

LIA VASCONCELOS DE CARVALHO

O ENREDAMENTO NARRATIVO DE CLARICE LISPECTOR:  
A CONSTRUÇÃO DO REFERENTE DE UM NOVO MARAVILHOSO  
NOS CONTOS PARA CRIANÇA

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2006

LIA VASCONCELOS DE CARVALHO

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profª Drª Maria José Gordo Palo.

São Paulo  
2006

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por ter me iluminado ao longo da trajetória desafiadora do mestrado em que a esperança mostrou-se uma presença constante.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Gordo Palo pelo apoio magistral de quem responde com sabedoria e delicadeza à vocação de conduzir o conhecimento entre as searas do tecido literário.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Juliana Loyola Brandão pela presença forte e marcante desde o grupo de pesquisa até as contribuições preciosas legadas na Qualificação.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira pela contribuição legada durante as aulas revelando o domínio dos diversos aspectos relativos à crítica e à poesia brasileira contemporânea, refletida nas valiosas contribuições, no período da Qualificação.

Aos professores e funcionário do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da PUC, pelo profissionalismo e apoio exercidos durante esses anos.

Aos meus irmãos Ruy, Ney, Cid e Isa e à cunhada Alessandra pelo apoio afetivo e didático nos momentos difíceis de superar.

Às sobrinhas Mariana e Luiza, dois presentes ganhos durante o mestrado e com quem um dia sentirei prazer em compartilhar este trabalho.

Aos amigos do Movimento Católico Comunhão e Libertação, em especial a: Solange Siquerolli e Ubiratan J. A. Silva por compartilharem os momentos alegres e tristes, com paciência, incentivo e compreensão.

*Aos meus pais:*  
**JOSÉ E JACYRA**

*Aos amigos:*  
**MAURO E APARECIDA**

“L’amicizia diventa compagnia, la compagnia diventa amicizia, quando ci richiama a questa origine che sottende la nostra esistenza, a questo destino che sta in capo al nostro cammino”.

Luigi Giussani.

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo compreender e descrever as relações que se estabelecem entre narrador, personagem e leitor, em *O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, de Clarice Lispector. Neste contexto relacional observado entre estas três instâncias procuramos abordar precisamente o processo de construção do referente.

A hipótese desta pesquisa visa conhecer a estrutura morfológica dos três textos de Clarice Lispector com o intuito de caracterizar a retórica literária do conto realista destinado à criança leitora. Ou seja, procuramos investigar no primeiro capítulo, a trajetória do narrador tradicional e suas transformações no enredamento do conto; enquanto no segundo capítulo, tratamos por diferentes acepções do conceito de verossimilhança, alicerçando novas bases retóricas no tratamento do referente clariceano; para posteriormente, no terceiro capítulo, trabalharmos a análise das particularidades e confluências do referente, nas fronteiras do conto com a novela, privilegiando as máscaras do narrador no enredamento ficcional para comprovar o maravilhoso em nova retórica fabular, em oposição à da tradição.

Para a efetivação deste trabalho, transitamos entre os pressupostos teóricos do conto e da novela fornecidos por Julio Cortázar, Edgar Allan Poe, André Jolles, assim como, o resgate do narrador artesão de Walter Benjamin. Privilegiamos o estudo da retórica de acordo com Wayne C. Booth que se expressa, via diálogo, o que nos levou a retomar alguns dos conceitos de Bakhtin e Diana L. Pessoa de Barros, e outros aspectos vinculados à recepção do texto, de acordo com as concepções de Wolfgang Iser e Paul Zumthor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector – Enredamento – Realismo – Retórica do referente – Conto maravilhoso moderno

## ABSTRACT

This dissertation has as its main target to understand and describe the interweaving among the narrator, character and reader, in “O Mistério do Coelho Pensante” [The Mystery of the Thoughtful Rabbit], “A Vida Íntima de Laura” [Laura’s Intimate Life], and “Quase de Verdade” [Almost True], all written by Clarice Lispector. In this context we have tried to precisely approach how the referent is formed.

The research investigates the morphological structure of the three texts mentioned above, so that we can study thoroughly realist short stories writing aimed at infant readers. In other words, in Chapter I we have analyzed the traditional narrator’s development in tales interweaving, whereas in Chapter II we have studied several concepts of verity, bringing new approaches to Clarice Lispector’s referent in rhetoric. In Chapter III, we analyze the referent very closely, studying its converging and diverging aspects, in the bounds of tales and novels. We especially emphasize the narrator’s concealing in fictional plots, so that we can oppose the wonderful in our new rhetoric to the traditional one.

