedido à infância na sociedade e, conseqüentemente, da reorganização da escola. A esse respeito Coelho (2000, p. 46) comenta:

se analisarmos as grandes obras que através dos tempos se impuseram como “literatura infantil”, veremos que pertencem simultaneamente as duas áreas distintas (embora limítrofes e, as mais das vezes, interdependentes): a da arte e da pedagogia. Sob esse aspecto, podemos dizer que, como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte. Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia.

A citação de Coelho parece dizimar toda *polêmica*. Ela mostra claramente a relação entre os dois *polos*, ao indicar os aspectos que podem transformar o texto infantil em um mundo de possibilidades e descobertas, desenvolvendo, na criança, a capacidade de apreciação

artística do texto literário. O despertar da sensibilidade para ver o lado poético, que transforma a leitura em um ato muito mais prazeroso. Dessa forma, os textos literários infantis não devem servir apenas aos interesses da escola, apesar de contribuir no processo educacional que visa educar no sentido de desenvolver uma consciência crítica sobre o mundo e sobre as possíveis relações que resultem da interação com a realidade.

Acrescente-se, ao que foi dito acima, que a interação da literatura com a realidade transforma-se em experiências que ajudam o leitor infantil a situar-se no mundo, propiciando a percepção de diferentes aspectos da realidade. O texto ficcional é uma forma particular de conhecimento do real, tornando-se um importante instrumento para a reflexão sobre aspectos do comportamento e da vida em sociedade, pois, ler é construir sentidos dentro de um texto, é saber interpretar. É ser sensível às leituras possíveis presentes em uma obra, uma vez que literatura é arte, emoção, história, e conhecimento e como tal é que deve se apreendida e apreciada.

A partir dessa visão, a criança estará preparada para dialogar com o texto ficcional. O ato de leitura será desenvolvido em forma de conquista e a própria estrutura poética será questionada, tendo a linguagem como incentivo à criação. Isso torna alguns textos infantis mais expressivos do que muitos escritos para o público adulto, uma área fértil e promissora para o campo de pesquisa, pois se insere nas áreas da arte e da pedagogia.

Segundo as lições de Horácio (1778), a função concedida à literatura de um modo geral incumbiu-se

tradicionalmente numa dupla perspectiva: deveria ser *dulce* (dar prazer) e *utili* (= utilitária), ou seja, deveria ensinar deleitando ou deleitar ensinando. O poeta latino não consegue desligar o entretenimento que a literatura oferece ao leitor de uma necessária pedagogia e, com isso, enfatiza a faceta moral da personagem, o caráter de imitação do homem, com a finalidade de formar eticamente o leitor divertindo-o. Desde a Antiguidade, essas duas finalidades da literatura vêm-se alternando no conceito dos homens.

Retomando o que já foi dito anteriormente, o caráter didático do texto infantil está relacionado ao seu surgimento, que coincide com o da escola. Daí o pragmatismo que sempre superou o enfoque estético ao longo dos anos. Contudo, a aprendizagem propiciada pela arte não pode confundir-se com a mera aquisição de conhecimentos ou habilidades. Ela envolve a pesquisa do autor e “[...] o compromisso do escritor deve ser com a verdade, com a história, com o homem e o mundo. É a partir daí que ele constrói sua arte.” (ATAÍDE, 1995, p. 12).

O homem, desse modo, sempre sentiu vontade de se comunicar. No início dos tempos, também o fez por meio de figuras gravadas nas cavernas. Muito mais tarde, aparece o livro como suporte de informação. Até o século XV, o livro servia exclusivamente a uma minoria de sábios e estudiosos que constituíam os círculos intelectuais. Com o desenvolvimento do sistema de impressão de Gutenberg (século XV), a Europa conseguiu dinamizar a impressão desses livros. Impressos em papel, eles se tornaram empreendimento intelectual e comercial, conquistando o

seu espaço, o que significou enorme revolução para a época.

O desenvolvimento comercial europeu fez burgueses e comerciantes passarem a integrar o mercado de livros. A erudição laicizou-se e o número de escritores aumentou. Acerca disso Coelho (1985, p. 52) esclarece:

Não há dúvidas quanto ao papel decisivo que a invenção da imprensa e, principalmente o livro, desempenhou na construção dos tempos modernos. Entretanto, é possível levar em conta a relativa lentidão com que esse novo instrumento cultural e civilizador se expandiu. Pelos registros de publicações, em várias nações neolatinas (França, Itália, Espanha, Portugal), verifica-se que, durante o século XVI, fizeram-se muitas poucas edições de livro, tendo predominado as edições folhetins [...].

Com a invenção da imprensa, surgem, então, escritas não somente em latim e em grego. Os primeiros livros impressos foram Bíblias, mas a impressão também abriu caminho para as novas literaturas vernáculas, ainda rudimentares. Tempos após, grandes obras foram escritas, como a produção de Shakespeare, Cervantes, Camões e muitos outros textos consagrados mundialmente. A origem das formas narrativas (literárias) está na epopeia, tendo surgido na Grécia.

Coelho (1985) lembra que, no século XIX, o livro se transformaria em símbolo de liberdade, conseguida pelas conquistas culturais, possibilitando a popularização da obra literária no sentido de alcançar um maior número de

leitores. Entretanto, a grande massa da população mostrava mais receptividade aos jornais, mais acessíveis ao poder econômico da grande maioria, mas isso não chegou a ameaçar o livro como símbolo cultural de difusão de ideias, como fariam mais tarde o rádio, a televisão e o cinema.

Elias José (2002, p. 45) contribui para a discussão sugerindo o resgate do *prazer de contar histórias para crianças*, pois, “[...] a televisão veio com som e imagem, e o imaginário do adulto e da criança ficou preso nela, sem possibilidade de ousar criar.” Quanto ao texto escrito, ainda segundo a óptica do autor, se a leitura é um gesto de descoberta, as histórias contadas nos livros são inesquecíveis e eternas, tornando os caminhos da literatura infantil encantadores, visto que é característico da arte registrar a condição humana, aproximando e inquietando a criança para a descoberta, tornando-a mais livre e questionadora.

Entretanto, a necessidade de materiais diversos de transmissão de cultura, além dos já conhecidos livros escritos, faz-se indispensável quando se observa que o objeto de leitura não se restringe a eles. Principalmente quando se percebe que esses tipos de linguagens já fazem parte do cotidiano. Transformar o livro escrito em novos meios de mensagem mais práticos e acessíveis para consulta é inevitável. Matéria diversificada de leituras sempre existirá. No caso dos textos infantis, os educadores, como agentes modificadores entre a criança e o mundo, devem saber trabalhar esses materiais no contato com o educando e sua relação com a leitura, enquanto produção

narrativa que pode ser utilizada por meio de uma multiplicidade de linguagens.

A estilística literária precisa pensar o texto como sistema, como processo cultural. É diferente de pensá-lo apenas como documento: isso apagaria os valores estéticos que precisam existir para que a obra literária se pronuncie enquanto produto cultural específico. O trabalho do autor desafia a interpretação, caminho aberto para novos textos.

Esse modo de comunicação parece tornar o livro em um instrumento muito mais agradável, capaz de formar leitores sensíveis, que passam a considerá-lo uma forma de expressão, um instrumento de cultura que também é diversão. Isso contribui para estimular o hábito da leitura, associando as duas funções do texto literário infantil: o lúdico e o pragmático. Possivelmente, diante de textos como os de Clarice Lispector, a criança alcançará o hábito de ler por prazer e não por obrigação, desenvolvendo a criatividade, a participação da produção do conhecimento. Ao ler uma história, a criança desenvolve o potencial lúdico, pois,

Um livro  
é uma beleza,  
é caixa mágica  
só de surpresa.

Um livro  
parece mudo,  
mas nele a gente  
descobre tudo.

Um livro  
tem asas

longas e leves  
que, de repente,  
levam a gente  
longe, longe.  
Um livro  
cheio de sonhos coloridos,  
cheio de doces sortidos,  
cheio de luzes e balões.

Um livro  
é uma floresta  
com folhas e flores  
e bichos e cores.  
É mesmo uma festa,  
um navio pirata no mar,  
um foguete perdido no ar,  
é amigo e companheiro.  
(ELIAS JOSÉ, 2002, p. 42).

A leitura leva a imaginar novos mundos, aventuras, pessoas diferentes. Quem lê certamente já experimentou fascínios que nem sempre é usufruído fora do campo da imaginação. Um livro guarda, de forma criativa, inúmeras emoções: uma verdadeira máscara e superposição sutil de desejo e satisfação, de atividade e devaneio.

No que se refere à história do livro para crianças no Brasil, as mudanças temáticas e estruturais, na representação vanguardista de Monteiro Lobato, apontam para as primeiras especificidades da literatura destinadas à infância e essas coordenadas estéticas (não as instrutivas) permitem situar a literatura infantil brasileira na categoria de arte literária, resultando na formação de leitores críticos o que, de certo modo, significa, também, uma perspectiva do gênero, crescimento do leitor criança.

Os textos infantis de Clarice Lispector dão continuidade ao trabalho de Monteiro Lobato e são uma *caixa mágica de surpresa*, oferecendo elementos que podem ser considerados como de natureza da arte e outros como de natureza didática. Para se ter ideia de como pode ser importante a formação de leitores mirins, observe-se o que propõe Ataíde (1995, p. 9):

Ao escrever para crianças, o artista deve fazer arte, superando os traços moralizantes ou didatizantes. Nenhuma diferença há entre o artista que escreve para o público em geral e o que produz para crianças. O destinatário é importante. Deve-se atender à faixa etária. O espírito da criança pede movimento, ação, experiências diversas que levam ao conhecimento do mundo e de si mesma.

O processo contínuo de busca de conhecimento intercede entre a criança e o mundo e deve ser utilizado, nos livros infantis, de forma que facilite a troca de mensagem e a transforme num leitor capaz de construir leituras no lugar fornecido pelo espaço do texto literário; apto a trabalhar o campo de expectativas ficcionais, uma vez que cada texto exige do leitor uma habilidade. Assim, o *corpus* literário é uma espécie de paradigma, concebendo apenas um dos sentidos possíveis de produção e recepção de cada texto. Além desse modelo histórico, devemos pensar no entrelaçamento de linguagens, a partir da qual a criação assume uma perspectiva lúdica intertextual.

A preocupação com a forma de conhecimento do homem pode realizar-se pela linguagem de revelação

poética, encontrada na obra infantil clariciana. E, assim, as combinações sínicas resultarão em novas formas estéticas, um desafio e um incentivo à criança na construção de seus próprios textos, pois podem funcionar como um estímulo à imaginação, à fantasia e um consequente meio de evasão. Isso possivelmente contribuirá para que ela se expresse livremente, escrevendo o que pensa, sente e imagina. Como afirma o narrador do livro de Clarice Lispector *Um sopro de vida* (1978, p. 13), “[...] escrever é uma pedra lançada no poço fundo.”

A partir dessa visão, a literatura pode tornar-se um desafio, pois é veiculada por uma linguagem e se faz com estética, beleza, isto é, com arte, oferecendo às crianças “[...] histórias atraentes, vivas [...] que buscam diverti-las e, ao mesmo tempo, estimular-lhes a consciência crítica em relação aos valores defasados do sistema vigente e aos novos valores a serem eleitos.” (COELHO, 1985, p. 218).

Daí a importância do trabalho da literatura infantil, que pode formar leitores críticos, capazes de atribuir significados dentro de um mesmo texto e até mesmo relacioná-lo com outros, dando-lhe novos significados. Essa preparação, inserida no rito de iniciação, remete a Lori, personagem do livro de Clarice Lispector destinado ao público adulto, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1980, p. 166), que inicia uma busca permanente de si mesma e do outro, provocando certo estranhamento que chega ao extremo do diferente e, assim, a personagem se encontrará “[...] à soleira de uma porta aberta a uma nova vida.” Postura semelhante a da criança, que inicia uma nova trilha pelo diálogo provocado pela leitura.

Desde a sua origem, as palavras que se perpetuaram de geração em geração ou de povos para povos, procuraram dizer algo que explicasse não só a existência do dia-a-dia, mas também a que ficava para além dos limites conhecidos e compreensíveis. E a literatura sempre sentiu necessidade de resgatar essas narrativas da tradição oral, como será visto no item a seguir.

### 1.1.1 A re-descoberta das narrativas populares

Literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana; e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu Literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade, em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os Ideais e Valores ou Desvalores sobre os quais cada Sociedade se fundamentou (e fundamenta...). (COELHO, 2000, p. 43).

A procura de uma identidade nacional foi uma preocupação de intelectuais desde o período colonial. A partir do Romantismo, porém, essa discussão inicia-se, sendo retomada pelos escritores do século XX e várias foram as propostas do Movimento Modernista Brasileiro em busca de uma identidade nacional. Tornava-se inevitável, então, o reconhecimento dos nossos espaços, questão colocada pela primeira vez com os escritores

românticos, tornando-se uma preocupação contínua da arte brasileira.

Essa preocupação nacionalista leva à redescoberta das fontes narrativas populares que, segundo os estudiosos, têm origem no século IX e X na Europa. Séculos mais tarde, esses relatos se transformariam em literatura, hoje conhecida como folclórica. Na busca das origens da realidade histórica nacional, os pesquisadores descobrem a fantasia, o mítico, a imaginação; a literatura infantil surge para encantar as crianças.

A fantasia e o imaginário são privilégios da literatura infantil desde a sua origem, não desconhecendo esses elementos ficcionais em toda obra de arte. No Romantismo, o maravilhoso dos contos populares é decisivamente incorporado ao acervo para crianças, pelas produções dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen, entre outros.

Na literatura, os contos populares sofrem modificações e a linguagem oral, espontânea, passa para a formalidade da escrita, com uma preocupação com a estética e a literalidade que o texto exige. Assim, atualmente, elementos contemporâneos se inter-relacionam com outros pertencentes à tradição, num processo intertextual. Cervantes (1978), em *Dom Quixote de La Mancha*, texto publicado no século XVII, já havia incorporado ao texto literário a fala popular, criando uma linguagem literária com dois níveis discursivos: o popular e o erudito.

No Movimento Modernista de 1922, embora as fontes de renovações tenham origem europeia, os artistas

transformavam tudo num recomeço brasileiro, uma vez que se libertaram do espírito europeu. Na acepção de Coutinho (1988, p. 271), Oswald de Andrade buscava a renovação inspirando-se nos motivos primitivos da terra e da gente brasileira. Para isso, seria preciso lançar sobre a realidade nacional um olhar *novo, puro*, livre de ilusões. O estado de inocência, o ver o outro com *olhos livres*, defendidos pela estética oswaldiana, contribuíram para uma redescoberta do Brasil. Era preciso devorar a cultura do outro para enriquecer a brasileira.

Isso significa a influência de diferentes culturas, tanto as primitivas, representadas pela herança cultural dos índios – considerados nossos representantes na literatura romântica –, quanto do europeu e dos negros africanos. Analisando por esse ângulo, a cultura está sempre em mutação, o que comprova o seu caráter dinâmico. As narrativas populares brasileiras são produtos da mescla cultural dessas três raças, que resultam na composição da expressão artística nacional, de caráter tão diverso, fazendo nascerem as tradições do país.

Apesar das renovações modernistas, os nacionalistas da década de 60 buscavam uma identidade eliminando tudo o que vinha de fora. Para eles, ser nacional era extrair o estrangeiro e, com isso, esperava-se que, eliminando esses elementos, a cultura se tornaria autêntica – *nacional por subtração* – que, aliás, é o título de um dos ensaios do teórico Schwarz (1987, p. 33), retirado do livro, *Que horas são?*, em que o crítico assevera: “[...] o resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país.” Esta visão limitada de *nacional por subtração*, em que o

escritor rejeita qualquer contribuição nova, qualquer cultura que não seja a sua, já havia sido discutida por Oswald de Andrade em seus Manifestos.

O surgimento da literatura infantil brasileira, como já foi comentado anteriormente, inicia-se com traduções de contos europeus, limitando-se à republicação de histórias folclóricas. Na década de 30, do século XX, a tradução se tornara uma profissão. Entre os tradutores dessa época, cita-se Monteiro Lobato que, com um trabalho fecundo, traduziu importantes obras, entre elas: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol; *Novos Contos*, de Andersen; *O Lobo e o Mar*, de Jack London. O mercado contemporâneo propicia a crescente profissionalização desse ofício. Entretanto, apesar de toda tradução requerer outra informação estética, os mecanismos extraliterários, próprios das sociedades industriais avançadas, “[...] não puderam alterar o caráter de todo artesanal que parece inerente à versão poética de textos poéticos.” (BOSI, 1994, p. 490).

O estatuto inicial do texto literário, no entanto, modificou-se experimentando significativos rompimentos. A partir de Monteiro Lobato, é possível identificar um percurso de rupturas, com uma produção que ora polariza com a pedagogia, ora com os próprios autores do seu tempo, com uma preocupação de contextualizar essas histórias. Nas décadas de 1960 e 1970, escritores dão continuidade à busca de re-inventar a arte literária para crianças, entre eles, Ziraldo, Cecília Meireles e Clarice Lispector procuravam incorporar à oralidade uma nova linguagem.

Clarice Lispector não é uma escritora de leitura fácil e estreia na literatura infantil com o livro *O mistério do coelho pensante*. Aumentando a possibilidade de um maior número de leitores transforma-se numa contadora de histórias para crianças. O texto surgiu de um pedido de seu filho mais novo, Paulo, que contava, então, com três anos de idade. Escrito em 1957, publicado posteriormente (1967), viria a ser considerado o melhor livro infantil do ano. No livro, a narradora conta a história de um coelhinho preso em uma gaiola de onde não tem por onde sair, no entanto consegue fugir. A narradora não traz a resposta do mistério instalado, transferindo a tarefa para um possível ouvinte. Segundo Waldman (1983, p. 88), “[...] o livro não traz a resposta, mas indica. Ele foge pela fantasia, pelo pensamento.”

Em *A mulher que matou os peixes*, Clarice Lispector (1968) conta histórias utilizando o artifício de partir do real para a fantasia ao colocar uma narradora-personagem – identificada por Clarice – que assume o relato do *crime* de ter matado os peixes deixados pelo filho aos seus cuidados. Só que a história é interrompida logo no início da narrativa, uma vez que a narradora cria outras, numa montagem em que desfilam várias outras e assim,

A partir de histórias de bichos – um cachorro tem a alma bem grande, um coelho tem histórias secretas... – até a revelação do seu “crime” de ter matado os peixes, Clarice Lispector transmite neste livro uma rica mensagem de compreensão,

afeto e solidariedade para as crianças que leem com o coração.<sup>2</sup>

Outro livro escrito por Clarice Lispector para o público mirim é *A vida íntima de Laura* (1978), texto apresentado sem uma sequência rigorosa, tanto que a história de uma galinha que possui vida íntima e é bonita por dentro acaba de repente, após a narradora contar uma história sem o compromisso de trazer uma moral. No texto, a narradora mostra que contar uma história é uma aventura emocionante.

Em *Quase de verdade* (1978), os bichos se comunicam à moda dos contos de fadas e Ulisses, o cão-narrador, late histórias para a dona (Clarice) e aproveita para contar a visita ao quintal da senhora Oniria, figura meio mágica quando entra na cozinha. Nesse quintal havia muitas aves que viviam felizes e se reproduzindo. Uma figueira invejosa não dava figos e resolve pedir ajuda a uma nuvem negra (bruxa má, Oxélia) para atrapalhar a vidas dos galos e galinhas. Esse é o conteúdo literal apresentado no texto clariciano.

Clarice Lispector constrói uma escrita mais no plano da invenção do que no da memória cultural, ao contrário de *Como nasceram as estrelas*, em que a autora procura criar um universo da cultura popular. O texto é escrito em 1987, época em que o Brasil passava por um acelerado crescimento econômico com o avanço do desenvolvimento industrial, contrastando, no entanto, com a situação social e uma intensa agitação política existente no país. Esse cenário

---

<sup>2</sup>Citação retirada da capa de **A mulher que matou os peixes**, 1993.

propicia aos escritores uma oportunidade de mostrar a realidade brasileira.

É nesse contexto que a autora mostra uma preocupação nacionalista, volta-se para a tradição popular brasileira e escreve doze narrativas vinculando-as aos meses do ano em que revê mitos regionais do Brasil, como o Saci-Pererê (*Do que eu tenho medo*), o *Curupira*, o *danadinho* e muitos índios: curumins que se transformam em estrelas (*Como nasceram as estrelas*), maués que viram bichos (*Como apareceram os bichos*). Lá também se encontra o Pedro Malazarte, que usa um urubu que *advinha* coisas (*As aventuras de Malazarte*) e *O Negrinho do Pastoreio*, personagem do repertório gaúcho, que sofre com as judiações do patrão; a festa no céu para os bichos da selva (*Alvorço de festa no céu*), ou a festa de São João para a bicharada (*Uma festança na floresta*); o uirapuru, residente nas florestas da Amazônia (*O pássaro da sorte*); a árvore especial, com dom de encantamento (*A fruta sem nome*), também pertencente à floresta Amazônica; a mulher com corpo de peixe (*A perigosa Yara*); sem contar com a lenda do Deus-menino que acabara de nascer (*Uma lenda verdadeira*).

Clarice Lispector, em *Como nasceram as estrelas*, ao se apropriar da tradição oral, não se prende rigidamente ao passado, uma vez que mescla o discurso popular com o erudito. Desse modo, a autora apresenta uma força transformadora. Mergulhando na tradição oral, apodera-se de uma tradição composta de mitos e lendas, de forma dialógica. A sua postura é uma abertura para a atualização e renovação da linguagem literária infantil, o que quebra as

barreiras de tempo e espaço, ao trazer narrativas que exploram tradições folclóricas, artisticamente, fazendo a herança de o passado emergir no presente. Postura semelhante a de Azevedo, em *Bazar do folclore* (2001). No livro, o autor reúne o universo da cultura popular brasileira, recriando-a, uma vez que não se limita à função de simplesmente registrar a pesquisa realizada sobre essa literatura rudimentar, mas trabalha com a intertextualidade e a paródia. Para ilustração, um pequeno trecho de *A Iara*, um dos contos da obra acima citada:

Histórias muito antigas, vindas da África, contam que no fundo do mar habita uma deusa, Iemanjá, muito poderosa, capaz de influenciar as coisas e os rumos de nossa vida. Até hoje existe o costume de levar presentes, perfumes, colares, pentes, sabonetes, essas coisas de que as mulheres gostam, à rainha do mar. Muitos pescadores garantem que é essa deusa quem determina se sua rede vai voltar vazia ou cheia de peixes. Tal como a Iara e as sereias, a poderosa Iemanjá, se quiser, também pode levar homens embora para sempre.

Na Grécia Antiga, contava-se a história do astuto Ulisses, o herói dos mil ardis. Depois de ter participado da famosa Guerra de Tróia, durante sua viagem de volta a Ítaca, onde morava, viu-se obrigado a cruzar a perigosa Terra das Sereias. (AZEVEDO, 2001, p. 27).

A retomada desses mitos oferece uma gama de possibilidades de aproximação com outros textos. A intertextualidade, então, é uma das soluções que permite

ingressar no texto, na medida em que dialoga com outras redações de épocas e espaços diferentes. Assim, a leitura não perde o seu caráter dinâmico, mantendo-se um processo em que texto, intertexto e contexto não se isolam. A interatividade marca as produções culturais da época contemporânea: um jogo de apropriações de códigos diversos.

Nos livros infantis de Clarice Lispector, a redescoberta de formas literárias do passado mistura-se a uma técnica narrativa renovada, o que origina uma nova escrita, nascida de outra, anterior ao tempo. Daí a intertextualidade como processo criador. E é falando dessa possibilidade de regate de história, de pluralidade de discursos, que se retoma a Hutcheou (1991, p. 166). Para ela:

a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o locus do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

A conscientização da relação entre textos de épocas e espaços distintos, envolvendo produtor e receptor, amplia o conceito de leitura. Daí a necessidade de manter os textos literários vinculados a uma intertextualidade propiciada pela cultura, pela multiplicidade de colaborações, que vão

desde os materiais folclóricos até os repertórios da tradição oral. Entretanto, transformar uma história antiga numa criação atual, ainda que o assunto permaneça o mesmo, provoca um conflito entre o novo e a tradição. Rama (1975, p. 72) diz que

Em termos culturais esse sistema lhe permite, pelo menos por algum tempo, a conservação do folclore, que já é uma maneira de afogar uma cultura ao dificultar sua criatividade e sua atualização e esse é o primeiro passo no caminho da homogeneização cultural segundo as pautas urbanas, embora dentro de uma situação de dependência deformante, pela restrição que opõe ao poder de tomada de decisão nas regiões internas.

Pela citação, Rama faz uma crítica à cristalização do folclore, haja vista que esse referente pode provocar uma mobilização cultural, produzindo um distanciamento entre as culturas; um conflito tenso, em que o narrador não atua muito, com um tipo de relato nascido de forma espontânea tornando-se indiferente a tudo o que seja imposto pela cultura oficial. Essas narrativas folclóricas originaram vários gêneros literários, como o conto, o romance, etc. No próximo subcapítulo, será colocada uma reflexão sobre os gêneros literários, com seus caracteres específicos, como eles acabaram se mesclando e como reagem à forma de *mimesis*.

## 1.2 Gêneros literários e mimesis

A opção pela destituição do convencional na arte implica o entrar também à margem da classificação dos gêneros narrativos. (GOTLIB, 1985, p. 32).

O vocábulo gênero é de origem latina e adquire, segundo Ferreira (2000, p. 345), vários significados, como, por exemplo, espécie, qualidade, maneira, modo, classe, etc. Os gêneros foram criados para designar e classificar os sentimentos e emoções do ser humano. O mesmo pode acontecer na literatura e se acredita que eles designam famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes, ou formas de expressão utilizadas pelo autor para transmitir sua visão de mundo, ou ainda, conjunto de caracteres que permitem classificar uma obra literária em determinada categoria.

De acordo com o Moisés (1978, p. 240), o vocábulo *gênero* denota família, raça. A diversidade de conceitos, atribuída à categoria literária, contribui para a polêmica da questão, dependendo da posição assumida por diferentes teóricos da área, além de outras disciplinas que também se preocupam com ela. Nas diferentes interpretações sobre a discussão, desde os clássicos à modernidade, encontram-se o mais antigo pensamento com os gregos. Platão, em *A República* (2001, p. 86) afirma:

Julgo que agora apreendes o que antes não te podia explicar, a saber: que na poesia e em toda a ficção há três gêneros de narrativa. Uma toda imitativa e que, como dizes, só convém à tragédia e à comédia.

Outra, a que se faz em nome do poeta, tu a encontrarás as mais das vezes nos ditirambos. A terceira, misto das duas primeiras, é a que se emprega na epopeia e em outros poemas.

Pela citação, desde a Antiguidade Clássica, a ciência da literatura já classificava uma obra em diversos gêneros e, apesar da dificuldade de se conceituar gênero literário, os teóricos contemporâneos a classificam igualmente a Platão, ou seja: o épico, o lírico e o dramático. Lima (1983, p. 262) explica, com propriedade, que cada um deles representa uma forma especial de *mímesis*.

Em cada período histórico, determina-se um cânone literário, que promove uma estreita relação hierárquica concedida aos diferentes gêneros. Assim, existem duas concepções sobre gêneros literários: a antiga e a moderna. Na primeira, a clássica vigorou até o século XVIII, os três tipos já citados são fixos e imutáveis. Essa teoria põe em vigor uma rígida separação: os gêneros não se misturam, cada um obedece aos seus critérios. O lírico, então, não pode valer-se do padrão épico e esse não pode confundir-se com o dramático.

Essa classificação obedece a uma atitude normativa e as obras artísticas são perfeitamente denominadas segundo regras ou modelos invariáveis. Não restava aos escritores senão aceitá-las e praticá-las, problema que requer indagações amplas, devido ao fato de o conceito de gênero implicar uma série de sutilezas que lhe podem dar uma compreensão bem diversa da tradicionalmente conhecida.

O Romantismo rompe com os conceitos clássicos e é o primeiro passo para a teoria moderna. Os mesmos gêneros são reconhecidos nesse movimento literário, no entanto, segundo essa nova concepção, não é possível se pensar em gêneros literários fixos, visto que a sua classificação é realizada de acordo com as particularidades e praticada em graus diferentes. Assim, nenhuma obra pertence a um único gênero e pode haver uma mescla entre eles. Segundo Lima (1983, p. 245), “[...] enquanto dura o Romantismo e reina inquestionável a concepção da poesia como expressão do individual, a questão dos gêneros é vista como uma antiquilha.”

A postura antitradicional da arte isenta da hierarquia clássica justifica-se em uma época de transformações e rupturas, de lutas e incertezas com um convívio de tendências diversas. A riqueza de formas, temas e atitudes do Romantismo não poderiam deixar de envolver a problemática das categorias literárias e serviram de herança a movimentos posteriores, como, também, para se entender a diluição de fronteiras entre gêneros, apresentada na literatura modernista.

Diante desse fato, o gênero é um atributo essencial aplicável a uma pluralidade de coisas diferentes entre si especificamente e que a forma está subordinada a ele. Segundo A. Jolles (apud COELHO, 2000, 164):

há uma multiplicidade de formas narrativas que vêm desde a origem dos tempos, e que (na ausência de uma definição teórica não polêmica ou definitiva) consideramos também como pertencentes à grande área do gênero ficção, e às quais definimos

como formas simples. São elas: fábula, apólogo, parábola, alegoria, mito, lenda, saga, conto maravilhoso, conto de fada, conto exemplar, conto jocoso, etc.

A literatura infantil surgiu dessas formas e atrelada à pedagogia, o que vem causando controvérsias, a ponto de Coelho (2000, p. 163) questionar: “Como situar a literatura infantil no quadro conceitual dos gêneros literários? Ela seria um gênero ou um subgênero, uma forma ou uma categoria?”. De acordo com a acepção da autora, a literatura infantil pode ser inserida na classificação do gênero ficção (épico ou narrativo), uma vez que, desde o seu surgimento, esses textos (formas simples) estão atrelados à tradição popular.

Ainda segundo Coelho, de um modo generalizado, a literatura infantil permite as mesmas espécies e gêneros da literatura em geral, pois estão organizados em prosa (contos, novelas, romances, etc.) e em verso (narrativas ritmadas ou rimadas e todas as composições que compõem o patrimônio da *poesia infantil*). Diante disso, não devemos separá-la das demais literaturas, pelo menos no que diz respeito ao seu caráter de literariedade.

É bom lembrar, entretanto, o pensamento de Lima (1983, p. 251) de que os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em incessante processo de renovação. Na produção contemporânea, eles se tornaram híbridos e, assim, a noção de conformidade deixa de ter sentido. Dessa forma, o gesto tradicional de associar um autor a um único quadro de referência torna-se

insuficiente para dar conta do entrelaçamento de fatores existentes no texto ficcional.

O sentido plural de gênero em uma mesma obra remete ao texto de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de La Mancha*, “[...] cujo gênero é impossível de ser determinado, pois sua forma originalíssima resulta da fusão de várias outras, absolutamente díspares, mas que naquele universo estão harmoniosamente integradas.” (COELHO, 1985, p. 58).

Com um texto traduzido em vários idiomas e adaptado para a literatura infanto-juvenil, Cervantes atende às expectativas da época no que se refere ao gênero, ao dialogar com o horizonte de possibilidades oferecidas naquele momento – a *Novela de Cavalaria*. Entretanto, muda a direção da narrativa do seu tempo e apresenta novos procedimentos. Podemos observar isso a partir das articulações internas do texto: do ponto de vista da narrativa, do ambiente e do tempo-espaço. Dessa maneira, o autor traz a discussão de questões antigas e complexas, ainda hoje carentes de aprofundamento. Diante disso, para a compreensão do fenômeno literário, as distinções e classificações empíricas e dogmáticas devem ser abandonadas, reformulando a problemática do gênero e instalando a da linguagem.

Assim, a delimitação da literatura infantil a um gênero literário específico obedece a critérios de qualquer texto ficcional, apesar de alguns pesquisadores teimarem em considerá-la um subgênero, devido ao fato de sua origem estar vinculada à arte pedagógica. Em *O estatuto da literatura infantil*, de Mello (1995, p. 4), encontra-se:

A conceituação da literatura infantil supõe uma consideração de ordem histórica, uma vez que não apenas o gênero tem uma origem determinável cronologicamente, como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias de seu tempo. Outrossim, há um vínculo estreito entre seu surgimento e um processo social que marca indelevelmente a civilização européia moderna e, por extensão, ocidental.

Diante dessa multiplicidade de aspectos, no estudo da diferença entre literatura infantil x literatura adulta parece mais adequado deixar essa questão de lado e pensar nos artifícios que podem ser utilizados para prender a atenção do público infantil e na possibilidade de utilização de signos linguísticos com finalidade de comunicação. Essa atitude, provavelmente, irá desenvolver a percepção de que o ato de escrever é um desafio ao pensar, um processo de criação. A literatura trabalha com a imaginação e consiste na constante invenção de novos meios de expressão, ou numa nova utilização de recursos vigentes em determinadas épocas, existindo um elo considerável entre *mimesis* e práxis social.

O processo de criação literária é, portanto, resultado de possibilidade de aproximação e associação inesperadas que articulam significados, aumentando significamente a rede de conhecimentos. Recurso presente na obra de Clarice Lispector é a presença de um narrador personagem que tece os fatos de forma reflexiva. A narrativa clariciana é um campo aberto para divagações interiores, ficando, em grande parte, a indagação da pessoa, do escritor, de onde situar a invenção. Frye (apud LIMA, 1983, p. 263) afirma

que o escritor trabalha com personagens que usam *personae*, as máscaras sociais.

A manipulação do tempo, então, torna-se um dos segredos da ficção clariciana, quebrando barreiras entre o passado e o presente; entre o mundo infantil e o adulto. Para avaliar o que isso possa significar, ver este comentário de Waldman (1983, p. 76):

a mais significativa contribuição de Clarice para a literatura brasileira é ter tornado nossa língua mais afinada, mais flexível, mais expressível.

Ao lado dessas contribuições alinham-se muitas outras; a diluição de gêneros, a quebra do tempo linear e do espaço físico, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas de ficção.

A força dessa colocação remete diretamente para a questão da ruptura de gêneros, que perpassa todos os textos de Clarice Lispector. Pode-se comprovar isso na voz da narradora de *Água viva* (1998, p. 12-3): “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.” Em *A mulher que matou os peixes*, livro escrito para o público infantil, o relato tem a forma de um livro-colagem, em que a autora compõe a obra a partir de uma montagem de fragmentos de histórias, algumas já publicadas para o público adulto<sup>3</sup>, como é o caso da macaca Lisete e dos

---

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira.** (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

macacos. Entretanto, apesar da intertextualidade (livro colagem) com outra obra, o texto não precisa do conhecimento prévio da obra para ser compreendido pela criança.

Esse processo de reescrita, com um diálogo com outros textos, remete ao livro *História meio ao contrário*, de Machado (1986). Observe uma passagem da narrativa em que a narradora mostra claramente a colagem:

Gosto muito de inventar coisas. Por isso não sou boa contadora de histórias. Fico misturando as coisas que aconteceram com as inventadas. E quando começo a conversar vou lembrando de outros assuntos, e misturando mais ainda. Fica uma história grande e principal toda cheia de historinhas pequenas penduradas nela (p. 5).

A colagem apontada por Machado também se faz presente no conto de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, onde a narradora utiliza o processo de montagem, e a apropriação de outros discursos, estabelecendo um diálogo entre as histórias narradas.

No estudo que faz sobre *O estranho*, Freud (1969, p. 310) fala que a literatura “[...] é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade desse último e algo mais, além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real.” Isso porque o tempo da literatura é o da recordação, tendo como fonte a memória. O processo criador ocorre a partir do momento em que o artista transforma a experiência, vivenciada ou não, em obra

literária. Assim, o escritor transforma realidades que lhe servem de ponto de partida.

O estranhamento no processo de ficção começa no próprio ato de criação, quando o autor utiliza palavras com intenção de apresentar como verdadeiro um sentido fictício, como faz Clarice Lispector em *A mulher que matou os peixes*, ou em *Quase de verdade* ao tirar a máscara de escritora, deslocando-se para dentro história, identificando-se, no primeiro, como narradora-personagem (Clarice); no segundo, personagem-escritora (Clarice). Ela não quer se disfarçar por trás do texto, como faziam os escritores tradicionais e, assim, aponta os artifícios utilizados para captar o real, fato que não retira da literatura seu status de representação.

Orthof (2001), em *O Bisavô e a dentadura*, também utiliza um artifício semelhante ao de Clarice Lispector, conforme trecho que inicia a narrativa:

Eu ouvi esta história de uma amiga, que disse que isto aconteceu de verdade, em Montes Carlos, Minas Gerais.

Para contar a história é preciso imaginar uma velha fazenda antiga. Dentro da fazenda, uma vetusta (socorro, que palavrão!) mesa colonial, muito comprida de jacarandá, naturalmente. Em volta da mesa uma família mineira (p. 54).

A partir da citação acima, pode-se pensar na questão do estranhamento que a narrativa promove, uma vez que a ficcionista transporta para o texto o conteúdo da imaginação, resultando nas oscilações sofridas entre o

mundo da fantasia e da realidade, sob a forma de histórias inventadas.

Esse estranhamento destaca-se na liberdade de ver, narrar, pensar, criar, imaginar, porque a arte não se limita ao cotidiano. O que se espera de um escritor? Uma linguagem, um clima, uma visão particular? Provavelmente a redação da criação literária obedece a obsessões (culpa, medo, morte, sonhos) permanecidas no inconsciente. Aquém dessas obsessões, os movimentos de desejo dirigidos sempre para a fuga, a evasão, a liberdade apontam para a teoria psicanalítica, tentando mostrar que o estranho procede de algo familiar que foi recalçado.

É ainda Freud (1969) quem mostra a liberdade de que dispõe o escritor para escolher o mundo de representação. Para que a criação literária ocorra, então, é necessário imaginar. No texto poético, a palavra perde as denotações de dicionário para tornar-se o sonho impossível, a imagem que flutua no cosmos da imaginação, tanto do autor, quanto do leitor e, assim, segundo Freud, o passado esquecido trabalha e contribui para a formação do sonho e da ficção.

A verdade para o psicanalista é experimental, porém não se define e não pode ser dita toda na linguagem, pois é sempre incompleta. Fenômeno semelhante acontece com a arte literária, que exige despojamento na escritura, impõe o silêncio contraposto às palavras, provocando um paradoxo, fundamentado na arte da palavra lutar contra a própria palavra. Por isso, Clarice Lispector traz, em sua linguagem, o mundo implícito. O diálogo entre gêneros, então, pode ser

considerado como uma concepção literária que não aceita limites.

Ao empreender uma discussão sobre gêneros literários, Campos (1979) defende que eles se tornaram híbridos a partir do século XVIII, mas atingem o auge com o nascimento da grande indústria (século XIX). Desde essa época, a imprensa passou a desempenhar papel fundamental nos rumos da literatura, ocorrendo um processo de ruptura dos gêneros. Diversos fatores vão contribuir para isso, como a intertextualidade e a dimensão metalinguística. No texto de Clarice Lispector, a pluralidade de gêneros, com o rompimento de fronteiras, faz da obra um texto múltiplo e singular.

Ainda de acordo com Campos, Mallarmé é o introdutor da avaliação metalinguística da prática da linguagem. Esse procedimento irá contribuir para o “desnudamento do processo ficcional,” tão característico do texto clariciano. A noção de metalinguagem, oriunda da lógica moderna, é utilizada para designar certo tipo de linguagem que fala sobre outra já existente.