In order to perform this work, we have analyzed features both from tales and novels. Following, we have identified hybridization in Clarice’s tales, starting from Julio Cortázar’s, Edgar Allan Poe’s and André Jolles’ ideas, as well as Walter Benjamin’s artisan narrator. Later, we have focused on Wayne C. Booth’s studies on rhetoric, mostly expressed via dialogues, which directed us to some concepts created by Bakhtin and Diana L. Pessoa de Barros, and other aspects linked to Wolfgang Iser’s and Paul Zumthor’s ideas on the readers’ text interpretation.

**Key-words:** Clarice Lispector – Plot – Interweaving - Realism – Referent Writing – Modern wonderful tales.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CLARICE LISPECTOR: “GÊNERO NÃO ME PEGA MAIS...”	
Capítulo 1: O gesto do enredamento: uma relação secular com a palavra.....	18
1.1. Enredamento: relação entre vida e matéria narrável.....	22
1.2. Possíveis leituras: o conto em processo de enredamento.....	24
1.3. A forma híbrida do conto clariceano .....	29
“(...) EU HAVIA ESCRITO: ' ERA UMA VEZ UM PÁSSARO, MEU DEUS”.	
Capítulo 2: A retórica do realismo: raízes do conto infantil.....	36
2.1. O narrar e o mostrar – uma fronteira arbitrária.....	41
2.2. Uma voz dentro da outra – narrador e personagem.....	45
2.3. Uma questão de mimese.....	47
2.4. O referente no discurso .....	50
“MEU ENREDAMENTO VEM DE QUE UMA HISTÓRIA É FEITA DE MUITAS HISTÓRIAS”.	
Capítulo 3: Particularidades e confluências do referente nas histórias clariceanas.....	54
3.1. Hibridismo, coesão e compactação: o texto narrativo.....	58
3.2. Máscaras do narrador clariceano .....	73
3.3. O regrado do enredamento: efeitos.....	76
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
5. ILUSTRAÇÕES.....	84
6. REFERÊNCIAS.....	85

## INTRODUÇÃO

- O vento leva consigo as minúsculas partículas das flores dos pensamentos. Elas voam cada vez mais alto e pairam sobre os telhados da cidade ainda imersa no sono. (...) Pousam cuidadosamente na testa das pessoas que estão sonhando e ali se transformam em novos pensamentos.

(*O catador de pensamentos*, Monika Feth, 1996).

Em 1944, o nome de Clarice Lispector deixou as fronteiras do círculo familiar e de intelectuais mais próximos, com o livro *Perto do coração selvagem*, para ocupar um espaço crescente na *fala* de críticos e leitores dentro e fora do país. Antonio Candido, em *Uma tentativa de renovação* (1945), um dos dez artigos que compõem seu livro, *Brigada ligeira*, reconhece a importância do romance em relação a outras obras de Clarice publicadas naquele período, como afirma:

A autora – ao que parece uma jovem estreante – colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre uma transfiguração que abre caminho para mundos novos. (CANDIDO, 1945, p.90)

Para Antonio Candido, Lispector tocou em questões fundamentais como: “o problema do estilo e da expressão”, elementos estes esquecidos por grande parte dos romancistas de 30. Candido alerta para a necessidade de se realizar “uma

verdadeira reforma do pensamento literário” devido à existência de um certo, “conformismo estilístico” que parecia nortear parte dos romancistas de 30, salvo raras exceções. De acordo com Candido, as investidas modernas de se fazer algo louvável em nossas Letras, na realidade, não revelaram forças suficientes para libertar a expressão literária de suas reduzidas dimensões:

As tentativas modernas, que parecem bravatas tão arrojadas aos tímidos amantes do Serviço de Trânsito Literário, não passaram de uma limitada amplitude. Dentro dela cada um se exprimiu mais ou menos saborosamente, segundo o seu talento, mas ninguém aprofundou de fato a expressão literária, isto é, ninguém disse melhor do que Machado de Assis ou Aluísio Azevedo. (CANDIDO, 1945, p.87)

Esse “conformismo estilístico” denunciado por Candido teria suas raízes fincadas na superficialidade com que uma parte dos romancistas desse período pensou o enredamento da matéria verbal. Isto explica a postura do crítico ao eleger um reduzido número de autores que, de fato, trabalharam a fundo a expressão literária de maneira adequada. Com esse pensar, Candido cita Mário de Andrade, com *Macunaíma*; Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar*; Ciro dos Anjos e Graciliano Ramos; como autores que efetivamente conseguiram expressar uma “verdadeira força mental”. Esta força criadora se concretiza no fazer literário, segundo Candido, quando se processa uma espécie de síntese entre a atividade física e a emocional. Ou seja, escrever com arte é antes de tudo um ato do intelecto: “Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado”<sup>1</sup>.