A questão de gêneros literários é analisada, nos textos de Clarice Lispector, não como limitação das várias modalidades significativas do uso da linguagem, mas como um modo particular de contar história. Na acepção de Aguiar e Silva (1988, p. 339), “[...] a questão dos gêneros é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, entre código e texto, e da fundação das categorias na percepção e na representação artística do real, tanto ao nível de produção do objeto estético como ao nível da sua recepção e da sua interpretação.”

Quanto à representação artística do real, a questão necessita de algumas considerações, visto que a *mimesis* já foi matéria de estudo de muitos teóricos interessados em esclarecer o seu conceito. Talvez, devido à complexidade do assunto e à conseqüente dificuldade de tratamento, desenvolveram-se diferentes perspectivas teóricas ao longo dos anos e nem todas apontam para uma mesma direção. Algumas se complementam, outras divergem em alguns aspectos, o que, de certa forma, dificulta o esclarecimento.

As primeiras reflexões acerca da arte remetem aos filósofos gregos Platão e Aristóteles. Para esses pensadores, arte é *mimesis*, conceito que tem provocado polêmica até hoje. Para Platão, o artista é autor apenas da terceira realidade criada. O primeiro é Deus, que criou o modelo ou arquétipo; o segundo é o artesão, que se inspira no arquétipo; e o terceiro é o artista, o mais distante da realidade criada, o autor em terceiro grau de criação. Com isso, o filósofo sugere a impossibilidade de imitação como cópia fiel da realidade. Nesse caso, os poetas seriam imitadores da imagem empobrecida do real. Na acepção platônica, a *mimesis* é a revelação de uma força criadora gerando apenas realidades aparentiais em que só o poder criador pleno da Ideia pode produzir realidades em si.

Aristóteles (1985) repensa o conceito de *mimesis*, classificando-a conforme os gêneros literários: a *mimesis* do *pathos*, da *praxis* e do *ethos*. Para ele, a *mimesis* é o próprio ato criador, não uma divisão da Ideia, e o objeto da *mimesis* não é a representação da realidade, mas a imitação de uma ação que se exterioriza no objeto. *Poiesis* seria, então, o ato poético. Na concepção aristotélica, a ficção ficaria entre o

real e o imaginário e, segundo ela, o poeta imita a ação e a natureza, não no sentido de cópia da realidade, mas de espelho dessa realidade. Nesse ponto, sua teoria assemelha-se a de Platão.

Os clássicos, seguindo os ensinamentos de Aristóteles, utilizavam a imitação da natureza (apreensão direta com o real) como um dos recursos estilísticos fundamentais da arte. Entretanto, segundo Lima (1973), é pelo conceito de verossimilhança interna que a *mimesis* aristotélica ultrapassa o modo como se tem compreendido a relação da arte com a realidade. A obra não é propriamente uma cópia ou reflexo do real, ou seja, uma reposição verdadeira do homem e do mundo, mas denota um real possível, verossímil, resultado de um trabalho organizador, que associa a verossimilhança externa da imitação à interna, responsável pela criação de um universo que, embora em contato com o real, só pode existir como produto de manipulação dos componentes da obra em função das leis que lhe são inerentes. A *mimesis* é, pois, um resultado de uma construção realizada pelo universo linguístico do texto e o mundo do extratexto, como os episódios, os objetos, as pessoas.

Para os teóricos da Antiguidade, a arte é a representação de uma realidade, uma mediação entre a linguagem e a realidade e deveria ter um objeto, a *praxis* humana. Entretanto, a arte não se limita a uma simples cópia. Ela é o desvendamento do possível, por isso a sua modificação pelos tempos. A cada época corresponde um tipo dominante de representação e cada um dos estágios que

apresenta é o objeto, seja ele qual for, como é o caso de uma nova interpretação.

Outro momento nessa discussão é o Romantismo, que inicia a modernidade literária. Nesse período, a arte se desliga da tradicional definição de *mimesis* e afasta a atenção do objeto para o sujeito. Para o artista romântico, arte não deve ser imitação, mas expressão direta da emoção. O ato de criação torna-se um meio que permite realizar algo realmente novo, por meio de uma nova consciência artística presente, manifestada pela força da inspiração. Com isso, fica estabelecida a teoria da expressividade, em oposição a da imitação, predominante no Classicismo. Lima (1983, p. 244 - 45) discute, de forma pertinente, que na nova estética,

em lugar da imitação a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras senão as que demandam sua inspiração. A literatura deixa de ser um jogo de salão para tornar-se a manifestação sincera de uma alma desconforme. A imitação é vista como um artifício, ao passo que a metáfora dominante [...] será a do corpo vivo, planta ou organismo, a que o poema será comparado.

No Romantismo, a gênese da obra literária, os impulsos determinantes da criação artística passam a ser procurados não mais no mundo exterior, modelo sempre presente à vocação imitativa do artista, mas sim nas emoções, sentimentos e aspirações deste. O que predomina não é propriamente o objeto criado, mas o sujeito e seu ato criador. No lírico, a linguagem conduz para a revelação do

*eu*; a obra vale enquanto espontânea. O escritor romântico queria ser compreendido por si mesmo, ou através de seus heróis.

Essa forma de representação em que o artista está centrado em si mesmo, do *eu* em função do *pensar*, não como existente, mas como fingimento, irá contribuir para a *mimesis* da produção. Seria necessário re-inventar uma nova forma de linguagem, tornando-a imprecisa, de maneira que ocorresse a perda da nitidez típica dos textos tradicionais.

Na segunda metade do século XIX, os escritores realistas procuraram atenuar a subjetividade dos românticos pela técnica da precisão e fidelidade na observação da realidade. A precisão propicia ao narrador engendrar pelo campo da objetividade, retratando a vida o mais próximo do real. “O romance conquista, então, progressivamente sua dignidade: pode ser verossímil, pode instruir. E, simultaneamente, pode interessar, narrativamente, um público que aumenta e diversifica-se com o progresso da instrução.” (REUTER, 1995, p. 28).

No mundo contemporâneo, a estética tende a dessacralizar a *mimesis* e a produtividade literária, verificada na transformação do modo de sentir, perceber e produzir a arte, abrindo novos caminhos para a produção e recepção do texto literário, uma vez que há uma valorização operacional do receptor. Tavares (1999), no texto escrito para criança *Será uma vez*: a louca aventura de contar uma história, traz uma reflexão sobre o ato de escrever. Nas palavras do narrador

Cabeça de escritor é igual ao coração.  
Tanto bate até que fura a realidade. E cria  
uma nova vida. Uma nova emoção.  
A emoção de não ter regras.  
Tudo pode ser. Tudo será.  
O escritor tem mania de criar suas próprias  
histórias.  
Mas o leitor também.  
E a vida também, mais ainda.  
Quem é que pode saber o final? (p. 17-18-  
9).

O conceito de *obra aberta* modifica completamente a relação entre autor e leitor, que passam a utilizar a colagem, surgindo uma nova possibilidade de leitura. Nesse sentido, o livro nunca termina e a distância tradicionalmente estabelecida entre os personagens e o leitor anula-se. Nas obras contemporâneas, o leitor transforma-se em personagens e não são apenas simples criações fictícias, visto que o narrador oferece ao fruidor uma obra a acabar.

Lima (1980, p. 171) amplia a polêmica sobre *mimesis* e faz uma distinção que considera importante para a compreensão do fenômeno literário: a concepção tradicional (*mimesis* da representação) e a moderna (*mimesis* da produção). Para ele,

toda obra que não tem nenhuma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja para representar um Ser previamente configurado – *mimesis* da representação – seja para produzir uma dimensão do Ser – *mimesis* da produção.

Pela citação, a *mimesis* da representação restringe-se a delimitar o real a ser transformado, a da produção transforma a essência do real. Essa distinção leva a refletir sobre um conceito de literatura, o da recriação de uma nova realidade de mundo, inventada pelo autor e tendo essas *invenções* ligação com o mundo real que lhe serve de ponto de partida. O texto literário “[...] é uma recriação da realidade através da imaginação do artista, não se tratando de imitar a realidade, mas de fabricar novas realidades.” (ATAÍDE, 1972, p. 35). Ao escrever uma obra, o autor não tem compromisso em reproduzir uma realidade concreta, mas pode fantasiar os fatos e os seres.

A obra literária trabalha sobre o que parece ser real, com isso, o texto de ficção constrói-se a partir da realidade cotidiana, transformando-se numa realidade segunda, não empírica, que contém e implica um diálogo com o contexto social em que está inserida. Dessa forma, a *mimesis*, de um modo geral, “[...] supõe algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade.” (LIMA, 1980, p. 169).

Embora reconheça o centramento da obra na realidade, Lima (1980) esforça-se para demonstrar o seu desvinculamento em relação a uma rigorosa representividade. Com isso, o autor recria e interpreta a realidade de maneira subjetiva, passando para o leitor uma experiência controlada, mas nunca igual a sua. Esse fenômeno, chamado criatividade, resulta de uma influência recíproca entre o individual e o coletivo, que proporciona a criatividade literária, visando eliminar as perdas,

preservando e dinamizando o coletivo. A esse respeito, Willemart (1997, p. 215) afere:

O escritor, pressionado pela sua situação simbólica [...] escreve e transcreve um pouco de si mesmo, sem dúvida, mas o faz, sobretudo, ancorado naquilo que o levou a emergir como sujeito: a cultura, a estrutura edipiana, a linguagem, etc. [...] Sensível ao simbólico e fiel a sua vocação de artista, o escritor questiona quem o pressiona, remaneja a cultura e lhe dá novas dimensões. A ex-pres-são o leva a produção.

Assim, de um lado, o individual representa o *eu*, mundo interior do poeta, seja ele verdadeiro ou fingido. O artista pode ser porta-voz de sentimentos, emoções ou situações que pode ou não ter vivido pessoalmente, porém consegue expressar, como afirma Pessoa (1985, p. 25):

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve  
Na dor lida sentem bem  
Não as dores que ele teve  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas da roda  
Gira, a entreter a razão  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração.

Do outro lado, o coletivo expressa uma série de fatores externos que influenciam o *eu* do poeta, às vezes até

de maneira inconsciente. Desse modo, ele pode expressar uma percepção de vida, tudo aquilo que vem no momento de produção da obra.

Os polos individuais e coletivos se apresentam bifurcados. Borges (1995, p. 45) chamou a literatura de “jardins dos caminhos que se bifurcam.” No entanto, em algumas obras, há uma ênfase em um polo, apesar de eles estarem interligados. O desequilíbrio entre eles define tendências e gêneros literários. No gênero lírico, parece haver uma predominância do individual, o *eu*, mundo interior do poeta. No épico, trava-se uma luta entre as potências do individual e do *coletivo*, o mundo das grandes ações e a vida ativa dos heróis.

É assim que o escritor, paralelamente, apropria-se da história coletiva e a representa de acordo com sua visão de mundo, fazendo com que a obra literária produza conteúdos inéditos; é uma particularização do universal em que estão presentes o individual e o coletivo, tornando-se, assim, uma forma finita que expressa o infinito. Na literatura contemporânea, os gêneros tornaram-se híbridos, surgindo novas formas literárias, fazendo com que não haja gêneros totalmente puros.

Lima (1980, p. 169) afirma que, quando a *mimesis* “[...] radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade, já não podemos falar em *mimesis* da representação” e sim da produção. Nesse sentido, há uma nova interpretação da arte a partir da modernidade – que afasta a tradicional definição de *mimesis* –, baseada no distanciamento da representação do objeto, desse modo,

pela palavra e sua dualidade intrínseca. O tempo cronológico é substituído pelo tempo da ficção, um tempo labiríntico, quebrando barreiras entre passado, presente e futuro.

Nesse novo horizonte literário, como fica a questão da *mimesis*? A renovação na maneira de encarar a arte remete ao poeta Charles Baudelaire, que inicia praticamente a modernidade ao introduzir o processo de expansão que inovou a teoria da poesia, por meio de uma força proveniente de uma postura crítica, ponto desencadeador do processo de estruturação crítica da poesia. Observá-la como produto e objeto de análise crítica passou a ser missão do poeta moderno. Na *mimesis* da produção, então, a linguagem produz o ser, enquanto que, na da representação, a linguagem imita o ser.

A nova concepção estética, dessa forma, supera o conceito mimético de arte predominante nos períodos anteriores, renovação acompanhada do processo que já se expandia por toda a América Latina. No plano de produção, o artista inclui um componente que lhe permite pensar e discutir a função crítica da obra literária. Essa tendência de ruptura com os antigos padrões não está diretamente associada ao fazer poético, mas aos conceitos estéticos e irá influenciar a literatura brasileira: a reflexão sobre arte torna-se mais interessante do que a própria arte.

Clarice Lispector segue essas tendências do modernismo e é uma das escritoras que fogem do convencional, colocando-se à margem da classificação de gêneros, trabalhando com a metalinguagem e com a intertextualidade. No seu modo de escrever, não há

fronteiras entre eles e, quando os pratica, funde prosa e poesia, crônica e ficção, arte e filosofia, o texto infantil e o adulto.

É o Movimento Modernista de 1922 que procura implantar uma nova mentalidade artístico-cultural na tentativa de superar a literatura vigente, atuando como uma espécie de denúncia da alienação da cultura brasileira e a reivindicação de uma literatura que se libertasse da imitação servil dos modelos europeus. Correspondeu a esse movimento uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava, sobretudo, orientar e tentar definir uma renovação, formulando, em novos termos, o conceito de literatura. Dá o desejo de expressão livre e a valorização de uma dicção brasileira que elimina os embelezamentos tradicionais dos modelos acadêmicos. A contribuição maior desse movimento artístico talvez tenha sido a liberdade de criação e expressão, processo iniciado com os românticos.

A polêmica da imitação do mundo como, retrato de uma natureza externa referente, tal como se pensava na Antiguidade, está diluída, já que o signo artístico não mais torna transparente a realidade. A tentativa de descrever os fenômenos o mais objetivamente possível é substituída pela pergunta sobre a essência das coisas e a tentativa de abordar essa essência da melhor maneira possível. Assim, o traço que caracteriza o homem, a partir do século XX, é a busca metafísica do sentido da existência.

As noções de representações estéticas sofreram várias modificações, até chegar aos dias atuais, como possibilidade de simulação: o múltiplo, o fragmentário, o

híbrido e a colagem são características pertinentes aos objetos artísticos contemporâneos. O texto literário é entendido, então, não como uma tentativa de reprodução mimética do homem, por meio de suas ações e/ou paixões e sentimentos, conforme a teoria aristotélica, mas como uma atividade tendente a explicitar a situação do ser humano no mundo. Diante disso, a realidade fragmenta-se, torna-se “[...] multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante. As reminiscências e as sensações associadas produzem um real mais interessante.” (REUTER, 1995, p. 29).

Conforme registra Gotlib (1995), Clarice Lispector, ainda criança, vai procurar inspiração em Monteiro Lobato, iniciador do verdadeiro espaço da literatura infantil brasileira. A leitura do autor abre caminho para novos textos, como também várias outras leituras que desafiavam a sua imaginação. Veja a afirmação da autora, retirada de *Clarice Lispector uma vida que se conta* (p. 39): “Quando eu aprendi a ler e a escrever, eu devorava livros! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí disse: Eu também quero.”

Assim, a experiência do ser, transmitida pela ficcionista, em que o cotidiano é, em um dado momento, completamente desagregado, parece querer mostrar a escritora revelando-se nos personagens. Diante disso, o leitor pode deparar-se com pessoas e situações comuns e, ao mesmo tempo, é transportado para embarcar nas sensações. A *mimesis*, então, não pode reduzir-se a uma simples imitação, mas como possibilidade de representação social.

Segundo Freud (1969, p. 39), deve-se procurar, desde a infância, os primeiros traços da atividade imaginativa do ser humano e, graças ao imaginário, a invenção é essencialmente aberta, evasiva. Ela é, no psiquismo humano, a experiência da abertura, da novidade. Para compreender uma obra literária, então, precisa-se, antes de tudo, harmonizar uma visão da realidade com a prevalecida na obra: a visão de época em que o texto está inserido, isto é, um aspecto extrínseco, procurando o contexto social e cultural em que ela foi criada e desenvolvida, acrescida da estética do autor. Não se pode esquecer que Clarice Lispector viveu numa época de transformações sociais, políticas e artísticas, o que viria a propiciar novos estilos desenvolvidos após o Movimento Modernista de 1922, a ponto de Bosi (1994) afirmar que a literatura e a crítica saíram inteiramente renovadas do modernismo.

Inserida nesse contexto de renovação, a autora tem provocado muitos comentários dos críticos e é considerada, pela maioria, como escritora de um processo narrativo singular. Lima (1970) inclui o estilo clariciano na categoria de renovação da literatura brasileira. Isso implica uma conceituação: o que é estilo?

A origem etimológica do termo estilo é latina (*stylus*) e remonta ao instrumento com que se escrevia e ao mesmo tempo se apagava. Esse instrumento (*stylus*) acabou servindo de metáfora do próprio ato de escrever, o veículo tomado como viagem. Assim, o estilo de Clarice Lispector é definido centrado no polo metafórico da linguagem, uma viagem que vai da concepção denotativa do termo à

conotação que a palavra passa a assumir na nova escritura. Isso porque a linguagem é a matéria-prima da literatura, uma barreira à delimitação do campo de estudo da estilística literária, ampliando a diversidade de acepções que o termo estilo apresenta. Para Segre (1989, p. 116), o conceito de estilo parte de dois valores fundamentais da palavra:

1. o conjunto dos traços formais que caracterizam (em geral ou num momento particular) o modo de uma pessoa se expressar, ou o modo de escrever de um autor;
2. o conjunto dos traços formais que caracterizam um grupo de obras, grupo esse constituído sobre bases tipológicas ou históricas.

Cada época tem um estilo, uma maneira própria de expressar a realidade. Isso porque a concepção de mundo varia de uma era para outra. Pode-se considerar, então, a atividade produtiva do escritor: o estilo como série de especificações sucessivas, numa linha que vai da língua à variedade linguística escolhida, ao tipo de texto, ao resultado obtido. E o que chama a atenção, inicialmente, na narrativa contemporânea, é a supervalorização do ato de narrar que, segundo Coelho (2000), passa a ser compreendido como ato de criar por meio de palavras. O resultado é o questionamento da própria estrutura estética, a linguagem como incentivo de criação. O jogo dialógico com o leitor rompe com o convencional e leva à

desconstrução, atingindo uma interpretação de caráter produtivo.

Aqui reside a questão central: na arte contemporânea, os fragmentos do real percebidos pelo artista transformam-se em signos que passam a integrar o universo da cultura. Essa realidade se expressa na capacidade de levantar sobre a linguagem os mitos de uma época, no sentido de abrir caminhos e novas formas de expressão, propondo a linguagem como fator de renovação e reelaboração da vida e de uma comunidade.

De qualquer modo, nenhuma produção cultural deve ser desprezada, tornando-se necessário relacioná-las sempre com outras. Isoladas ou combinados com os recursos tradicionais de arte, como pintura, escultura, literatura, as formas de representação nunca vão ser superadas, uma vez que surgem mais e novos signos. Assim, o homem redescobre o mundo e reinaugura as suas relações com os objetos reais. Numa era de tanta tecnologia, da criação virtual, na dublagem do mundo na realidade das imagens, o ser humano empreende a viagem a si mesmo, redescobrimo a sua subjetividade e a beleza do objeto. Oswald de Andrade já havia introduzido, no cenário brasileiro, pelos manifestos e de sua postura social, um novo marketing do produto artístico, chegando a afirmar: “A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico.” (MARTINS, 1967, p. 79).

Holanda (1950) coloca o nome de Clarice Lispector, ao lado de Oswald de Andrade, como fonte de renovação do romance brasileiro. Para ele, a obra da escritora tornou possível originar uma narrativa que permitiu divulgar a

experiência humana, segundo uma ordem estética. Com isso, a leitura clariciana deixa acalantar de certas ilusões, unicamente porque se confia na linguagem, que não é senão um engenhoso engano e, assim, por uma derrubada de valores, há o convite a descobrir e a explorar o que era considerado inframundo.

A literatura problematiza o mundo, tornando-se um desafio à sensibilidade do leitor, que assim se enriquece a cada leitura. O texto ficcional contemporâneo não pretende oferecer modelos de comportamento, ao contrário, provoca o leitor estimulando-o a tomar posição diante de questões apresentadas. Diante dessa perspectiva, a criança sentirá, na aventura da leitura, o reflexo de sua imagem e identidade. Daí a possibilidade de simpatia para com os personagens, para com a máscara alheia que se adapta idealmente em seu rosto de leitor.

Essas apreciações servirão de fundamento para a análise dos livros infantis de Clarice Lispector. De antemão, tenta-se mostrar que não é o número de informação passado à criança pelos livros infantis claricianos que lhes assegura o estatuto estético, a afirmação do gênero, mas o índice de fruição pela obra de qualidade, deixando viabilizar o artístico. O texto ficcional desperta o olhar sensível do leitor; o saber admirar-se e estranhar o familiar, procurando entender o mundo no qual está inserido. É a partir dessa transformação e reapropriação da realidade que se entende a literatura infantil.

## CAPÍTULO 2

### O TEXTO INFANTIL CLARICIANO: HISTÓRIAS QUE SE DESDOBRAM E SE INTERCRUZAM

---

[...] quem nos conta todas as histórias é Clarice Lispector que se conta através delas. Por mais que se conte, fica sempre a pergunta referente a seus dias, seu cotidiano. (WALDMAN, 1983, p. 5).

Neste capítulo, será colocada uma análise, sob a óptica da *mimesis* da produção, dos textos *A mulher que matou os peixes*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, que se subdivide em subcapítulos. Dessa forma, com a primeira obra, pretende-se fazer uma leitura dando um enfoque ao prazer de contar histórias, numa tentativa de compreensão do acontecido por meio da arte, uma vez que a literatura apoia-se na realidade, arrancando dela a matéria indispensável para a sua composição; com a segunda, uma reflexão sobre o jogo pendular entre realidade e fantasia subjacente no texto ficcional infantil de Clarice Lispector.

Na terceira obra, tenciona-se mostrar que a possibilidade de reescrita de um texto é ilimitada e a literatura contemporânea caracteriza-se pela exploração ativa desse recurso. A renovação nessa esfera pressupõe a busca de novas linguagens, a incorporação da oralidade, como no trabalho de produção do texto clariciano, que estabelece um diálogo entre o popular e o erudito. Extraída das raízes da tradição oral, a narrativa gira em torno de

situações criadas pelo imaginário popular e não se limita a representar a realidade, apesar de criar situações, personagens, lugares, refletindo sobre os conflitos e atitudes humanas.

## 2.1 A mulher que matou os peixes: o prazer de contar histórias

Criei em mim uma realidade. De vez em quando mudo de realidade. Porque são tantas a escolher. Entre uma realidade e outra – eu sonho uma terceira [...] Eu não vejo a realidade: eu a fantasio.  
(LISPECTOR apud GOTLIB, 1995).

Gotlib (1995, p. 383) conta que, em uma entrevista ao repórter Leo Gilson Ribeiro, no lançamento de *A mulher que matou os peixes*, Clarice Lispector afirmara: “As coisas acontecem porque devem acontecer. Nunca pensei em 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.” É dessa forma que a ficcionista refere-se ao novo livro em que a narrativa<sup>4</sup>, em primeira pessoa, propicia, à narradora-personagem, o poder de reviver os acontecimentos pela escrita, sendo a obra tecida à medida que a memória é acionada e, desde o primeiro instante, o texto apresenta-se como ficção e verdade a ponto de a narradora afirmar:

---

<sup>4</sup>Toda narrativa, conforme Aguiar e Silva (1988, p. 759), implica a “[...] mediação de um narrador: [...] apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da persona responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto.” O narrador é, pois, um ser ficcional a quem o autor transfere a tarefa de contar a história.

“Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu.”  
(1993, p. 7).

Note-se que *A mulher que matou os peixes* surge motivada por uma história real: o filho mais velho da autora, Pedro, tinha uns peixinhos em um aquário e, ao viajar, deixa-os aos cuidados da mãe que, ocupada com seus escritos, esquece-se de alimentá-los. Assim, o incidente doméstico (o *crime* de ter matado os peixes) propicia o surgimento do livro e transforma-se num relato ficcional do cotidiano de uma escritora, comprovado em pistas como as colocadas a seguir, em que a narradora apresenta-se assim:

Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir. (p. 10).

Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi. (p. 19).

Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande. (p. 61).

Clarice Lispector parte da realidade para o processo de recriação dessa mesma realidade, na práxis artística. Instaurando um relacionamento básico para a criação artística, concede a literatura como forma de conhecimento do homem.

Diante desse procedimento, o livro possui, como já dito, a forma de um livro-colagem, em que a autora compõe a obra a partir de fragmentos de alguns textos já publicados

para o público adulto. Entretanto, seguindo o modelo da montagem, a ficcionista não organiza este material heterogêneo em torno de um tema e/ou forma definidos. A trama, por exemplo, é, no sentido convencional, insignificante, pois não passa de episódios separados no tempo e espaço. Isso provoca um efeito de articular o texto ao ambiente externo produzido, como se uma parcela da realidade repentinamente irrompesse no espaço representacional, simbólico da linguagem. Segundo Reuter (1995, p. 151), os escritores contemporâneos “[...] têm ligado, cada vez mais, o efeito do real a uma narração homodiegética.<sup>5</sup> O realismo se desloca da verdade do mundo (‘objetivo’) para a verdade de uma visão (‘subjetiva’) do mundo.”

O livro apresenta um roteiro curioso, com possibilidades de agradar a criança, ao trazer uma narradora-personagem, em primeira pessoa, que transforma o pequeno leitor num confidente do segredo que a personagem guarda consigo. Advogando em própria defesa, à espera do perdão, a narradora confessa um “crime” que só ela e o leitor podem saber. Desse modo, a narrativa transforma-se num desfile de várias histórias e o leitor é levado ao mundo ficcional, apresentado por uma narradora que “[...] fala em seu nome, ou, pelo menos, não dissimula as marcas de sua presença.” (REUTER, 1995, p. 65). Essas marcas são observadas nos fragmentos a seguir:

---

<sup>5</sup>Segundo Reuter (1995, p. 77), na narração homodiegética centrada no narrador, “[...] se por um lado o narrador e o ator são a mesma personagem, por outro lado aquele está distanciado no tempo, ele fala de sua vida retrospectivamente.”

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 peixinhos comigo. Não é que eu não seja de confiança [...].

E assim como a mãe ou a empregada esquecem uma panela no fogo, e quando vão ver já se queimou toda a comida – eu também estava ocupada escrevendo história. (p. 61).

Ao apresentar uma narradora-personagem contando histórias, o texto indica o ser imitado, apontando para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a configuração deste se concretiza. Essa nova forma de comunicação, trazida pela modernidade, coloca a própria representação em questionamento, sendo a realidade o ponto de partida para o texto literário, sem que se confunda com ela. Dessa forma, depara-se com situações como a da página 35, em que a narradora faz questão de afirmar que a história é real: “Não pensem que estou inventando minhas histórias. Dou minha palavra de honra que minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo.”

E reitera que a história é verdadeira: “Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que eu contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que eu contei é verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles.” (p. 53).

Observe-se o fingimento da escritora, o propósito de apresentar como verdadeiro um sentido fictício. A linguagem clariciana, então, recria o realismo cotidiano, ampliando-o, ao ingressar em um universo imaginário, transformando-se em abertura para um mundo novo, que enriquece a personalidade infantil. Em uma entrevista ao repórter Lerner (1977), a autora confessara: “[...] quando me comunico com a criança é fácil porque sou muito maternal [...] a criança tem a fantasia muito solta.”

Diante do confronto entre ficção e realidade, a narradora assume o cargo proposto por Gotlib (1995, p. 13), o de “contadora-criadora-escritora”. A composição do livro estabelece o jogo de instauração do próprio significado, determinando a relação entre a verdade e a narradora, que é simultaneamente personagem e artista, fingindo ser a autora para contar suas histórias, num procedimento característico da *mimesis* da produção, conforme a fala da narradora: “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.” (p. 19).

Assinale-se que, sem disfarce, a narradora se auto-expõe e o sujeito que se faz personagem manifesta a sua *persona*, a máscara de escritora. É assim que, no texto clariciano, o ser mimético indica a especificidade do texto literário mostrando o seu caráter ficcional e, ao mesmo tempo, o tom intimista da narrativa parece evidenciar a necessidade de mergulho no *eu* para extrair todas as percepções possíveis. Diante disso, a ficcionista transforma-se, na acepção de Moisés (1964), em autora-símbolo da introspecção nas letras nacionais, uma vez que

esse artifício é utilizado em outros textos, como, por exemplo, nos contos de *A bela e a fera* (1979) e *Laços de família* (1960).

A revelação de um eu pessoal talvez tenha como objetivo conquistar a confiança do leitor e pleitear o seu perdão, o que remete ao pensamento de Benjamim (1985, p. 237): a criança exige, dos adultos, explicações claras e simples, mas não explicações infantis, aceitando perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas, desde que sejam honestas e espontâneas. Isso porque ela tem sensibilidade para os atributos apresentados pela escritora e consegue preservar a espontaneidade com que os vê. É aí que escritores como Clarice Lispector e a criança identificam-se, pois a ficcionista também consegue manter parte dessa naturalidade da percepção infantil, na busca das qualidades sensíveis a tudo o que a cerca. Sua interpretação do mundo é poética e a expressão a leva à produção.

O primeiro aspecto a ser considerado no texto de Clarice Lispector, então, é o modo de apreensão da realidade, cujo centro mimético é a consciência individual como elo de vivência, em que a narradora expressa o domínio de um discurso artístico que estabelece uma experiência: suas dimensões são as do universo evocado, de modo que, nas palavras de Bomfim (2000, p. 20), “[...] a obra de arte é uma decodificação de imagens simbólicas que tomam forma na escritura, e o escritor extrai seus temas das experiências vividas no percurso da existência humana, elevando-os ao caráter da representação artística e universalizando-os.”

Esse caráter universalizante leva as histórias a serem reconhecidas pelos mais diferentes povos, sobrevivendo ao tempo. A leitura do texto literário permite o mergulho no simbólico, no universo da representação, da metáfora. O que interessa a literatura é tudo o que diz respeito ao ser humano. Partindo da realidade, o artista inventa outra realidade, ao seu modo, individual, mas verdadeira (*mimesis*). Por isso a literatura é ficção. A escritora cria caracteres, afetos, como se fossem reais, mas são invenções.

Neste texto de Clarice Lispector, a experiência interior passa para o primeiro plano de criação literária, pela narrativa desenvolvida em torno de um centro ocupado pelo próprio narrador, que se une ao leitor, proporcionando uma multiplicidade de leituras, permitida pela *mimesis* da produção. A esse respeito, a própria escritora (apud GOTLIB, 1995, p. 88) afirma “[...] sou teimosa e não fiz ao longo de minha vida senão percorrer na mesma trilha, suprir os fatos e privilegiar as sensações. Com o risco de não ser publicada.”

Na narrativa, a memória é palco de uma encenação e se rompem as fronteiras entre ficção e realidade: “Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me deem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração. Mas era tarde demais para eu me lamentar” (p. 62). Como se pode observar, a narradora denuncia a lembrança como invenção, remetendo à psicanálise, que procura conhecer os vestígios pessoais com que o autor constrói a obra.

No texto, Clarice Lispector parece mesclar a própria existência com a do outro, em busca de uma história comum. São como pedaços apreendidos de sua própria vida, traduzidos na capacidade de imprimir um traço pessoal, inconfundível; tão rico no texto como no intertexto. Ao empreender uma pesquisa sobre os textos claricianos, Waldman (1983, p. 87) comenta: “[...] quem nos conta todas as histórias é Clarice Lispector, que se conta através delas. Por mais que se conte, fica sempre a pergunta referente a seus dias, seu cotidiano.”

Com isso, a utilização da introspecção como processo narrativo, em *A mulher que matou os peixes*, transforma-se em montagem e a identidade comum entre narradora, autora, personagem liberta-se de entonação confessional, apesar das declarações explícitas de uma necessidade de prestação de contas, um eterno pedido de desculpas: “Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com o meu crime. Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina.” (p. 9).

Esse modo singular de narrar remete a Lima (1980), que aponta o produto de arte manifestado apenas por um relacionamento indireto com o real, não podendo obter um significado pela utilidade que provoca. Assim, como numa viagem de volta, outras pequenas histórias são tecidas na narrativa clariciana, tão importantes quanto à principal; uma certa digressão, devido ao fato de a narradora não optar pelo caminho mais rápido para chegar ao final. O resultado é uma série de operações de montagens de

fragmentos relatando, com estilo coloquial, os incidentes domésticos do cotidiano de uma escritora:

– É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer. Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me deem o perdão que eu peço a propósito da morte dos dois “vermelhinhos” – em casa chamávamos os peixes de “vermelhinhos” (p. 8).

Entre as histórias apresentadas, há a dos cães Bruno e Max, que se envolvem em uma rede de forças caninas com final trágico; ou a das baratas que tentam fugir da ação de um detetizador. São pequenos textos de várias naturezas, de conteúdo imprevisível: aproximados das crônicas, quase contos, reflexões, frases soltas, num diálogo entre gêneros. As “[...] histórias não têm nenhuma técnica, nem estilo, é ao deus-dará.” (LISPECTOR, 1984, p. 144), como diz Rodrigo S. M., narrador de *A hora da estrela*.

Com essa postura, a autora inova o criar literário, questiona a existência de normas fixas, permitindo-se renovar. Diante disso, o leitor pode interromper a leitura várias vezes, sem prejuízos, resultado da ruptura do quadro de gêneros clássicos, em que são apresentados elementos de vários modos composicionais. Retome-se o início de *A mulher que matou os peixes*: “Pessoas também querem viver, mas felizmente querem também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom” (p. 7). Esse comentário

reflexivo coloca o leitor face ao mundo, aguçando o senso crítico ao estabelecer relações com a realidade representada.

Esse ato lúdico, mantido sob o fio de várias histórias, pode converter-se num ato de contar e colar, para criança na experiência de se organizar e se inserir dentro de um universo que ela reconstrói; um artifício utilizado para prender a atenção do público infantil para a leitura, pois reflete o mundo que o cerca. São histórias curtas, narradas com uma linguagem atual, formando um panorama geral, que faz lembrar o livro de Veríssimo, *O Santinho* (2001), no qual o autor, utilizando-se de uma linguagem que consegue aproximá-lo do leitor, traz pequenos contos, às vezes próximos de crônicas, numa reunião de episódios comuns.

Recurso como esse pode transformar o texto em uma vara mágica, à espera da mão do mago para desempenhar uma função. E, com isso, abre-se um mundo fascinante, impregnado de fantasias e sonhos. Daí a tendência do leitor mirim de assemelhar o mundo ficcional ao seu de se identificar com os próprios personagens. Para ilustração, segue um trecho da narrativa clariciana:

Minha amiga comprou uma ilha para lá morarem durante um tempo as crianças um pouco tristes que ainda não tinham conversado com plantas e animais. Um cavalo-marinho recebeu minha amiga no banho do mar. No fundo do mar lá é azul e de todas as outras cores também por causa dos ouriços coloridos e das estrelas do mar e pelas algas que se movem dando esse colorido ondulante (p. 52).

Esse colorido ondulante é recoberto pelo silêncio intraduzível e aprisionado pela prosa da escritora, que trata de lhe dar sentido, como se quisesse revesti-la de outras cores; um universo recriado em pequenos detalhes, a partir de um sentido apurado de observação da realidade, traço marcante da ficcionista. Por isso o leitor tem a impressão de que ela está escrevendo em sua frente, mostrando a aventura da escrita, no momento da escritura.

Interessantemente, a análise da linguagem em *A mulher que matou os peixes* aponta primeiro para características da própria linguagem literária que, ao definir personagens e situações, sustenta-se na fala da narradora, conduzindo o leitor para um estado de encantamento e as palavras são a expressão de uma voz que se debate em meio ao silêncio – característico do estilo clariciano –, interagindo com a subjetividade daquele que se deixa envolver pela mensagem. Na óptica de Borelli (1981, p. 11), Clarice Lispector possuía a dignidade do silêncio, criando uma linguagem original, particular, funcionando como suporte para a construção de um estilo exuberante, no qual se pode observar, como já foi dito anteriormente, a capacidade de dizer as coisas sem palavras, a preocupação com o que está nas entrelinhas:

O silêncio da ilha é um silêncio diferente: é atravessado pelos sons característicos dos habitantes animais e vegetais. Planta, se a gente pegar com jeito, as folhas delas parecem cantar. E falam com a gente. O que? Depende de a gente estar triste ou alegre, com fome de beleza e de conversa (p. 52).

O *silêncio diferente*, o intervalo silencioso omite qualquer palavra esclarecedora, resultando no questionamento social subtendido e se percebe que a superposição das interrogativas resulta um efeito de perplexidade. Segundo Perrone-Moisés (1990, p. 175),

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer “a coisa”, para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, devia, já que escrever era, para ela, missão e condenação – era “pescar nas entrelinhas”. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios.

Diante dessa operação da linguagem com o real, no texto clariciano, o exame da própria estrutura – a metalinguagem – faz com se perceba que toda operação acerca do real não passa de mera representação linguística.

Em *A mulher que matou os peixes*, a fala da narradora se apega à delicadeza da composição e do movimento das personagens, levando o leitor a penetrar suavemente no universo narrado, como uma conversa a dois. Convite observado desde o início da narrativa: “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” (p. 7-8). Como que tomando o público pela mão, a narradora o conduz de uma parte para outra do texto, de um

ambiente a outro, instigando-lhe a curiosidade, retardando o desenrolar da história. A partir daí,

O receptor nela *descobre* uma semelhança (com suas representações), que não pertence imanentemente à obra. A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso em vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará. Os significantes então alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu. (LIMA, 1981, p. 232).

Esse encontro com o outro, provocado pela tensão entre registros emotivo-estéticos do discurso, funciona ainda como o significante de uma visão de mundo, em que se percebe a relatividade dos fatos e faces contrastantes dos acontecimentos, em uma busca constante e infundável, transformadas em centro dos textos claricianos. Daí a permanente busca de libertação que há na narradora-personagem de *A mulher que matou os peixes*. Assim é com Joana, de *Perto do coração selvagem* (1943); ou com os personagens dos contos de *Laços de família* (1960).

A vontade de lembrar, necessária à recomposição da vivência, move o texto de Clarice Lispector, que se transforma em episódios autônomos, revezando a experiência do passado com as do presente. O processo fragmentário, em sua própria natureza, contém o desejo de

evocar, essencial à consolidação da própria identidade de mulher e de escritora, em que toda uma série de histórias retiradas, recompostas entre a vivência e a lembrança de um tempo longínquo, é um esforço voluntário de recordar: “Eu sempre gostei de bichos. Tive a 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 gatinho.” (p. 10).

Esse modo particular de figuração do dia-a-dia, em que a narradora vai sobrepondo imagens, situações, objetos, personagens que constituem o cotidiano, preocupando-se, sobretudo, com a expressividade, ora de fatos triviais, ora de sentimentos, facilita, ao leitor mirim, descobrir, por meio da linguagem, uma fresta reveladora para a representação do mundo, admitida pela *mímesis* da produção, como no trecho de uma das histórias apresentadas pela narradora:

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 sentiu logo que eu era boa para os animais e ficou no mesmo minuto todo alvoroçado abanando o rabo.

Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele [...].

Dilermando era quase tão inteligente quanto uma criança de dois anos. Vivia atrás de mim para não se sentir sozinho. E comia tanto e de tudo que logo engordou.

Passava o dia cheirando as coisas para compreendê-las; eles não raciocinam

muito, são guiados pelo amor do coração dos outros e deles mesmos (p. 21).