Talvez, por estas concepções críticas, Antonio Candido tenha sentido um impacto ao ler *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, que deve ser concebido como uma empresa, um esforço de conduzir a língua portuguesa a percorrer áreas até então inexploradas pelo nosso pensamento. Nesta obra, os vocábulos rejeitam a sua referência habitual para se adaptarem às novas exigências

---

<sup>1</sup> Antonio CANDIDO. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro, 3ª ed. Ouro sobre azul, 2004, p.88.

de um contexto permeado de uma tensa rede de sentenças inacabadas. Além disso, a narrativa parece confundir o leitor, ao se desenvolver em planos alternados, entre o presente e o passado da protagonista central. Esta alternância temporal mostra-se em consonância com a atmosfera do livro, que privilegia o tempo interior da personagem em detrimento das condições de tempo e espaço da narrativa. Portanto, percebe-se que a elaboração desse exemplo de romance passou por uma atividade consciente da autora que soube adequar seu estilo em sintonia com o que desejava expressar.

Sérgio Buarque de Holanda<sup>2</sup>, em o jornal, Folha da manhã, de 1950, adota postura semelhante à de Candido, ao eleger Oswald de Andrade e Clarice Lispector, principais fontes de renovação do romance contemporâneo brasileiro:

Clarice Lispector teria acertado em situar as verdadeiras possibilidades de renovação do romance em problemas de técnica, abandonando a indiscutida primazia do tema na inspiração novelística brasileira, patente no êxito da literatura de 30, nos romances regionais e documentais. (SÁ, 2000, p. 38)

Assim, a escritora que apenas nasceu numa pequena vila perto da Ucrânia, e aportou em Maceió, revelou, anos mais tarde, uma inclinação por temas que tratassem mais dos conflitos existenciais do que por assuntos vinculados à seca ou a outras dificuldades que assolavam os nossos trópicos. Por isso, os livros de Lispector não têm como panorama os centros urbanos de Salvador, nem retratam a crise dos latifundiários, tampouco delineiam uma narrativa na qual a criança passa a infância nos canaviais do Nordeste. Tanto nos seus textos infantis quanto nos textos adultos, o espaço em trabalho escritural não se coaduna com a precisão geográfica, na medida em que aponta para ambientes insólitos aos quais se submetem. Dos cinco livros infantis produzidos, *O Mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e

---

<sup>2</sup> Olga de Sá. A escritura de Clarice Lispector. 3ª ed, Vozes, 2000, p.38.

*Como nasceram as estrelas* (1978),<sup>3</sup> apenas o segundo e o último fazem referência explícita ao Brasil, enquanto os outros contam a experiência da vida de animais que desfilam diante do leitor no seu ambiente doméstico, em quintais e calçadas. Nesses contos, o mais importante é se deixar conduzir por um narrador, que solicita, a todo o instante a sua interação com um leitor forte e sagaz.

Clarice Lispector sempre mostrou ser uma escritora versátil, dentre outros fatores, por nos deixar obras que transitaram entre os mais diversificados gêneros: romance, novela, conto, crônicas direcionadas a um público eclético, seja ele adulto, seja ele criança. Teresa Cristina Montero Ferreira, em *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector* (1990) ressalta que, dos cinco livros infantis, dois tiveram a oportunidade de serem publicados e traduzidos fora do país, *O mistério do coelho pensante*, na Argentina (1967) e *A mulher que matou os peixes* (1968), nos Estados Unidos e na França. Nesta, o livro intitula-se *La femme qui tuait les poissons*, foi traduzido em 1990, sob os cuidados de Séverine Rosset e Lúcia Cherem, ilustrado por Patrícia Reznikov, Paris: Ramsay de Cortanze; enquanto naquele, *The woman who killed the fish*, traduzido por Earl Fitz, Editora USA: Latin American Literary Review 11,21 (Fall- Winter), em 1982. Em 1985, o público argentino entra em contato oficialmente com *El misterio del conejo que sabía pensar*, traduzido por Mario Trejo, ilustrado por Juan Marchesi, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974, 1985 (Colección de la Florcita). Os Cadernos de Literatura Brasileira (2004, p.307) acrescentam ainda a tradução italiana *Il misterio del coniglio che sapeva pensare* traduzido por Francesca Lazzarato, Milão, Editora Mondadori, 1991.

Todos estes textos de Clarice Lispector deixam transparecer um modo de enredar, em sua irrequieta discursividade, na maneira de narrar, sejam eles remetidos ao adulto ou à criança. Repetições e frases inacabadas pedem a todo instante a participação de quem as lê. Exigem, portanto, um leitor forte, que seria, na realidade, aquele que imerge ou é contaminado pelos artifícios poéticos de sua linguagem, ou seja, entrega-se à descoberta do que está além do seu aspecto referencial.

---

<sup>3</sup> Os cinco livros para criança de Clarice Lispector foram reeditados pela Rocco, em 1999. O nosso estudo se efetivou com base nos livros dessa editora que, por não apresentarem as páginas numeradas, tomamos a iniciativa de enumerá-las, a partir da primeira folha do livro.

Clarice Lispector (1999, p.10) revela-se em intimidade com a linguagem em criação, ao manuseá-la de maneira inusitada e audaciosa. Fato que já se verifica quando a narradora tenta explicar a natureza do sentimento presente na personagem Laura, de *A vida íntima de Laura*: “Pena que Laura não goste de pessoa alguma. Ela quase nunca tem sentimentos, como eu disse. Na maioria das vezes tem o mesmo sentimento que deve ter uma caixa de sapatos”<sup>4</sup>. Aqui, a palavra cria, instaura uma realidade peculiar à personagem antropomórfica. Em *Mito, narrativa e identidade*, Fernando Segolin<sup>5</sup> chama a atenção para um outro aspecto do signo, que não se limita apenas a reproduzir algo como mera substituição, mas procura *presentificá-lo*: “Daí sua natureza quase-sígnica, porque não substituem, já não representam por substituição, mas por semelhança e incorporação”. De acordo, com o autor, não se pode mais falar em signo na medida em que o elemento literário é articulado de maneira singular; esse mesmo elemento deixa de exercer simplesmente a função de representação, enquanto mecanismo de substituição, e passa a ambicionar a posse efetiva do objeto. Nesse sentido, entendemos que a palavra em Lispector enfraquece seu domínio representativo e exercita seu poder criativo, ao gerar formas verbais em simetrias discordantes que apontam aspectos intrínsecos, tanto em referência à natureza humana, quanto àquela do animal, normalmente difíceis de serem apreendidos pelo discurso. Muitos outros temas semelhantes são abordados pela escritora: o que seria a beleza e a feiura, a morte e o medo, a semelhança e a diferença, a realidade e o sonho?

Nas três narrativas selecionadas que compõem o nosso *corpus*: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978) prevalece, o tom dialogal entre a narradora e o leitor. Um diálogo que não subestima a capacidade do leitor. Este irá se deparar, a princípio com o discurso tradicional, que conta algo, imbricado a um outro discurso, e que, ao mostrar o processo de antropomorfização da personagem, faz o leitor repensar a sua condição de criança. O fato de o coelho pensar, em *O mistério do coelho pensante*, é mais uma maneira de tratar o ato de contar como um modelo de realismo que se contrapõe ao *verismo* intrínseco ao conto maravilhoso.

---

<sup>4</sup> Clarice LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, Rocco, 1999, p.10.

<sup>5</sup> Palestra proferida pelo Prof. Dr. Fernando SEGOLIN, intitulada *Mito, narrativa e identidade*, organizada pelo Programa de Literatura e Crítica Literária, da PUC-SP, 2004, p.4.

Essa verossimilhança paradoxal aplicada à escritura do conto moderno antecipa a nossa hipótese investigativa, movida pela crença de que o caráter inovador do enredamento narrativo de Clarice Lispector reside na criação de uma retórica original do referente que ensina uma outra leitura.