A ficcionista, dessa maneira, alcança um equilíbrio entre tendências opostas – a intimista e a social – e a manipulação da linguagem reflete isso. O tom da narrativa demonstra doçura na voz e, de imediato, marca o leitor pelo uso da linguagem coloquial: “Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer.” (p. 7).

A forma encontrada pela ficcionista para contar histórias e a intertextualidade com outras histórias transforma o texto em um ato mimético de produção, conforme será observado a seguir.

### 2.1.1 Um ato mimético de produção

[...] a *mimesis*, de um modo geral, [...] supõe algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade. (LIMA, 1980, p. 23).

A modernidade literária é apontada pela capacidade crítica de a própria literatura questionar seus estatutos e a articulação mantida com o real que, aliás, é o suporte do conceito de *mimesis*. Desse modo, simultaneamente, a obra é uma realidade ficcional e faz parte do mundo, resultando na criação de um novo mundo que jamais será exaurido.

Diante disso, é impossível fugir do jogo do texto literário. Em *A mulher que matou os peixes*, por exemplo, a narradora relembra fatos ocorridos e, vez por outra, interrompe para dialogar com o leitor. Por meio desse

artifício, a personagem alcança uma intimidade com a criança, tentando encurtar a distância entre ela e o seu destinatário, como na passagem do livro: “Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque me esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber. Tenho esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar.” (p. 9).

Ao associar a forma de *A mulher que matou os peixes* a uma conversa informal, Clarice Lispector traduz, para a criança, o mundo dos adultos, colocando-a diante de uma autora escrevendo a sua obra e a composição do texto é revelada; um convite para que o leitor construa o livro junto com ela; uma representação da banalidade do cotidiano, como um cenário em que a vida apresenta-se como espetáculo, onde histórias se desdobram e se inter cruzam, em um ato mimético de produção: “Eu fico muito ofendida quando um bicho tem medo de mim, pois sou corajosa e protejo os animais. Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo. Porque sei o que é o medo que as crianças têm porque já fui criança. Até hoje ainda tenho medo de certas coisas.” (p. 60).

A estreita ligação entre a linguagem e as inúmeras possibilidades, tematizada no texto de Clarice Lispector, inclui o problema da existência como de expressão e de comunicação. Para Sá (1979), apesar de essa ficcionista jamais ter usado o termo epifania (do grego *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar), sua narração é um fenômeno epifânico do modo de escrever, criando momentos de revelação e sentimento vivo da fluidez inapreensível do real, salvo pela arte: “Se vocês gostam de escrever ou

desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo: enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente.” (p. 19).

Pode-se notar que, nessas alturas, a narradora está falando de si mesma e se apresenta como autora e conta histórias na fronteira entre a realidade e a fantasia: “Bom, depois de contar uma história um pouco triste sobre a saudade da periquita, quero ficar alegre e alegrar vocês com outra história.” (p. 48). Diante desse procedimento, o leitor toma consciência do caráter ficcional do texto literário, mas, ao mesmo tempo, sabe que ele tem muito a ver com a realidade, por isso vê-se envolvido na teia preparada pela narradora que lhe impõe o texto. Para seduzi-lo, de forma humilde, apresenta o processo narrativo que mostra a construção do texto, o depoimento do ato de escrever na tentativa de desvendar o processo de criação literária, num procedimento característico da *mimesis* da produção. É da descoberta desse centro mimético que a experiência interior da ficcionista pode sobressair-se no primeiro plano de criação literária, ultrapassando a introspecção psicológica do século XIX.

A nova consciência da narradora, da sugestão de contar histórias repletas de poesia, sentimentos e questionamentos a respeito de temas, como amizade, perdas, conquistas, vida e morte, são questões suscitadas no texto de Clarice Lispector que fazem com que ela se desligue do mito e se volte para si mesma. É esse poder narrativo, essa força criadora, entretanto, que provoca o êxito dos livros da ficcionista. Em *A mulher que matou os peixes*, o fato da linguagem mimetizar o próprio enredo

oferece ao leitor uma dupla visão: de um lado, a narradora expõe os fatos e analisa-os; do outro, realiza a recriação da própria linguagem literária.

Entende-se, com Lima (1980) que, para o produto provocar uma significação numa obra literária, é necessário que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. Dessa forma, a voz sensível da narradora adquire um peso bem maior do que o enredo – a revelação do *crime* de matar os peixes. As articulações importam muito mais do que os fatos e, assim, encontra-se no texto: “Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande.” (p. 61).

O desnudamento do processo narrativo contribui para uma desautorização da visão tradicional da história literária, uma vez que a narradora faz questão de aparecer, talvez, para mostrar que tudo o que está escrevendo é ficção. Essa liberdade é concedida pela *mimesis* da produção, que transcende os limites de si mesma, expressando a sua autonomia, especialmente a autonomia da *mimesis*, opondo-se à possibilidade de fazer arte como retrato fiel da realidade, ao contrário da estética realista, que tentava colocar a arte em dependência com o real como se fosse uma máquina fotográfica.

Outro artifício, observado em *A mulher que matou os peixes*, é a ilusão que a narradora quer passar de que está escrevendo o texto sem planejamento, visto que suas histórias são “[...] para crianças e gente grande.” (p. 19). Nisso, ocorre, de certa forma, a quebra da linearidade, pois se trata de um processo de apresentação da complexidade da vida, do conhecimento, das relações, instaurando-se a

crise do processo de representação. Segundo Waldman (1983), o texto de Clarice Lispector quebra-se na estrutura, expondo-se como um espelho da sociedade moderna, vislumbrada como uma totalidade fragmentada.

A narrativa escrita sob o impacto de experiências pessoais pertence ao enfoque metalinguístico dos textos de Clarice Lispector, em que a ficcionista está basicamente empenhada com o ser sob linguagem; ou melhor, com a linguagem, espessura do ser. Apesar disso tudo, o texto é verossímil e parece amoldar-se a uma determinada *praxis* humana: a redescoberta de objetos e motivos antes ignorados e aos quais só a partir da modernidade passa-se a dirigir o olhar, por meio de uma nova realidade. Nos textos de Clarice Lispector, “[...] a figura do narrador se faz presente ‘comentando’ o seu ato e, metalinguisticamente, de certa forma também ‘lendo’ a história que conta.” (GOTLIB, 1995, p. 270).

Essa foi a maneira encontrada por Clarice Lispector para se comunicar com o público infantil e dar veracidade ao texto. No lançamento do livro, ela confessou que pretendia se redimir da culpa da morte dos peixinhos e quem mais apropriado para julgá-la do que as crianças? O conto, que aparentemente seria um relato ficcional do cotidiano de uma escritora, constitui uma versão do conceito de autoria. Com esse propósito, a ficcionista elabora novas possibilidades de escrita/leitura, desvendando o ato de criação, dessacralizando-o, à medida que explica o processo criador, pela perspectiva metalinguística da narradora que questiona criticamente a própria narrativa, a essência do ato de escrever, enquanto é necessário utilizar

palavras e, concomitantemente, permite a participação do leitor nesse processo: “Agora pergunto a vocês: que é que Bruno fez?” (p. 39).

A criança, ao se deparar com perguntas como a acima citada, identifica-se com o narrador, libera o lado lúdico, participa do jogo e passa a construir sua própria história, pois perguntar é expandir horizontes, em um eterno recomeço. Essa postura de escrita rompe com a visão tradicional da literatura infantil, pois a narrativa clariciana é submetida ao entendimento da própria criança, tornando-a capaz de construir outras leituras. Afinal, sendo a pessoa mais interessada, pode opinar sobre o produzido e passa por todo o processo de leitura que qualquer texto exige.

*A mulher que matou os peixes* termina, dessa forma, com uma pergunta aos possíveis leitores: “Vocês me perdoam?” (p. 62). Observe-se que não existe distanciamento entre a narradora e o que ela conta; não é alguém falando do outro, é a autora assumindo a voz narrativa. Provavelmente, o encontro entre fantasia e realidade corresponde apenas uma parte do percurso percorrido por Clarice Lispector, agora captado pela sensibilidade dos leitores.

A criança (leitora) dos textos de Clarice Lispector não é apenas mera receptora, mas coautora de seu próprio desenvolvimento, enfoque que não retira o aspecto informativo, inerente às duas disciplinas (pedagogia e literatura). Em *A mulher que matou os peixes*, encontram-se as duas intenções (literária e didática), desse modo, a autora transmite emoção, história e conhecimento, formando um leitor capaz de apreciar o sentido artístico do texto literário

e, ao mesmo tempo, trazendo informações didáticas a um público em formação. Entretanto, a obra não é imposta como uma forma de conhecimento, mas como objeto de interrogação, de busca, de perplexidade e prazer, como insiste a narradora em dizer: “Ele tinha uma vida muito animada porque ele gostava de tudo o que fazia. Igual a mim, porque eu faço várias coisas na vida e gosto do que eu faço.” (p. 27).

No texto, a autora revela o prazer de contar histórias, pois, quando isso acontece, a gente “[...] não se sente mais sozinha, e fica de coração quente.” (p. 19). Dialogando, a narradora denuncia o mundo adulto que surge aos olhos inexperientes do leitor infantil. Nesse encontro, a criança descobre o *outro* e penetra em um universo que já não é totalmente seu, como, por exemplo, no fragmento da página 22:

Como vocês veem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homens que ganham dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem de quando crescerem que há muito que fazer na vida.

É assim que, por um lado, encontra-se o aspecto didático, como na transmissão de noções sobre bichos: “Por exemplo: tenho baratas. E são baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém. Pelo contrário, elas até roem a minha roupa que está no armário.” (p. 13). Ou conduz valores morais, como a “[...] história tão terrível que

até parece filme de mocinho e bandidos. É uma história de amor e ódio misturados num só coração.” (p. 35). Ou traz conceitos já conhecidos: “Vocês sabem bem o que é uma ilha? É um pedaço de terra cercado de água por todos os lados.” (p. 48).

Por outro lado, o jogo que a autora faz com os sentidos das palavras, a utilização da linguagem como instrumento de interpretação do mundo, a preocupação com todas as formas de expressão, coloca o pequeno leitor diante de situações comuns. Apresentada de maneira nova, a linguagem clariciana inicia um caminho para construção de leituras facilitadas pelo espaço literário em que o inesperado da vida desarticula as relações mais simples e inesperadas, como nos fragmentos:

Bruno amava tanto Roberto que não permitia nenhum outro cachorro fazer carinho no dono ou atacá-lo.

Também era grande o amor fraterno que ligava Bruno a Max. Mas o primeiro amor era para Roberto. (p. 44).

A intertextualidade com outro texto literário enriquece a recepção. Relacionar o trecho acima citado com *Quadrilha*, de Andrade (1973), desenvolve mais ainda o diálogo. Não se deve esquecer que a recepção é um polo importante nos livros infantis e a obra de Clarice Lispector é *aberta* por sua própria natureza. Uma ilha encantada e inesgotável, semelhante à apresentada em *A mulher que matou os peixes*, símbolo de sua própria ficção, enquanto obra inesgotável, sempre por fazer, exigindo, de cada leitor, uma habilidade para que trabalhe as expectativas do texto

literário. Um processo cuja principal característica é jamais se desvendar por completo, uma vez que, como afirma a narradora [...] “é tão grande que a dona dela ainda não conheceu tudo. E tem uma parte selvagem que nunca foi explorada.” (p. 58). Por isso, é uma obra inacabada, própria da literatura moderna, ou melhor, da *mimesis* da produção.

Com a leitura da narrativa clariciana, pode-se observar que a autora trabalha com enunciações. “Quando afirmamos ser a obra literária um elemento de enunciação, estamos não querendo perder de vista o caráter estético do texto artístico, o que distingue a arte de outras formas de expressão consideradas não-artísticas.” (BOMFIM, 2000, p. 19). Parece acertada essa colocação e talvez se possa colocá-la nos seguintes termos: Clarice Lispector manipula a linguagem recusando o molde estético da narrativa tradicional, enfatizando a personagem-narradora em seu processo de enunciação, transformando-a não naquela que sabe, mas naquela que busca e, com isso, questiona a posição do artista.

O ofício de escritora estaria em função das palavras, assim, partindo do cotidiano, aparentemente desprovido de grandes fruições emocionais, nos pequenos e simples acontecimentos, transforma tudo isso em tema de seu texto. É a vida fluindo, sem heroísmos e gestos dramáticos, em que a consciência individual é o ponto de partida para a apreensão artística da realidade, transformando-se em escrita que se desvela em um novo ritmo de ficção. Leia-se uma parte do texto: “Sabem de uma coisa? Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia

de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa.” (p. 14).

Diante de todos esses artifícios, a alternância temporal dos episódios torna-se evidente e, pelas artimanhas da composição, o *eu* da narradora está em posição ambígua em relação ao tempo e, quando a narrativa começa, a experiência já está acabada: “Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei a vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não.” (p. 7-8). Só há passado. Entretanto, mais adiante da obra ainda por fazer, a mesma consciência se projeta para o futuro: “Peço que leiam esta história até o fim. Vou contar umas coisas [...]” (p. 10). Essa variação temporal, entrecortando a narrativa, alterna o passado com o futuro.

Gotlib (1995, p. 468), ao analisar outro texto da autora, *A hora da estrela*, afirma que esse processo criador é observado pela realidade interior da autora, ao ser levada ao mundo da ficção na figura de um narrador-personagem (escritor) que, a cada passo, comenta a linguagem da personagem e a sua própria, recurso estilístico utilizado durante a maior parte das narrativas claricianas, que apontam para o ser imitado e, simultaneamente, para a oscilação pendular entre realidade e fantasia do texto literário, conforme analisado a seguir.

## 2.2 Quase de verdade: um jogo pendular entre realidade e fantasia

Clarice se manteria fiel as suas primeiras conquistas. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega do fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes no seu estilo de narrar.  
(BOSI, 1994, p. 424).

A leitura do conto *Quase de verdade* (1999), adentrando-se para a questão da figuração do texto ficcional, aponta para a proposta de Lima (1980, p. 170) de que a mimesis da produção baseia-se em transitar para o real o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível. Diante dessa concepção, partilhar um texto com uma criança é apreciá-lo naquilo que ele tem de mais significante. É despertar o leitor para as múltiplas formas de beleza, pelas experiências variadas, criando perspectivas para o prazer estético. É estimular a imaginação, fazendo-o ver coisas que a escritora transmite por meio de palavras que, em um toque mágico, tudo transforma, até contar uma história que “[...] só é verdade no mundo de quem gosta de inventar [...]”<sup>6</sup>

A linguagem define, assim, o texto ficcional e é organizada com fins estéticos. Clarice Lispector em *Quase de verdade*, livro escrito em 1973 e publicado em 1978, apresenta uma escritora escrevendo histórias, mesclando realidade e fantasia. Essa postura em confundir autora e personagem custa, à ficcionista, páginas de críticas, e o que

---

<sup>6</sup>As páginas do livro não são enumeradas.

talvez se possa considerar como mérito é criticado por Lins (1963). Para ele, o acentuado individualismo transforma o texto clariciano em uma experiência incompleta e inacabada na sua estrutura como obra de ficção.

*Quase de verdade*, entretanto, é um título sugestivo para uma obra, metaforizando um espelho do conteúdo a ser apresentado e, assim, desperta a curiosidade do leitor, que é dominado pelo recurso estilístico utilizado pela ficcionista: o de tecer o texto, transformando-o em uma rede, em que os fios complementam-se com um questionamento contínuo sobre o processo de ficção, ao explanar uma narrativa cujo campo de significação nuclear está no jogo da verdade e da mentira. “Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade?”

Essa oscilação entre verdade e fantasia realiza-se num mundo onde há vida atuante com aspectos multiformes, em que uma figueira, por não ter o que fazer, teve o pensamento apodrecido e este virou vingança. Observe-se, no trecho a seguir, o questionamento social subtendido e o espírito crítico parecem escondidos nas entrelinhas: “O resultado foi uma esperteza daquelas. Não havia dúvida: eles iam contra a figueira ditadora, iam exigir os seus direitos, pôr ovos pra eles mesmos, reclamar comida, água, dormida e descanso.”

Outro recurso utilizado por Clarice Lispector é o de ceder a palavra ao cão Ulisses, que se torna um cão-narrador e conta histórias para a autora escrever: “Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que lhe conto.” Desse modo, o

livro acompanha o sentido indeterminado do título e ainda permite a entrada do leitor na obra. Qual a criança que não gosta de conversar com um animal?

No texto, a autora mostra que, no mundo, como na arte, quase tudo é de verdade. Essa possibilidade é oferecida por intermédio das escolhas linguísticas enquanto estratégia textual, com uma narrativa que quebra com as convenções tradicionais, amplia a ordem estética do estilo moralista de grande parte da literatura infantil. Aproximando-se de um Realismo cotidiano mágico,<sup>7</sup> a escritora personifica o cão Ulisses e passa a discutir ideias de perdão e sacrifício; ao mesmo tempo, apresenta como está construindo o texto: “O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.”

Com o conto de Clarice Lispector, retoma-se ao universo de *O estranho*, onde Freud (1969) mostra a origem antitética das palavras, ou seja, um termo pode significar uma ideia e seu contrário. Desse modo, *Unheimlich*, que pode ser compreendido como estranho, é também aquele elemento familiar que causa sensações de estranhamento por estar deslocado. *Quase de verdade* apresenta uma história que só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como Ulisses, o cachorro, que tem “olhar de gente”, é “sabido apenas na hora de latir” e ainda acontece num dia de domingo em que nada acontece. “Assim corria a vida. Mansa, mansa.”

---

<sup>7</sup>Segundo Coelho (2000, p. 158), no Realismo cotidiano mágico, os acontecimentos do cotidiano são irrompidos por algo *estranho*, tratado com naturalidade pelos personagens.

Além do estranhamento provocado por personagens e temas, há o próprio esquivamento em relação à narrativa. Por isso, a história oferece ao leitor a possibilidade de fruí-la, ao sentir liberdade para idealizar pelos elementos que podem associar fantasias às experiências, tornando-se um texto mais atraente e um poderoso instrumento utilizado para estimular a criatividade e a imaginação: “[...] eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela.”

A novidade, então, é a mistura de fantasia e realidade que se observa no texto. Para Freud (1969, p. 304), o domínio da fantasia está conectado ao fato do seu conteúdo não se submeter ao teste da realidade. Em *Quase de verdade*, a autora parece querer mostrar que não visa criar um mundo imaginário, mas enfrentar a realidade e nela captar o que há de misterioso. Nesse caso, não só a percepção está em jogo, como a própria realidade é indefinida: nos textos infantis, a criança (leitora) se identifica com o herói das histórias apresentadas, uma vez que ela se depara com o significado simbólico, ligado aos dilemas enfrentados ao longo do seu amadurecimento emocional.

Assim, esse fenômeno de identificação, encontrado na leitura de obras infantis, oferece ao pequeno leitor a oportunidade de vivenciar experiências e situações que enriquecem a vida interior, promovendo o crescimento: o sentimento de medo, o contato com a morte e muitos outros temas que fazem parte da aventura de viver. É assim que, apesar do livro narrar situações vivenciadas por bichos, as

ações praticadas criam um paralelo com situações humanas, como a da “[...] figueira, que não dava frutos e não cantava, resolveu enriquecer a custa dos outros. Queria se aproveitar dos filhos de Ovídio, Odisseia e outras aves.”

Este trabalho com a metáfora é o processo responsável pelo jogo simbólico que os leitores estabelecem com a realidade. A história e a *mimesis* da produção permitem a reflexão sobre muitos assuntos do mundo, pois abordam questões atuais e problemas inerentes ao ser humano. O leitor mirim entende que as situações não têm um só significado. O simbolismo implícito nas tramas e personagens vai agindo no inconsciente, atuando para resolver os conflitos interiores, comuns a essa fase de vida. O mundo ficcional clariciano transforma-se, então, em uma lição sobre a natureza humana, contendo os defeitos e as qualidades do homem.