O presente trabalho tem o objetivo de descrever e analisar em: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), a relação que se estabelece entre o narrador, a personagem e o leitor, mais precisamente, o processo de estruturação do referente em seu novo enredar. Observar, neste contexto interativo, a presença de uma nova elaboração do referente em associações assimétricas incorporadas por uma escritura singular capaz de influenciar e mudar decisivamente a construção da verossimilhança do conto fabular.

Esse processo de estruturação do referente clariceano fincado em suas origens no conto de fadas tradicional nos coloca algumas questões de terminologia que precisam ser elucidadas. Distintamente de Nelly Novaes COELHO (2005, p.109) em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* que caracteriza o conto de fadas como aquele portador de um conflito de ordem existencial, em que a satisfação interior do herói se efetiva pelo amor, diferenciando-o, deste modo, do conto maravilhoso, delineado por uma problemática social em que a personagem anseia uma realização de ordem material, utilizaremos, neste estudo, indistintamente, as nomeações classificatórias: conto de fadas, conto maravilhoso, conto clássico ou tradicional. Isto se apóia no fato da presente pesquisa manusear tanto uma vertente de contos, quanto outra, apenas com o intuito de ilustrar o processo de atualização do referente realizado por Clarice Lispector em seus textos para criança.

Nesse sentido, escapa aos intuitos desta pesquisa a origem dos tipos de contos, de suas partes constitutivas, assim como, as relações estabelecidas destas partes entre si e delas com o todo do conto. Mesmo porque o paradigma estrutural do conto formulado por Wladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso*, identifica cinco invariantes comuns tanto ao conto de fadas, quanto ao conto maravilhoso. Nelly Novaes COELHO (2005, p.109) retoma a proposta de Propp, ao sintetizar as cinco invariantes, da seguinte maneira: “extraímos cinco invariantes sempre presentes nos contos em questão: *aspiração* (ou desígnio), *viagem*, *obstáculos* (ou desafios), *mediação auxiliar* e *conquista* do objetivo (final feliz)”. Acrescenta a autora, que estas invariantes desdobram-se em infinitas variantes oriundas dessa matriz inaugural, abordagem esta que foge aos parâmetros desta pesquisa.

Outro aspecto, que vale ser destacado, diz respeito à escassa fortuna crítica relacionada à obra infantil de Clarice Lispector. Talvez isso, se explique, segundo Roselene de Fátima COITO (2003, p.113) pelo fato de Clarice ter sido descoberta, na época, primeiramente pelo olhar do leitor comum e não da crítica especializada, responsável pela sacralização de uma obra como literária. É nesse sentido que Rosele de Fátima Coito resgata o comentário de Carlos Heitor Cony<sup>6</sup> sobre o aparecimento da autora, em meado dos anos 40:

(...) Durante anos, seus livros ficaram amontoados nos sebos da cidade... Não foi a crítica que descobriu Clarice Lispector. Foram os leitores, principalmente leitoras, ao atingirem o nível universitário. De repente sua obra começou a ser lida e discutida, era a preferida para teses de mestrado. Vieram em cascatas as traduções e os estudos críticos, publicam-se, no Brasil e no exterior, os primeiros ensaios acadêmicos... Nascia um fenômeno que vinha de baixo para cima, que subia do leitor para a crítica, do limbo para o Olimpo editorial. (COITO, 2003, p.114)

Este fenômeno capaz de despertar o interesse do público em geral por Clarice, também responsável pelo estudo de sua obra em âmbito acadêmico fez com que um número crescente de estudiosos identificassem pontos relevantes entre a obra adulta e infantil da autora, como no caso, de Roselene de Fátima Coito:

Por isso, podemos dizer que a escrita clariceana é uma constante busca “experimental”, “inaugural”. Nessa busca, Clarice produz uma tensão discursiva entre esses dois universos: infantil e adulto, figurativizando ao seu leitor (empírico) a imagem da linguagem do ser representado. E essa imagem da linguagem não diminui e nem imbeciliza a criança. Outro traço que sobressai na literatura infantil clariceana é a imagem do seu interlocutor construído pela linguagem, que por meio de diálogos imaginários travados nas

---

<sup>6</sup> Este trecho foi retirado da revista *Bravo*, 1997, p. 76-77. In: Tese de doutorado de Roselene de Fátima COITO. Uma leitura inquieta: o leitor infantil nos mistérios de Clarice Lispector, 2003, p.114.

narrativas com a criança, considera-a um ser inteligente e perspicaz (...) (COITO, 2003, p. 54)

Nesta passagem, Roselene de F. Coito salienta traços da escritura de Clarice que deixam entrever uma concepção de leitor inteligente, ao colocá-lo frente a frente num diálogo “entre iguais”. Diálogos estes que aparecem sob os mais variados aspectos, como por exemplo, entre: as personagens, o leitor com a personagem e o narrador, deste consigo mesmo, e até destes três livros com outras obras.

Além do diálogo, trataremos nesta dissertação de outros recursos utilizados pela escritora ao abordar o público criança. No primeiro capítulo, julgamos oportuno resgatar os pressupostos teóricos fornecidos por Walter Benjamin, em *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (1985), ao tratar a trajetória do narrador tradicional e de suas transformações no decorrer da história, que se devem, dentre outros fatores, aos novos mecanismos de produção e tecnologia capitalistas. Abordamos ainda, as características presentes que denunciam a forma do conto, segundo Julio Cortázar e sua leitura sobre a teoria do efeito de Poe, em *Valise de cronópio* (1993). O estudo do ponto de vista formal da estrutura típica do conto e da novela, e suas respectivas definições na perspectiva de André Jolles, em *Formas simples* (1930) e Nelly Novaes Coelho em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2005), nos interessa com o objetivo de esboçar o gesto do enredamento nos contos híbridos de Clarice Lispector, então, comparado ao das novelas boccaccianas, como nos mostra Regina Pontieri, em *Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector* (2001-2002).

No segundo capítulo, fazemos uma breve excursão pelas diferentes acepções do conceito de verossimilhança adotadas pelos diversos estilos literários, desde os gregos até a atualidade, com o intuito de compreender o tratamento do verossímil em Clarice Lispector. Este estudo, que deve alicerçar novas bases para a descrição do referente clariceano, pretende explicar que este se fundamenta no recurso retórico, segundo as pesquisas desenvolvidas por Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção* (1980), ao contemplar as relações entre narrador, personagem e leitor, nas quais a categoria referente diverge daquele presente nos contos de fadas tradicionais. Recorreremos, também, ao conceito de referente da Semiótica textual, com o propósito de elucidar a retórica do enredamento em construção no conto clariceano, em outra

vertente complementar, à literária, apresentada por Diana Luz Pessoa de Barros em *Teoria semiótica do texto* (1990), no domínio lingüístico.

No terceiro capítulo, enfocamos a descrição e a análise das relações entre o narrador, a personagem e o leitor, em *O mistério do coelho pensante* (1967), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978). Para alcançar a nossa meta final de pesquisa, em processo relacional e comparatista, nas fronteiras do conto com a novela, do tradicional e do moderno, privilegamos o trabalho construtivo do enredamento narrativo no conto clariceano, sabendo que, nele, configura-se a crise do maravilhoso e uma possível explicação do novo realismo da verossimilhança aplicada ao referente em sua retórica singular moderna.

## CAPÍTULO I

CLARICE LISPECTOR: “GÊNERO NÃO ME PEGA MAIS<sup>7</sup>...”

Nas cosmogonias gnósticas, os demiurgos amassam um vermelho Adão que não consegue pôr-se de pé; tão inábil e rude e elementar como esse Adão de pó era o Adão de sonho que as noites do mago tinham fabricado.

(*Obras completas*, Jorge Luis Borges, 1999)

### 1. O GESTO DO ENREDAMENTO: UMA RELAÇÃO SECULAR COM A PALAVRA

Neste capítulo primeiro, abordamos o conto, sob o ponto de vista conceitual, de maneira que seja possível conciliar a sua teoria com possíveis gestos do enredamento, dado o dinamismo e a variedade estrutural com que esse gênero se apresenta no *corpus* investigativo. Para tanto, vemos a necessidade de aprofundar um pouco mais os diferentes significados que alicerçam a palavra *conto* e seu encontro com a novela, para, em seguida, tratarmos dos contos de Lispector.

---

<sup>7</sup> Clarice LISPECTOR. *Água viva*, Rio de Janeiro, Arte Nova, 1973. Este capítulo, encontra-se ilustrado por esta frase da autora, selecionada a propósito da consciência que ela revelara à respeito de seus livros que ao contrário de se enquadrarem em rígidas categorias de gêneros literários, mesclam diversos estilos, como no tratamento dado ao *corpus*, a ser visto posteriormente.