Dessa forma, a realidade é comunicada pela metáfora, construindo o universo ficcional. O público mirim, no entanto, diferencia perfeitamente a realidade diária da imaginação do conto e a história vivenciada por ele no texto não o prejudica. Pode-se afirmar, portanto, que, na óptica do produtor, a *mimesis* baseia-se em utilizar a linguagem para fingir-se outro, experimentar-se como outro, servindo-se, de acordo com Lima (1981), da linguagem não como meio de informação, mas como espaço de transformações, ligando-se uma infinidade de histórias entre si, como será visto no próximo item.

## 2.2.1 Uma cadeia inacabada de narrativas

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de várias histórias. (LISPECTOR, 1988).

A arte é sempre uma linguagem e apreciar um texto literário é buscar-lhe os valores intrínsecos; é aproveitar-se de valores que transmitem experiências simples, como o faz Clarice Lispector em *Quase de verdade*, ao colocar palavras que refletem um universo iniciado assim: “Era um dia de domingo, sem nenhum programa, sem nenhum divertimento, era um dia de nada.” Um mundo sem compromissos, igualmente à leitura feita pelo simples prazer de ler.

No texto, a linguagem é apresentada com traços do discurso infantil, porém, o conto traz todo um jogo intertextual e a história é feita pelo que lhe falta, pelo que não foi inventado, pois, segundo Nunes (1976, p. 137), o melhor das histórias de Clarice Lispector é a parte oral. Assim, o passado e o futuro não têm valor relevante e o texto não se constitui como um simples relato do cotidiano:

Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir:

Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirlim-pim-pim,

pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim. Esse é um pássaro da alegria.

Essas são marcas observadas desde os primeiros textos de Clarice Lispector, sensações e emoções vividas por personagens fictícios. De acordo com Gotlib (1995, p. 403), a reflexão sobre o contar histórias, desempenho peculiar do narrar clariciano, acha-se contida na diferença entre invenção e realidade. Logo, na arte a realidade se refaz em signos que, no caso da literatura, são palavras. A oscilação pendular entre realidade e fábula, verdade e mentira, do jogo de fingir ser, realiza-se pelo balanço multifacetado, em que cada personagem tem sua particularidade: “Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e as meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante.”

É assim que, apesar da autora apresentar o jogo desmitificando-o, existe uma relação com outro jogo, pela “história que vai historijar.” E o narrador tem consciência desse artifício e explicita-o para os leitores e, a princípio, introduz um elemento de dúvida sobre o que narra. Nesse caso, o estilo deve ser pensado no plural, o que significa dizer que em uma obra há vários estilos presentes e é preciso pensar o modo como eles se harmonizam. Não basta pensar apenas a língua do autor, é preciso pensar na riqueza dos elementos híbridos que convivem no sistema literário. Para Zilberman e Magalhães (1982, p. 36):

A riqueza imaginativa dos grandes escritores constitui o maior argumento em favor de sua utilidade para a criança que, precisamente pela precariedade de sua imaginação, deve necessitar de maior quantidade de meios, de expressões que reúnam as máximas soma de experiências, que desenvolvam um drama de modo mais completo e manejem personagens de características mais concretas.

Em *Quase de verdade*, a riqueza imaginativa tem características importantes: a autora cria e recria jogando com as palavras. Articulações verificadas na escolha dos nomes, como, por exemplo, Ulisses, que retoma o personagem de outro livro de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), ou a figura mitológica, Ulisses, cantada por Homero na sua *Odisseia* (1996). Esse aspecto lúdico intertextual pode ser pensado na acepção de Nunes (1976): a literatura comporta uma qualificação lúdica. São atividades desinteressadas, cujos produtos gozam de existência estética aparente, dentro do mundo imaginário projetado na expressão verbal.

Dentro desse raciocínio, *Quase de verdade* constrói-se, enquanto discurso, como um jogo, iniciado na própria relação do narrador com os personagens e se completa com o envolvimento do leitor, que é seduzido pelo narrador e convidado a atuar na construção do texto, estabelecendo-se naquilo que Lima (1980) denomina de *mímesis* da produção. Segundo o crítico citado, por essa intervenção necessária do outro – o receptor – o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive

enquanto o narrador emite uma voz, mas também escuta o que o outro diz.

Nessa quebra das convenções das narrativas tradicionais, como nos demais livros da autora, o leitor coloca-se como coautor, pondo-se em condição de igualdade com o narrador e se enreda na trama, passando a compartilhar dos acontecimentos: “– Até logo crianças! Engole-se ou não se engole o carço?”

Este tipo de texto rejeita o narrador tradicional e exige a participação do leitor para completar o seu sentido, colocando-o diante de uma pluralidade de análises. O jogo interativo remete à teoria da recepção, que visa estabelecer a relação da obra literária com a leitura, efetuada por um leitor implícito:

a recepção permite descobrir na produção elementos imprevistos que colocam em questão os sentidos ou interpretações dogmatizados. Chega-se, pois, a um ápice, talvez exagerado; a verdadeira revolução da arte está mais no processo de recepção do que na produção. Novos esquemas produtivos supõem, adequadamente, outras possibilidades receptivas, logo, a revolução da arte moderna só se caracteriza na consciência relativa do receptor. (FERRARE, 1986, p. 46).

De acordo com essa teoria, na nova concepção estética, não se pode excluir o leitor, como observado na cumplicidade estabelecida com o autor no texto clariciano, o que pode contribuir para o engajamento na experiência narrada e na desconstrução do sentido revelado pelo

narrador. Essa concepção leva a pensar na polissemia do texto literário, consequência da postura não somente do seu produtor, como do leitor, que projeta sobre o que lê as experiências, acrescentando a criatividade. A capacidade de imaginar, de participar do texto e completar com a própria história o que a autora coloca no papel é indispensável para o leitor de Clarice Lispector. A coautoria como processo de consciência dá lugar, no livro, à pura relação de prazer, pois, “[...] tudo corria em paz naquela zona: a chuva alimentava a bela figueira, o Sol lhe dava vida. Oníria fazia bolos, sem contar que, além do milho que os galos e galinhas comiam, o terreno era cheio de minhocas, sobretudo depois que chovia, oh, terra boa.”

Assim, a criança (leitora) expressa, assimila e constrói a realidade ficcional, um mundo muito além da imaginação: o universo do sonho e fantasia, do faz-de-conta, transferindo o imaginário para o real. Na óptica de Willemart (1997), a distância entre ficção, lembranças e a percepção do que ocorreu na realidade indica a diferença entre o imaginário e essa realidade. Talvez isso aconteça porque o ser humano (criança ou adulto) necessite do imaginário, além do acontecido e real.

O expediente de manter o leitor sempre atento surge de uma possibilidade de ultrapassar um episódio narrado em outro. A tarefa de construção do texto, então, não é somente do autor, mas também do leitor, que entra no jogo interlocutivo, apresentando sentidos diversos. Com isso, cada palavra é um convite à participação, o que faz a voz do narrador tornar-se cada vez mais familiar e consciente da presença do leitor: “Pergunto a você: quem é a pessoa

mágica de sua casa?” O ato de contar faz-se presente no decorrer da narrativa: “E vou contar mais: ela quis fazer favor à figueira porque queria que essa, no fim, levasse a pior. Desculpe, mas ainda não conto agora qual foi o fim. Aguarde.”

Essas particularidades desencadeiam o fio temático, o da história que nunca acaba, ligando-se a outras, formando uma cadeia inacabada de narrativas sucessivas, possibilitando várias interpretações. Segundo Cardoso (1944), Clarice Lispector soube criar um estilo convincente para o que tinha a dizer, revelando singular personalidade.

A ficcionista, simultaneamente, torna-se criadora e crítica, fazendo do texto um produto desafiador, transformando o público em leitor ativo, pois não o coloca à distância como espectador: “A essa altura você deve estar reclamando: cadê a história?” Além disso, *Quase de verdade* é a explicação da técnica narrativa ficcional que leva ao mergulho na invenção: o narrador sente-se tão livre em relação ao texto que se reconhece no direito de brincar de fazer história como se fosse de verdade.

Desse modo, de acordo com Gotlib (1985, p. 49), um conto verifica-se na *abertura* para uma realidade que está além da simples história que conta. Clarice Lispector sabe fazer isso muito bem e, ao se voltar para o próprio texto, revelando o processo de montagem, o enredo passa para segundo plano, priorizando o diálogo entre narrativas sucessivas. O texto enquanto *mimesis* é o próprio ato de jogar, comprovado na capacidade lúcida e contestadora de criar um novo mundo: função simultaneamente crítica e criadora que caracteriza a *mimesis* da modernidade.

Outro recurso também presente no texto clariciano é a inquietação do narrador com a apresentação da história: “Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho. E a história?” A história fica entregue ao leitor, assumindo menos importância do que o processo narrativo. Essa maneira da escritora revelar o mundo e mostrar uma visão pessoal da vida, dos fatos, dos homens, o abrir-se para a alteridade, pelo eu fingido do personagem abre (felizmente para os leitores) caminhos amplos e fascinantes, como será mostrado na análise de *Como nasceram as estrelas*, texto que conta a sabedoria e a tradição do povo brasileiro, resgatando lendas – a narração de episódios, nos quais o maravilhoso e o imaginário ultrapassam o histórico e o real.

### 2.3 Re-Inventar nossa tradição: uma leitura de *como nasceram as estrelas*

[...] o que agora dinamiza a matéria literária é uma profunda consciência nativista: é a busca das raízes ou das origens, no sentido de se percorrer de novo o caminho feito até aqui, a fim de que a brasilidade se revele em toda sua verdade e força. (COELHO, 2000, p. 154).

Em 1977, Clarice Lispector recebe um convite do fabricante de brinquedos *Estrela* para escrever histórias que deveriam ilustrar um calendário patrocinado pela empresa. A autora busca, então, doze lendas no folclore, que são distribuídas entre os meses do ano, propiciando o surgimento do livro *Como nasceram as estrelas*, que tem

como subtítulo “Doze lendas brasileiras”, posteriormente publicado em 1987 e que, como as fábulas de Esopo, constrói-se com estórias curtas e independentes entre si.

*Como nasceram as estrelas* (1999) difere um pouco dos outros livros escritos por Clarice Lispector: a autora apropria-se do conhecimento popular e coloca, diante dos leitores, seres mitológicos e lendas pertencentes ao folclore brasileiro, distribuídas entre os meses do ano, todas elas com uma lição de vida em que o caboclo, o índio e o negro são mestres, como no trecho de *As aventuras de Malazarte*:

Ah, mês de abril que delícia de existir!  
Também para Pedro Malazarte.

Vou contar: Como o pai tinha morrido, a mãe dividira em pedaços a casa toda, dando-os a cada filho. A Pedro Malazarte coube uma porta. Ele pensou: com esta porta conquistarei o mundo. Realmente, em breve viu um urubu pousado num burro morto. Mais que depressa jogou a porta em cima deles – e como o urubu ficou manco, foi fácil pegá-lo. Para que queria ele um urubu? (p. 20).

Na acepção de Gotlib (1995), tais histórias não manifestam grande interesse estético, apesar do bom repertório. Entende-se, no entanto, que o livro é tão rico quanto às demais obras da autora: as doze lendas brasileiras, recontadas por Clarice Lispector, busca estabelecer um elo subjetivo com o leitor, de forma que as reflexões abrem novos caminhos à expressão verbal – utilizada na contação de histórias de uma forma poética –, vão colocando o leitor diante do mundo mágico que vai

surgindo e, como um leque, vai-se abrindo, apresentando desde figuras mitológicas, como o Pedro Malazarte, acima citado, o Saci-pererê, o Negrinho do Pastoreio e a bela Yara, até figuras religiosas, como a figura do Deus-menino na manjedoura. A partir desse entrelaçamento, os leitores também se sentem à vontade para soltar a imaginação. Observe um fragmento da lenda *Do que eu tenho medo*:

Bem, o jeito mesmo é começar fazendo uma confissão: a de que sou um pouquinho covarde, tenho meus medos. E você vai rir de mim quando souber de que é que receio tanto. É... bem, é...

(Vou tomar uma bruta coragem e dizer de uma vez).

Tenho medo é do... Saci-Pererê! Mas que alívio em já ter confessado. E que vergonha. Só não juro que o saci existe porque não se deve ficar jurando à-toa, por aí. Você é provavelmente da cidade e não me acredita. Mas que nas matas tem saci, lá isso tem. (p. 40).

A citação acima conduz o leitor para um estado de encantamento e se realiza pela interação constante entre o narrador e o leitor mirim, concedida pela *mimesis* da produção. A narrativa em primeira pessoa apresenta com mais liberdade os sentimentos do narrador e não é comum nas lendas, pois nelas é contado o que se ouviu da tradição: trata-se de relatos populares, repletas de personagens estranhos, conduzindo um ensinamento, pois essas histórias, criadas pela tradição, não são tão simples como parecem. As aventuras fora da vida cotidiana percorrem

uma rota mais livre, o caminho da fantasia. Assim, encontra-se em *O Negrinho do pastoreio*:

Depois o patrão quis ver o moleque que devia estar todo ruído de formigas. Mas junto do formigueiro estava o Negrinho perfeitamente sadio, com o baio e a tropilha. Espantado o homem ruim viu, mais espantado ficou, porque viu junto do escravinho a Nossa Senhora protegendo o Negrinho. (p. 37).

Para conhecer um povo melhor é preciso conhecer o seu folclore e no Brasil ele é muito rico e cheio de mitos, como o Negrinho do Pastoreio, citado acima. Dessa forma, a magia do conto popular está presente em vários níveis da narrativa: na construção do enredo, na escolha e na atuação dos personagens, na presença dos objetos mágicos e também em alguns recursos expressivos da linguagem.

A representação de um passado distante é uma forma do passado tornar-se presente, colocando-o em frente do leitor. Em *Como nasceram as estrelas*, a ficcionista reúne narrativas que resgatam os mitos, experiência que vai acrescentando ao leitor diferentes formas de conhecimento textual, quebrando os padrões tradicionais e tendo como força a maneira poética de narrar: a apropriação de outros textos literários, históricos ou religiosos, estabelece um diálogo entre épocas e espaços diferentes. Nesse sentido, as lendas fornecem às crianças um caminho simples para o conhecimento dos fatos culturais de uma civilização, uma vez que são histórias que sofrem a ação do imaginário, firmadas como documentos sobre um passado cultural. Um

tipo de escrita aberta à experimentação da linguagem: uma mistura de discursos e contextos próprios da intertextualidade. Veja como o narrador inicia *Uma festa na floresta*:

Estamos no mês de junho, as fogueiras de São João se acendem, balões sobem, já há friozinho e aconchego. Dá para comer bata-doce à meia-noite com café tinindo de quente.

Mas me disseram que a festa não é só nossa. Pois não é que ia haver uma festa da bicharada na selva? E calculei que isso acontecesse no mês de nossos próprios folguedos. Pelo menos é o que garantem os índios da tribo També. (p. 28).

Nesse tipo de relato, o importante é ter ouvido o que aconteceu. A narrativa tende para o testemunho, podendo, em razão disso, aparentar maior credibilidade, maior verossimilhança, característica imprescindível para persuadir o leitor acerca da mensagem sobre a qual a artista constrói seu trabalho. Nesse processo de produção, pela mescla de discursos, chega-se a um texto que compõe uma rica experiência de explicação do mundo e dos homens. A lenda é um misto de religião, história, maravilhoso.

No livro, Clarice Lispector preocupou-se em levar às crianças o conhecimento da tradição, do acervo herdado, procurando valorizar o lirismo e a interioridade da expressão poética, transformando o texto em forma híbrida que testemunha a diluição das fronteiras entre gêneros. Essa postura de escrita remete à assertiva de Cornejo-Polar (2000, p. 125): “[...] as obras literárias e seus sistemas de

pluralidades são signos e remetem sem exceção possível a categorias supra-estéticas: o homem, a sociedade, a história.” Ora, falar nos sistemas de pluralidades do texto literário é refletir sobre o espaço fértil de multiplicidade, de entrecruzamento de diferentes discursos formadores da sociedade e da cultura, pois, no tecido das narrativas, encontra-se o dizer da História, Filosofia, Antropologia, o que viabiliza, no caso da literatura infantil, a participação plural do leitor mirim no mundo. O processo de criação artística é uma reelaboração do antigo com o novo, reforçando a ideia de que toda invenção é produto de uma época.

### 2.3.1 Um diálogo com a tradição

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A lenda é um conto, uma história de um ocorrido ou de uma inventiva, transmitida de pais para filhos, passada de geração em geração pela memória. Esse é o caso das lendas brasileiras que, ligadas ao princípio dos tempos, encontram, em nosso cenário, um local favorável ao surgimento de relatos que dão asas ao imaginário, mistura de real e fantasia. Essa marca da oralidade retoma o início da literatura infantil, com os escritores reunindo estórias anônimas e as transcrevendo por escrito. O surgimento

desse tipo de escrita deve-se à necessidade de se registrar as narrativas que são perpetuadas na memória do povo. Segundo Coelho (2000, p. 94),

Devido à multiplicidade de aspectos ou a heterogeneidade de formas da produção literária que, através dos tempos, vem sendo consagrada pelos pequenos leitores, quer-nos parecer que o processo mais objetivo, para se chegar a tais valores “ideais”, seria iniciarmos com a análise das narrativas primordiais que o tempo transformou em populares e que a literatura infantil acabou por transformar em obras clássicas do gênero.

É certo que, apesar de a literatura infantil ter surgido da transformação de histórias criadas pelo imaginário coletivo, as versões vão do simples relato ao discurso pedagógico e moralizante, como mostra *Como nasceram as estrelas*. No livro, a autora, de forma reflexiva, reúne relatos aproximados de um hábito há muito enraizado no Brasil, o de contar histórias. Entretanto, em se tratando de Clarice Lispector, a especificidade da criação literária reside na realização estética, na forma, no seu estilo. Um dos aspectos mais importantes da narrativa literária na gênese com a tradição oral é a possibilidade de a história se modificar cada vez em que é contada. A perspectiva de reescrever um relato modificando o estilo, quer dizer, o modo de contar, é tipo de todo texto criado à luz da paródia – um dos procedimentos literários específicos desse tipo de composição – e remete à seguinte afirmação:

em vez de transladar seus textos, como é habitual em crítica literária, ao plano da intertextualidade da literatura, seja ela latino-americana, ocidental ou universal, aqui se pretende mantê-los ligados a uma intertextualidade que nos é proporcionada pela cultura, através da multiplicidade de contribuições, que vão desde os materiais folclóricos até os repertórios da tradição oral [...]. (RAMA, 1975, p. 82).

Os repertórios da tradição oral contribuíram bastante para a formação da literatura brasileira, visto que muitos autores serviram-se das lendas para escrever seus textos, a exemplo de José de Alencar (Romantismo) e Mário de Andrade (Modernismo).

A re-descoberta do passado, pela valorização de culturas correspondentes às diferentes etnias (o negro, o branco e o índio), transforma a escritora em elo de uma corrente vinda do início dos tempos. Isso se levando em conta que, em *Como nasceram as estrelas*, a autora utiliza lendas populares e que tais lendas refletem os substratos ideológicos de uma comunidade. Assim, de acordo com Hutcheou (1991, p. 163), “[...] os intertextos da história assumem um lugar paralelo na reelaboração paródica do passado textual do mundo e da literatura.”

Diante disso, em *Como nasceram as estrelas*, Clarice Lispector comprova sua ligação à estética modernista por meio da intertextualidade e da paródia, e confirma a perspectiva não apenas de ruptura, mas de diálogo ativo com a tradição, como mostra a narradora logo no primeiro conto “Como nasceram as estrelas”: “Pois é, todo mundo pensa que sempre houve estrelas pisca-pisca.

Mas é erro. Antes os índios olhavam de noite para o céu escuro – e bem escuro estava esse céu. Um negror. Vou contar a história singela do nascimento das estrelas.” (p. 8).