Inicialmente, para explorar o gênero conto, optamos por resgatar um fragmento original de *As mil e uma noites*, a partir dos manuscritos de René R. KHAWAM (1993, p.41), que ilustra esta antiga atividade humana que é o ato de contar histórias:

\_ Aquele que não sabe adaptar-se às realidades do mundo sucumbe infalivelmente aos perigos que não soube evitar - exclamou o vizir, agora furioso.

\_ Aquele que não prevê as conseqüências de seus atos não pode conservar os favores dos séculos. Bem diz o provérbio popular: 'Se eu tivesse ficado quieto em meu canto, nenhum indiscreto teria vindo perturbar minha paz'. Receio muito que venha a lhe acontecer o mesmo que aconteceu ao burro, ao boi e ao lavrador...

\_ E o que aconteceu ao burro, ao boi e ao lavrador, pai?

\_ Eis sua história – disse o vizir.

A citação acima retrata o momento em que Xerazade suplica ao pai o direito de se casar com o rei Xeriar. O vizir, pai da bela moça, tenta em vão persuadir a filha a não cometer tamanha loucura, pois era conhecimento de todos que o rei após desposar, toda noite, uma jovem, tirava-lhe a vida. Essa foi a maneira que o rei encontrou para se vingar de sua primeira esposa que o traíra com seu próprio irmão.

Ao contrário do pânico que assolou as jovens, mães e familiares, do seu país, Xerazade se mostrou destemida ao aceitar o desafio de se casar com o rei. Para alcançar tal intento sem dano nenhum, Xerazade soube envolver o rei e, ao mesmo tempo, enredá-lo em sua conquista de felicidade.

Na citação de *As mil e uma noites*, podemos exemplificar dois aspectos inerentes à natureza humana que dizem respeito ao próprio ato de contar: um é a necessidade de compartilhar histórias, e o outro, é a inclinação natural em ouvi-las. Houve uma época, em que garantir a própria sobrevivência, relacionava-se intimamente com a capacidade do homem enredar os fatos às suas causas e efeitos, mesmo que linearmente.

Walter BENJAMIN (1985, p.198), em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, avalia até que ponto as mudanças dos mecanismos de produção

afetaram de maneira decisiva a arte de contar histórias. Dentre os inúmeros aspectos ali retratados sobre o contar, Benjamin resgata as origens desta atividade milenar, ao destacar a tradição. Esta encontrava alicerce no sistema econômico medieval, caracterizado, sobretudo, pelo uso diferenciado das dimensões de tempo e espaço: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Acerca destes narradores, Benjamin destacou a presença de dois grandes grupos; um, seria representado pela figura do camponês que vive numa determinada região; o outro seria, o marinheiro que tem como meio de sobrevivência a atividade comercial.

De acordo com Benjamin, cada uma dessas categorias de narrador e seus modos de enredar fatos desencadearam suas respectivas linhagens. O filósofo alemão chama-nos a atenção para a dimensão do universo narrativo, do ponto de vista histórico. É imprescindível observar as inter-relações entre esses dois grandes grupos. A Idade Média desenvolveu um sistema econômico baseado nas corporações de ofício, um tipo de atividade que contribuiu sensivelmente para que o *mestre sedentário* e os *aprendizes migrantes* compartilhassem o mesmo ambiente de trabalho. Mas, os mestres de um tempo tinham sido aprendizes, que viveram uma parte de sua existência de maneira errante, antes de se fixarem em seu país ou em terras estrangeiras. No entanto, BENJAMIN (1985, p.199) alerta que:

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

A produção em série que atualmente norteia o sistema econômico capitalista, impulsionado pela velocidade com que se produz, diferencia-se sobremaneira daquele existente no período medieval. Aqui, o artífice ao executar seu trabalho num ritmo mais lento, tonava possível o aprimoramento do material,

muitas vezes realizado manualmente. Esse ritmo lento de vida e de trabalho, que conferia esmero à atividade exercida pelo mestre, influenciou na maneira de contar histórias. Estas permaneciam na memória dos aprendizes, até que eles deixassem de exercer a função de aprendiz-ouvinte e passassem a executar o papel de mestre-narrador. Esta engrenagem narrativa responsável pela manutenção da vida de toda uma tradição de narradores, também revelou-se capaz de criar modos de enredar próprios de suas experiências cotidianas.