A arte contemporânea tende a acolher reproduções. As lendas, apresentadas como elemento de nossa oralidade, demonstram uma pesquisa da autora e, ao mesmo tempo, o aspecto cultural que as envolve. Assim, “[...] toda estruturação romanesca, como enredo, concepção, ato das personagens e enunciação discursiva, representam como signos, o intertexto cultural na representação literária.” (ARAÚJO, 1990, p. 9). A obra literária tem uma realidade estética, foi recriada pelo escritor; é isso que a mantém viva através dos tempos. Por isso, não se pode entender uma obra sem o contexto social em que ela foi escrita.

*Como nasceram as estrelas* é uma espécie de projeção do inconsciente coletivo, formado numa cultura de mitos e mitificações. A soma de lendas que Clarice Lispector reúne em um único livro apresenta-se como uma montagem e esse processo de registros variados amplia a importância do ato de narrar como uma eternização de mitos que se modernizam no discurso contemporâneo da narradora.

Há, no livro, uma forte consciência da arte de contar histórias, nas quais a escritora procura trazer elementos da cultura oral no sentido de ser fiel a um clima bem brasileiro, representado nas superstições, provérbios e mitos, como, por exemplo, a moral apresentada no conto *As aventuras de Malazarte*: “Mais vale uma porta desvalida e esperteza de Malazarte, que uma casa inteira para quem não tem arte.” (p. 21). Como se pode ver, o provérbio, apesar de

ser uma expressão corrente na linguagem popular, encerra uma experiência, transmitindo uma mensagem específica, um ensinamento por meio do diálogo.

É assim que a ficcionista tenta atrair a atenção do leitor mediante a arte dissimulada de contar, própria da *mimesis* da produção. Essa espécie de literatura de viagens traz a marca da autora, como esta com que termina uma das histórias: “Mas, quanto a mim, tenho a lhes dizer que as estrelas são como curumins. Estrelas são os olhos de deus vigiando para que tudo corra bem. Para sempre. E, como se sabe, ‘sempre’ não acaba nunca.” (p. 9).

Se, em *Como nasceram as estrelas*, ao se apropriar da nossa tradição oral, Clarice Lispector recupera o antigo com uma nova forma, a obra literária não é somente reflexões e sentimentos do autor, mas uma construção, com uma perspectiva mimética de produção em que, como nos demais textos infantis claricianos, a narrativa desenvolve-se em torno de um narrador, interagindo ativamente como o pequeno leitor, resultado do trabalho com a linguagem: código linguístico mais elementos culturais. Segundo Rama (1975, p. 73),

comprovamos a aparição de criadores literários que estabelecem as pontes indispensáveis para resgatar as culturas regionais. Manejam de uma maneira imprevista e original as contribuições artísticas da modernidade. Mas, além disso – e mais importante – à luz do que ela projeta fazem uma revisão dos próprios conteúdos culturais regionais em busca de soluções artísticas que não estejam em contradição com a herança que devem transmitir.

Mesmo transfigurados por culturas diversas, os contos folclóricos mantêm tempo e espaços míticos. E, à medida que eles são lidos, constata-se que muitas das estórias colhidas no Brasil (folclore europeu transfigurado) são modificadas pelas lendas indígenas ou cultura escrava, pela utilização de um tempo e lugar incertos, remotos. O que torna a literatura infantil mais livre e criativa, traduzindo a aventura do ser, visto que esses textos são escritos por um adulto que neles projeta as crenças, as fantasias, a imaginação e a poesia, em um processo intertextual/antropofágico<sup>8</sup>, entendido a partir do diálogo entre passado e presente, ao mesmo tempo, incorporando textualmente a história da literatura. Desse modo, a memória dos relatos arcaicos é preservada, criando-se, artisticamente, um novo texto – possível na *mimesis* da produção –, conforme *O pássaro da sorte*:

Trata-se do uirapuru, pássaro encantado da sorte e que tem como moradia as ricas florestas da Amazônia.

A história é um pouco triste. Mas o canto dessa ave é tão plangente e mavioso que vale a pena contar [...].

Agora vem uma surpresa, tanto para as índias como para nós: uma vez por terra, o pássaro transformou-se num rapaz belíssimo.

Este índio, com um sorriso manso, dirigiu-se para sua caçadora, enquanto todas as outras índias rezavam pela sua atenção e amor. (p. 16-7).

---

<sup>8</sup>O termo antropofágico é utilizado no sentido de tensão entre a estética tradicional e o novo sentido da arte.

Esse tratamento artístico é dispensado ao material folclórico devido a sua fonte rudimentar, mas o trabalho da autora desafia a interpretação, caminho aberto para novos textos. Diante disso, retome-se a crítica de Rama (1975) à cristalização do folclore que pode produzir um conflito tenso em que o narrador não atua muito. Entretanto, é interessante retomar essa afirmação devido ao fato de Clarice Lispector, ao se apropriar de lendas, recupera o antigo em uma nova forma, com sua técnica narrativa aberta e, com isso, consegue dialogar com as bases internas de uma maneira renovada, mesclando o oral e o escritor.

Em suma, a obra literária é um mundo que se constrói a partir de um trabalho de criação, pela pontuação, léxico, imagens e espaço, como é o caso da lenda *Como apareceram os bichos*:

Os Maués dizem que no tempo mais antigo do mundo só havia pessoas e nenhum animal.

Um belo dia a tribo dos Maués planejou fazer uma festa e até nomeou um dos índios para receber os convidados. Este índio se chamava Hêté-nacop e ficou no meio do caminho para guiar os outros índios. Aí chegou sua noiva. Ele lhe prometeu festa assanhada e comida à beça.

– Olhe, disse-lhe a noiva, estou meio adoentada e não quero festa.

Tudo mentira. O que a noiva estava planejando era chegar ao local da festa antes do noivo para poder namorar outros rapazes [...] E esta é a origem dos bichos do mar e da terra, acreditem ou não. (p. 48 - 9).

Conforme a citação, muitas coisas do universo têm a origem ligada às lendas. Entretanto, uma leitura menos atenta pode considerar *Como nasceram as estrelas* como uma simples transcrição de lendas populares. O que não é verdade, pois existe a presença de um narrador autônomo, a interferir no sentido dos fatos narrados. Nos contos, é confirmada a autonomia da narradora, a partir de suas deduções e a promessa ao leitor para que se possa fazer uma viagem a uma época distante, num exercício entre o imaginário e o real, estabelecendo-se uma ponte entre passado e presente, pelas novas descobertas, conforme *O Negrinho do Pastoreio*:

Como é mês de agosto e faz um pouco de frio, vou contar uma história que aconteceu nos pampas do sul do país, talvez em Pelotas. Começa não muito bem, pois nesses pampas havia um homem muito rico, mau e sovina: nem restos de comida ele dava. Seu filho era um guri que herdara sua ruindade. Esqueci de dizer que a história se passa no tempo da escravidão. E vou falar de um escravinho mais negro que carvão chamado exatamente de Negrinho. (p. 36).

Ao ler histórias como a do Negrinho do Pastoreio, o leitor fica sabendo coisas que, além de importantes, vão fazer a imaginação voar alto e crescer, tornado possível conhecer situações e costumes distantes do cotidiano, como a do negro escravo africano escravizado e humilhado, tão bem representado no personagem citado.

Esse vínculo com o real aproxima a lenda da História e da invenção. Na acepção de Coelho (1985, p. XI), “[...] a opção histórico-cultural para o enfoque da Literatura mostra a importância que atribuímos ao passado ou às tradições herdadas como o chão que nos deve servir de apoio para a caminhada inovadora do presente, atento à construção do futuro.” O texto de ficção necessita de estatutos formais na sua organização e o recurso que Clarice Lispector utiliza, em *Como nasceram as estrelas*, é o de submetê-lo ao texto referencial – no caso as lendas. Se não fosse isso, esse livro representaria apenas o reflexo de uma visão de mundo estratificada na mentalidade popular. Nesse sentido, a narradora passaria a ser aquela que simplesmente repete; uma transmissora da tradição oral, mas ela tem consciência disso e requinta a técnica de contar histórias com uma interpelação frequente, como observado no conto *O Negrinho do Pastoreio*:

Qualquer gaúcho conhece esta história e muitos acham que o Negrinho ajuda a encontrar o que perdeu, seja objeto, seja amor, seja felicidade sumida. Será que a moral desta história é que o bem sempre vence? Bom, nós todos sabemos que nem sempre. Mas o melhor é a gente ir-se arranjando como pode e dar um jeito de ser bom e ficar com a consciência calminha (p. 37).

A narrativa acima, apesar de repetida em local e época diferentes, conserva uma reflexão sobre as qualidades do ser humano, discutindo questões nem sempre

simples, como mostra o narrador do texto de Clarice Lispector.

É importante que se conheça o folclore de um país, pois não se trata apenas de coisa do passado, da tradição. Ele está vivo e presente no dia-a-dia mais do que se imagina e ligado à vida das pessoas de uma maneira muito forte: nas superstições, brincadeiras, festas, etc. Em *Como nasceram as estrelas*, a utilização da tradição oral como intertexto não é aleatória: significa uma atitude consciente de recodificação cultural e estética. A multiplicidade de vozes que Clarice Lispector reúne aponta um projeto de reinvenção da apresentação e da leitura desses signos. Ela se apropria das lendas e dos mitos, assim como dos adágios, como, por exemplo, no conto *Do que eu tenho medo*, em que a autora se apodera do senso comum ao afirmar que “prevenir é melhor que remediar” ou ainda “brincadeira tem hora.” (p. 41). O emprego de provérbios reforça o nível de oralidade do texto, pois, valendo-se da natureza circunstancial desses provérbios, a ficcionista realiza uma tentativa de crescimento, auto-interpretada por meio de conceitos que são válidos para cada momento e situação.

Isso tudo porque o objeto literário compõe um universo próprio, regido por leis internas e o que se pode observar, em *Como nasceram as estrelas*, é a presença de um narrador que tece os fatos de forma reflexiva. Por isso a sua fala é um campo aberto para divagações interiores, apesar de contar histórias a partir do que já lhe foi contado, a experiência passada de pessoa para pessoa. Do trabalho com a linguagem, resulta o caráter do estilo clariciano, sua

capacidade de dizer as coisas sem palavras, como se constata na própria voz da autora:

Para me divertir eu poderia inventar muitos fatos e criar histórias, inventar é fácil e não me falta a capacidade. Mas não quero usar esse dom que eu desprezo, pois “sentir” é mais inalcançável e ao mesmo tempo mais arriscado [...].

O que procuro? Procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim. (BORRELI, 1981, p. 79).

A concepção do fenômeno literário leva Clarice Lispector à necessidade urgente de renovação intrínseca à própria criação e seu processo, uma vez que ela considerava que, “[...] desde a infância, recebia provas de que o mundo estava em suas próprias mãos. Sem milagres. Ou em o milagre de uma terrível e doce liberdade dessa criação ou invenção, mas construída por si mesma.” (GOTLIB, 1995, p. 104). Pode-se ver que a poesia acompanha o ser humano desde o berço, pelas cantigas de ninar, onde jogos de palavras provocam o prazer da descoberta, do domínio do código oral.

Pelo hábito de contar histórias, a autora registra lendas que, aos poucos, vão aflorando da história na direção de pontos referenciais, lugares de destaque na vida do povo, porém sem uniformidade nacional, devido às diferenças regionais: *O pássaro da sorte* e *A perigosa Yara* – lendas da Amazônia –, *O negrinho do Pastoreio* e *Do que eu tenho medo* – lendas do sul –, *Como nasceram as estrelas* – lenda do centro-oeste, bem como a influência do estrangeiro

sobre a cultura brasileira. O que cria condições de reflexões aos leitores – sejam eles adultos ou crianças – para compreender a produção literária com uma perspectiva intertextual, na busca de ampliação do universo literário, que é representado, na narrativa clariciana, pelo entrelaçamento de culturas. Assim, o ato antropofágico expressa a interação entre os vários discursos, como no caso de *Como apareceram os bichos*, em que a autora faz a adaptação de uma lenda indígena:

E não é que a bela índia transformou-se em tamanduá-bandeira? O índio, que era seu parceiro na dança, também teve o nariz puxado, transformando-se em anta com o focinho comprido. Um índio, que era muito feio, virou morcego e saiu voando. Uma velha tagarela virou mutum. Também outros viraram periquito, saracura, cobras e lagartas. Sabem como nasceu o jacaré? Nasceu de um índio que abriu uma boca cheia de dentes. (p. 49).

As lendas indígenas sugerem aos escritores ideias sobre a formação e origem de muitos comportamentos que identificam o povo brasileiro. A sua tradução contribui, dessa maneira, para o processo de identidade cultural e Clarice Lispector reúne, em um único livro, traços identitários de grupos étnicos distintos, o branco, o negro e o índio, uma vez que o folclore brasileiro tem geralmente esses elementos. Em *Como nasceram as estrelas*, há um

diálogo intercultural entre ficção e cultura popular, o que o torna um texto polifônico.<sup>9</sup>

Essa polifonia pode provocar um estranhamento em relação à narrativa. Na estrutura aparentemente convencional, o narrador pode aparecer como simples porta voz da autora, mas ganha força pela realização polifônica de diversas culturas. Na fusão desses elementos, pode-se notar a voz requintada do narrador, contribuindo para a riqueza dos elementos híbridos que convivem no sistema literário. Para ilustração, um pequeno trecho de *Uma lenda verdadeira*:

Este menino, que renasce em cada criança nascida, iria querer que fôssemos fraternos diante da nossa condição e diante de Deus. O menino iria se tornar homem e falaria. Hoje em muitas casas do mundo nasce um Menino. E, como se não bastasse. Espouca no ar como champanhe o borbulhante Ano Novo (p. 53).

Pode-se deduzir que, somados os diálogos entre a tradição e a ruptura, prevalecem as vozes múltiplas do texto. Em *A perigosa Yara*, entidade maléfica, a mulher com corpo de peixe, a deusa das águas misturada a deuses e mitos das águas africanas – Iemanjá, Oxum – “[...] que mora no fundo das águas surge de dentro delas, magnífica. Com flores aquáticas enfeita então os cabelos negros e

---

<sup>9</sup>Conceito elaborado por Bakhtin (1987), que se aplica à literatura. Refere-se à qualidade de todo discurso ser tecido pelo discurso do outro, de toda fala ser atravessada pela fala do outro; são as várias vozes do texto.

brinca com os peixinhos de escapole-escapole. Mas no mês de maio aparece ao pôr do sol para arranjar noivo.” (p. 24) e arrastá-lo ao fundo do mar.<sup>10</sup>

Clarice Lispector traz, ainda, *As aventuras de Malazarte*, personagem folclórica de origem ibérica, uma figura significativa na literatura popular e infantil. Segundo Bosi (1987, p. 76), o malandro é a figura mais explorada pela literatura e pela crítica literária no Brasil; o mito do sul, Saci-Pererê, negrinho de uma só perna, de carapuça vermelha, autor de muitas diabruras; ou *Como surgiram as estrelas*, lenda indígena, com explicações sobre os fenômenos da natureza; o Curupira, o protetor das árvores e dos animais, um ser esquisito “[...] feio que nem o Tinhoso e peludo que nem um urso, mas pequeno. Já se viram dentes verdes? Pois o Curupira tem. Sem falar nas orelhas agudas [...] Que ser misterioso. Pois que também é sábio: conhece, ao olhar apenas, as plantas que curam doença de bicho.” (p. 32).

O último desses contos alcança uma beleza sublime, pois “[...] termina em dezembro, com um belo conto de Natal em que um boi e um jumento aquecem o Deus-

---

<sup>10</sup>São muito frequentes, nas diversas mitologias, as Grandes Mães aquáticas (no panteon afro-brasileiro: Oxum e Iemanjá), presentes nas cavidades da terra e fontes. De onde decorre o isomorfismo mãe, matéria, terra, mãe terra, pátria, pátria mãe. As Grandes Mães usam, nas diversas culturas, grandes cabeleiras, e a análise dos cultos que lhes são dedicados mostra a sua relação com a matéria, cujo simbolismo oscila entre o aquático e o telúrico (da terra), confundindo as virtudes aquáticas e as qualidades terrestres. As águas seriam, então, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mães dos vivos e dos homens, conforme Alleau (1982, p. 46).

menino que acabara de nascer”<sup>11</sup>, cena que remete às Lapinhas, uma tradição passada pelos pais, avós e antepassados.

O que há de novo, no livro da ficcionista, é a redescoberta do Brasil; a redescoberta da língua oral pelo resgate de lendas. A sua leitura mostra que, além de dinâmica, a cultura resiste a mudanças. Esse texto representa uma nova modalidade de obra para crianças, diferente dos tradicionais contos de fadas. Tudo isso escrito por uma autora que, em uma entrevista, confessara: “[...] sou uma mulher simples e um pouquinho sofisticada. Misto de camponesa e estrela do céu. Eu não tenho enredo [...] Não sei viver, só sei lembrar-me.” (BORELLI, 1981, p. 85).

O mergulho nos textos de Clarice Lispector apresenta uma escritora lúcida, consciente da sua vocação. Veja seu desabafo: “Eu nasci para escrever. Minha liberdade é escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever.” (WALDMAN, 1983, p. 11). Essa é a confissão de uma autora que até hoje desafia a imaginação do leitor, como é o caso em *Como nasceram as estrelas*, relato de lendas num tom que rompe com o convencional: as lendas pertencem a tradição oral, mas os comentários que as acompanham são da ficcionista. Um bom exemplo é a forma de o narrador introduzir *A fruta sem nome*:

---

<sup>11</sup> Citação retirada da capa do livro **Como nasceram as estrelas**, de Clarice Lispector.

Neste mês cai o Dia das Crianças. Além de brinquedos, por que não lhes contar sobre a fruta desconhecida?

No tempo de nossa tatatatataravó, simplesmente as árvores cresciam lindas, mas sem dar frutas. Além do mais, não havia boas raízes para um repasto bom. Como se pode imaginar, a fome grassava entre os bichos.

Aí, como quem não quer nada, espalhou-se um boato: na floresta Amazônica crescia uma árvore especial. Árvore com dom de encantamento.

– Dá fruta? Perguntavam-se os bichos. A resposta veio da arara tagarela: dava fruta gostosa. (p. 44).

Contar na escritura a sabedora do imaginário popular retoma o ensinamento de Lima (1980, p. 173) de que, na *mímesis* da produção, “[...] a prévia concepção da realidade não é mais o suporte das significações realizadas pelo leitor e, em consequência, prender-se a ela provoca distorções analíticas”. A cumplicidade entre narrador e leitor, em *Como nasceram as estrelas*, provoca encantamento, o que faz da leitura do livro uma prazerosa viagem ao passado. A rememoração da ancestralidade, de lendas contribui para formação de uma literatura própria, condizente com a postura de uma escritora que, apesar de ter nascido na Ucrânia, fazia questão de ser brasileira, principalmente de fazer parte da sua literatura.

Clarice Lispector buscou, nos contos de fadas, alguns artifícios para construção do texto. E assim o narrador apresenta *Como nasceram as estrelas*, uma quase fabulação dos contos de fadas maravilhosos, com o

tradicional *era uma vez*, como no trecho: “Era uma vez, no mês de janeiro, muitos índios. E ativos: caçavam, pescavam, guerreavam. Mas nas redes não faziam coisa alguma: deitavam-se nas redes e dormiam roncando. E a comida? Só as mulheres cuidavam do preparo dela para terem todos o que comer.” (p. 8).

Sempre que se lê a expressão *era uma vez*, mergulha-se no mundo da fantasia onde tudo pode acontecer; até mesmo a transformação de gulosos curumins em estrelas: “Quanto aos curumins, como já não podiam voltar para a terra, ficaram no céu até hoje, transformadas em gordas estrelas brilhantes.” (p. 9). O tempo e o espaço funcionam, nesse tipo de texto, como indícios de um período mágico e a ordem temporal é destruída pela memória.

Em *Como nasceram as estrelas*, a ficcionista introduz o mundo do mito, reconstruindo lendas que ouvira desde criança, as crenças mágico-místicas dos antepassados. Mito e realidade, passado e presente se fundem na obra. Lendas, mitos, adágios, costumes de um povo, transmitidos de forma poética, podem representar um novo e admirável instrumento de pesquisa para crianças. O conteúdo é de grande simplicidade de compreensão, assim o narrador manipula as histórias, dominando a linguagem com extremo requinte.

Convém dizer, ainda, que esse livro retoma a inclinação libertária do Movimento Modernista de 22 e comprova a ligação de Clarice Lispector com a técnica de representação desse movimento ao se apropriar do objeto primitivo, dando singularidade ao *antropofagismo cultural*.

Acredita-se, também, que o interesse da ficcionista pela tradição oral dos antepassados não foi apenas para atender a interesses comerciais, visto que a autora poderia optar por várias outras possibilidades, mas uma escolha consciente do papel do escritor sobre a história de um povo.

Sem dúvida, é possível dizer que Clarice Lispector traz, somada a uma história contada de pais para filhos, passada de geração em geração, a simplicidade do cotidiano; a ruptura do tempo histórico, imergindo em outra realidade, que se eterniza e se repete no prazer de se ouvirem e contarem histórias. Tudo isso recontado de forma poética, transformando narrativas antigas em uma nova criação, como será visto no item a seguir.

### 2.3.2 Poesia dissimulada de narrativa

[...] mais do que uma romancista e contista de sucesso, Clarice e sua voz evidenciam uma obra desmesurada, desejada e querida como tal, provocadoramente às avessas da narrativa usual.  
(LIMA, 1970, p. 12).

As lendas são histórias antigas, rudimentares, criadas pela imaginação popular. Em *Como nasceram as estrelas*, Clarice Lispector retoma a tradição do contador de histórias oferecendo um livro em que a técnica narrativa moderna e a tradição popular mesclam-se. Segundo Schwarz (1965), o texto da autora transforma-se em uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana. Assim, utilizando-se de estranha criatividade, a narradora vai refletindo sobre o que apresenta e os leitores vão

umentando suas impressões e se aproximando dos personagens em conflito: uma perspectiva mimética de produção.

Nessa mescla, a autora, com maturidade, retira palavras do fundo do baú e, poetando, abre as cortinas da imaginação, construindo uma prosa mais aproximada do poético. Logo resgata o mundo do sonho, do faz-de-conta perdido no tempo e compartilha fantasias com o público infantil. Imediatamente descobre e re-descobre um pássaro encantado, um saci, um curupira, fazendo com que o mundo mágico da criança seja reconstruído em discurso: colibris, bichos, sereias, tudo se transforma em poesia, como em uma parte do conto *Uma lenda verdadeira*:

Ouvia-se, como se fosse ao meio da noite calada, aquela música de ar que cada um de nós já ouviu e de que é feito o silêncio. Era extremamente doce e sem melodia, mas feita de sons que poderiam se organizar em melodia. Flutuante, ininterrupta. Os sons como quinze mil estrelas. A pequena família captava a mais primária vibração do ar – como se o silêncio falasse. (p. 53).

Ao ler fragmentos, como o acima citado, o leitor solta a imaginação e penetra no mundo criado pela autora, assim, buscando o universo subjetivo, explora as várias possibilidades, pois o discurso narrativo confunde-se com o poético. E é na linguagem que se esconde o abismo, a revelação, o mistério, o maior desafio do leitor diante do texto poético: o voo rasante, a viagem pelo mundo da subjetividade, pela reflexão ou evocação gerada pela

dinâmica criadora, com a escassez de palavras, característica do universo clariciano, contribuindo para produção do ser. “A arte se firmará, então, como expressão maior da subjetividade. E, contraditoriamente, também como meio de dissolvê-la.” (SÜSSEKING, 1993, p. 291).

Pode-se perceber que o texto ultrapassa as fronteiras da sequência coerente que seria próprio da prosa e entra no domínio poético, isto é, no reino absoluto da criação, cujas portas foram abertas pelas vanguardas modernistas. A narrativa torna-se uma espécie de ponte entre a realidade comum e o mundo do indizível, que escapa à percepção comum, pois é construída em cima de imagens criativas e subjetivas; uma linguagem conotativa e polivalente, própria da poesia. O princípio do prazer por meio da linguagem, como bem o diz Leminski (1986).

As várias vozes que se cruzam ao longo dos contos revelam não apenas mitos e tradições, mas indaga sobre a realidade do homem e se descobre, por meio desses discursos, que não há caminhos sem sonhos, nem realidade sem fantasia. Difícil encontrar o caminho do enigma dos textos claricianos. É cruzar montes, transpor horizontes, seguir caminhos incertos. Em algum espaço, há uma ligação, conectada no tempo que, no lírico, é um fluir constante. Nele não existe permanência, apenas a fugacidade do estado de alma, progredindo no caminho das próprias virtualidades.

Na acepção de Menezes (1994), o texto ficcional capta uma variabilidade de sentidos e uma multiplicidade interpretativa, uma *abertura* da obra, que alude a um mistério escondido e descoberto pela linguagem, por meio

da manipulação pelo artista. É aí que entra o poder de imaginação do leitor, que se coloca como um marinheiro a bordo de um navio sem saber do seu destino, realizando um conseqüente mergulho em um encantamento, situado no subjetivo, no imaginário, no projetado individualmente em forma de busca. E como podemos imaginar o mundo sem busca?

O texto abriga o enigma de sua arte. O que é ser artista? Não há resposta: o individualismo vivido pelo poeta no mundo contemporâneo vai encontrar revelação na presença do outro. Para Leminski (1986), as limitações do homem fazem dele um criador. E *Como nasceram as estrelas* abriga a poesia dissimulada em narrativa. Será colocada, para ilustração, uma passagem do conto *A perigosa Iara* para se ter ideia do trabalho de produção de Clarice Lispector:

Pois – ainda nesse mês de florido e perfumado maio – o índio fugiu da taba e de seu povo, entrou de canoa no rio. E ficou esperando de coração trêmulo. Então – então a Yara veio vindo devagar, devagar, abriu os lábios úmidos e cantou suave a sua vitória, pois já sabia que arrastaria o Tapuia para o fundo do rio. Os dois mergulharam e advinha-se que houve festa no profundo das águas. (p. 25).

Colocar o leitor infantil frente ao folclore é uma visita a um mundo encantado. Então, qual é o segredo da força da escrita de Clarice Lispector? Evidentemente todas as respostas não são encontradas, mas transpor barreiras de

tempo e espaço pela imaginação é um recurso que dá mais liberdade a uma narrativa sem limites, como bem o confessa em *O ovo e a galinha* (1994, p. 14), conto do Livro *A Legião Estrangeira*: “O meu mistério é que eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades [...]”, ou ainda em *Perdoando Deus* (1988, p.161), conto do Livro *Felicidade clandestina*: “Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade.”

## CONCLUSÃO

---

Da análise dos livros, *A mulher que matou os peixes*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, depreenderam-se várias verificações, entre elas, a de que essas obras são marcadas pelos caracteres intertextuais e metalinguísticos. A teoria de Luiz Costa Lima – a da *mimesis* da produção – serviu de suporte teórico para análise dos textos, mostrando que pode provocar o alargamento do real; o produto rebelde às representações, à aplicação da ideia do ser, continua a ser um produto mimético e só funciona pela participação ativa do receptor e passa a identificar-se com um processo dinâmico de produção/recepção que parece querer transformar a visão crítica do leitor/receptor.

Isso significa que a narrativa infantil clariciana desenvolve-se em torno de um centro móvel, em que narrador e leitor se misturam e interagem de forma dinâmica, tornando-se uma abertura para novos textos. Essa postura consagra a obra de Clarice Lispector, que pode ser incluída entre os autores contemporâneos que expressam a escrita como um processo lúdico intertextual.

Essas são marcas observadas desde os primeiros textos claricianos e o contato entre narrador X leitor infantil é facilitado porque a ficcionista soube manipular a linguagem, evitando o excesso de palavras, relacionando-as no sentido de conduzir o leitor ao conflito que se dá no mais íntimo da personagem.

Observa-se, com as leituras dos livros infantis de Clarice Lispector, que o processo de produção perpassa os textos e a estrutura narrativa fragmenta-se, ocorrendo certa ruptura da sequência lógica, com um narrador que o tempo todo demonstra ter consciência do processo ficcional, da capacidade de construir a narrativa. Dessa forma, esses textos não apresentam apenas uma, mas uma infinidade de histórias.

Nos livros, Clarice Lispector dá uma lição de como escrever livros para o público mirim, uma vez que mescla a sabedoria das moralidades com a liberdade de narrar, comprovando que a arte literária pode formar leitores sensíveis às possíveis leituras dentro de um mesmo texto. Pode ser incluída, então, como uma autora que não cai na polêmica da dicotomia da literatura infantil, levantada por alguns teóricos. Vê-se, com a leitura dos textos *Como nasceram as estrelas*, *Quase de verdade* e *A mulher que matou os peixes*, que, entre os dois polos (pedagógico e literário), há uma estreita relação e a literatura infantil é considerada arte, pois serve de objeto que provoca prazer e conhecimento, simultaneamente. Esses livros possuem, então, todos os itens exigidos para que possam ser inseridos dentro do cânone literário.

Essa capacidade inventiva transforma a arte literária em ficção no sentido de realidade imaginada e criada pela palavra, sem necessidade de ser comprovada com o real, apesar de manter estreita relação com a realidade humana que, aliás, é o seu foco de interesse. Dessa forma, a arte literária não se limita a refletir ou reproduzir alguma coisa;

ela própria é produção de sentidos e processo de conhecimento.

Existe, na obra de Clarice Lispector, unidade estilística, uma elaboração da linguagem, um tempo interior, uma pulsação nas frases a que logo o leitor se habitua. Envolvendo-se no ritmo do seu fluir e refluir, coloca-se diante de uma escritora astuciosa, com um grande domínio do instrumento utilizado na composição dos livros infantis, demonstrando, de maneira respeitosa e elegante, uma grande habilidade para tratar de temas com esse público. Desse modo, a ficcionista investe nas relações entre o texto literário e a realidade, uma vez que aborda questões atuais e inerentes ao ser humano.

Por isso, ler Clarice Lispector é esbarrar em uma escritora consciente de seu ofício, que deixa a imaginação correr livremente, prendendo-se à reflexão crítica e à observação da realidade. Essa parece ser a sua forma de ver e se posicionar diante do mundo. E a força da ficcionista está no que ela inventa livremente, sem modelos. Liberdade que se manifesta nas frestas do discurso do narrador e vai instigando a curiosidade do leitor, igualmente como o fazia o narrador de *As mil e uma noites*. Essa estratégia de fascinação, própria do ouvir/narrar, transforma-se em símbolo da força presente na obra clariciana. Dessa forma, a obra literária será sempre uma realidade segunda, não empírica e, ao se estabelecer como ato mimético de produção, a criação artística enfatiza a capacidade humana de dar sentido ao mundo.

O discurso ficcional representa, assim, um comprometimento com a estética e a literatura pode se

desvincular, no primeiro momento, das influências memorialistas ou das histórias que suscita. Essa questão liga os textos analisados entre si, perpassando as páginas dos livros e a literatura ganha força pelo fazer estético e o ato de contar por meio de experiências de vida, realizado pela remontagem, em que se produz uma duplicação das realidades extraliterárias.

Clarice Lispector manipula a linguagem com fins estéticos pela reflexão da própria linguagem literária. Nessas obras, há uma reflexão sobre o ato de fingir do texto literário, provocando um clima de desconfiança nas articulações entre a ficção e a realidade, ao mostrar o trabalho de elaboração artística. Ao romper com os códigos representacionais, tradicionais, da narrativa, a autora nega a forma de escrita como produto acabado, pois coloca em evidência a desconstrução da própria noção de representação. Diante disso, o pequeno leitor consegue, de repente, encontrar a frase ou a palavra sintonizada com uma situação que provoca um acúmulo de evocações.

Nas narrativas – seja em *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*, textos transformados em instrumento para estimular a criatividade e a imaginação da criança; ou em *Como nasceram as estrelas*, com seus contos folclóricos –, há a presença de elementos de estilização e paródia. Esses livros apresentam elementos configurando-se, em sua maioria, no âmbito de toda uma tradição concebida nas raízes da oralidade. Entretanto, a intenção não foi apenas a de examinar esses elementos para fins interpretativos. O objetivo maior constitui-se em mostrar como se dá o processo de produção do texto de

Clarice Lispector, realizado pelo conflito enriquecedor, ao escrever coisas antigas com uma linguagem renovada, imprimindo à narrativa a marca autoral, caracterizando-se por deixar sempre em aberto o espaço da dúvida, do questionamento, da pergunta.

Os textos infantis de Clarice Lispector analisados imprimem a aventura da escrita. A sua proposta é capturar poeticamente um dado instante e extrair dele a pertinência temática, em um entrelaçamento de lirismo e filosofia. A análise dos livros consultados mostra que, tal como ocorrem nas demais obras da autora, pode-se perceber o discurso retomando outros possíveis textos, onde a voz escutada apresenta-se ora como narradora, ora como leitora das narrações. Então, a narrativa clariciana quebra a barreira entre o mundo infantil e o adulto, tornando claro que toda a seleção de material utilizado passa pelo real e pelo imaginário.

Vale ainda dizer que a literatura não é verdade no sentido histórico existencial, mas se constitui como verdade na configuração romanesca do texto, o que lhe confere um caráter verossímil. Por isso, não se pode pensar no processo de criação do texto literário infantil claricianos desvinculado do modo de representar a realidade. Ele interpõe fantasia e realidade; é basicamente um processo de (re)construção, entendido como produto da imaginação da autora; do trabalho expresso na linguagem e pela linguagem, em toda sua multiplicidade de formas.

Nas obras analisadas, Clarice Lispector produz, em seu conteúdo literal, a beleza de um texto tradicional, com princípio, meio e fim; ou de vanguarda, com ideias soltas,

lançadas ao longo da narrativa, numa reflexão filosófica. Dessa forma, a escrita clariciana é marcada pela dualidade permitindo, de um lado, a apresentação do conteúdo literal, do outro, o sentido implícito, possibilitando uma leitura dividida entre histórias que se desdobram e se inter cruzam, em um ato mimético de produção.

Essa produção dialógica intertextual leva a uma direção múltipla, dela saindo três rumos: a escritora crítica, a voltada para o cotidiano e a voltada para a reflexão. Assim, rompendo cânones, ultrapassando fronteiras, a obra de Clarice Lispector conduz para inesgotáveis análises, transformando-se em experiência sem fim.

Nessa perspectiva, seria interessante considerar a criação literária como um meio de expandir a realidade humana, transformando-a numa experiência prazerosa de aprendizado e crescimento. A que termos a arte seria reduzida se o homem se limitasse a reproduzir apenas o que vê? Clarice Lispector cria condições de reflexão aos leitores (sejam adultos ou crianças) para compreenderem a produção literária sob uma perspectiva psicológica, filosófica e histórica, em busca de ampliação do universo literário.

## REFERÊNCIAS

---

### 1 OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

#### 1.1 Destinadas ao público infanto-juvenil

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes** (1968). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

\_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Como nasceram as estrelas** (1987). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **O mistério do coelho pensante** (1967). São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Quase de verdade** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

#### 1.2 Destinadas ao público adulto

LISPECTOR, Clarice. **Água viva** (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A bela e a fera** (1979). 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela** (1977). 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

\_\_\_\_\_. **A legião estrangeira** (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A imitação da rosa** (1973). 2. ed. Rio de Janeiro: Arte Nova, s.d.

\_\_\_\_\_. **Laços de família** (1960). 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem** (1943). 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** (1969). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida. Pulsações** (1978). 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

## 2 OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

ANDRADE, Carlos Drummond. Visão de Clarice Lispector: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. 1982.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CARDOSO, Lúcio. Perto do coração selvagem. **Diário Carioca**, mar. 1944.

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

LIMA, Luiz Costa. Clarice Lispector. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. V (Modernismo).

LIMA, Sérgio. Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: a voz do coração selvagem. **Revista de Cultura**, Fortaleza, n. 9, fev. 2001.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: **Flores da escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: **A sereia e o desconfiado**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965, p. 37 – 41.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## 2.1 Gravações

**Clarice Lispector** (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner (levado ao ar pela primeira vez em 28 de dez. 1977, às 20: 30 h).

## 3 OBRAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

ALLEAU, R. **A ciência dos símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Quadrilha**. Disponível em: <https://www.letras.com.br/carlos-drummond-de-andrade/quadrilha>. Acesso em: 20 mar. 2001.

ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia. Os mesmos e os outros: definição do lugar teórico. **Identidade e alteridade cultural na ficção de Adonias Filho**. Dissertação. Mimeo. Maceió, UFAL, 1990.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

ATAÍDE, Vicente. **Literatura infantil & ideologia**. Curitiba: HD Livros, 1995.

\_\_\_\_\_. **A narrativa da ficção.** Fundamentos estéticos. Curitiba: Professores, 1972.

AZEVEDO, Ricardo. **Bazar do folclore.** São Paulo: Ática, 2001.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **História e narração.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOMFIM, Edilma Acioli. Relação entre a Psicologia de C. G. Yung e o texto literário. In: **Razão mutilada:** uma leitura yunguiana de João Urso, de Breno Acioly. Texto mimeo. UFAL, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cultura como tradição.** Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura de gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández (coord. e introdução). **América latina em sua literatura.** Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CEVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

\_\_\_\_\_. **Panorama histórico da literatura infantil /juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo 3. ed. São Paulo: Quíron, 1985.

CORNEJO-POLAR, Antônio. Problemas e perspectivas da literatura latino-americana. In: **O condor voa**. Literatura e cultura latino-americanas. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FERRARE, Lucrécia D' Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FONTAINE, Jean de la. **Fabulas de La Fontaine**. (1668). Porto Alegre: Martim Claret, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. VII. São Paulo: Moderna, 1969.

GARCIA, Eduardo. **História da civilização**. São Paulo: Egéria, 1978.

GOTLIB, Nádía Battella. **A teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

GULLAR, Ferreira. (trad.). **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Renavan, 2000.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caminhos do romance. **Folha da Manhã**, São Paulo, 30 maio 1950.

HORÁCIO. **Arte poética**. Traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano. Lisboa: Officina Rollandiana, 1778.

HUTCHEOU, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOSÉ, Elias. Caixa mágica de surpresa. In: **Literatura infanto-juvenil e seus caminhos**. São Paulo: Paulus, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. Primeiras leituras. **Folha de S. Paulo**. Sábado, 18 out.1986.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **Estruturalismo e teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MACHADO. Ana Maria. **História meio ao contrário**. São Paulo: Ática, 1986.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira** (Modernismo). Vol. VI. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MELLO, Ana Maria Lisboa de [et alli]. **Literatura infanto-juvenil**: prosa e poesia. Goiânia: UFG, 1995.

MENEZES. Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade, vanguardas, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ORTHOF, Sylvia. O Bisavô e a Dentadura. In: **Quem conta um conto?** São Paulo: FTD, 2001. (Coleção literatura em minha casa).

PERRAULT, Charles. **Os contos da mãe gansa** (1691-1697). Porto Alegre: L&pm Pocket, 2012.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: **Obras completas**. São Paulo: Aguilar, 1985.

PIZZARRO, Ana. **De ostras y canibales**. Reflexiones sobre la cultura latino americana. Chile: Universidad de Santiago, 1994.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RAMA, Angel. Transculturação na narrativa latino-americana. **Caderno de opinião 2**. Rio de Janeiro, 1975.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini [et al]. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. O mito de Prometeu e o canto libertário de Castro Alves. **Leitura**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística CHLA, n. 24, jul./dez. 1999. Maceió: Imprensa Universitária, UFAL, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGRE, C. Estilo. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

TAVARES, Wlisses. **Será uma vez**: a louca aventura de criar uma história. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **O santinho**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

WILLEMART, Philippe. **A pequena letra em teoria literária**. São Paulo: Annablume, 1997.

ZIIBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1982.