A partir do período moderno, Benjamin mostra-nos que a experiência coletiva deixa de existir, e assim, novas formas de narrativas passam a se destacar, tais como, o romance e a informação jornalística. Ambos exigem explicações para o acontecimento, seja este de natureza concreta ou fictícia. Enquanto a informação necessita de credibilidade e confiabilidade, o romance se lança na procura do significado de questões relacionadas à existência. Benjamin reitera outros aspectos acerca da informação: “Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível”<sup>8</sup>.

Se, por um lado, o romance precisou da imprensa como meio de divulgação e da consolidação da classe burguesa para se desenvolver, por outro, a narrativa adveio da tradição oral e dela retira o seu sustento. O sujeito que narra, incorpora à narrativa dados de sua experiência ou daquela relatada por um outro, assim como, do material fornecido por quem escuta. Diferentemente se dá com o romancista, que por se encontrar sozinho, já não sabe nem ouvir, nem oferecer conselhos.

Benjamin continua a argumentar que, cada vez menos, as pessoas se interessam em ouvir o saber oriundo de um passado distante, em relação aos fatos recentes. Antigamente, o narrador e o ouvinte encontravam-se inseridos dentro de uma mesma corrente narrativa familiar, na medida em que, a pessoa que contava passava um saber que seria aproveitado pelos ouvintes. Observemos a postura de Benjamin sobre esta questão, pelas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio de *Magia e técnica, arte e política*:

---

<sup>8</sup> Walter BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed, São Paulo, Brasiliense, vol.1, 1991, p.203.

Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado (o mesmo adjetivo em alemão: “ratlos”), reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a “Teoria do romance”, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna. (BENJAMIN, 1985, p.11)

Isto significa que o desgaste da arte de contar acha-se intimamente relacionado ao pouco uso que se faz atualmente da tradição e de uma memória compartilhada por uma comunidade que consiga sustentar a presença da experiência coletiva, vinculada a uma atividade narrativa que se desenvolvia, num tempo comum, em meio a um mesmo universo de linguagem.

É também nesse prefácio que conhecemos, em primeira mão, a admiração e a influência que Marcel Proust exerceu em Benjamin no que diz respeito à memória. Para Benjamin, o escritor francês soube resgatar brilhantemente a memória a partir da sua experiência pessoal, e não coletiva, como as narrativas primitivas. Ou seja, o aspecto desesperadamente singular da sua experiência pessoal converte-se, dialeticamente, em uma procura que ultrapassa os limites do pessoal, ganha uma amplitude ilimitada ao substituir os acontecimentos vividos, por aqueles guardados na memória.

## **1.1. ENREDAMENTO: RELAÇÃO ENTRE VIDA E MATÉRIA NARRÁVEL**

Apesar de atuar em contexto sócio-cultural, completamente distinto daquele da Idade Média, podemos resgatar resquícios deste período nas narrativas clariceanas, denunciados tanto pela trajetória biográfica da escritora, como pelas marcas deixadas pelo autor-narrador.

Clarice Lispector, segundo Nádia Battella GOTLIB e a Equipe do IMS (2004, p.8-43) em *Cadernos de Literatura Brasileira*: Clarice Lispector passou aproximadamente dois terços da sua vida viajando. Inicialmente, quando criança, a escritora aportou em Maceió num navio de imigrantes vindos da Ucrânia. Após a família estabelecer-se, no país, mudou-se para o Recife e, em seguida, para o Rio de Janeiro. Seu pai trabalhava como mascate. Durante a infância, Lispector mostrava-se atenta diante das histórias contadas pelos familiares, de origem judaica. Anos mais tarde, quando jovem, Clarice casou-se com um diplomata, que a levou para morar em algumas cidades como: Nápoles, Berna, Torquay.

Residir em outro país significou para ela, não só experimentar outra cultura, mas conhecer intelectuais, adotar um outro estilo de vida, aprender idiomas. Esse ambiente forneceu subsídios, dentre outros fatores, para que a escritora começasse a ingressar no meio literário.

Não por acaso, a maioria dos seus livros para criança traz o enredo de histórias de animais que, de algum modo, participaram da sua vida, como em, *Quase de verdade*, Ulisses, o cão-narrador, foi um cachorro que durante muitos anos, acompanhou a trajetória de vida da autora. Desta forma, nos deparamos com uma escritora que, ao mesmo tempo em que expressa algo particular, o torna universal pelo mecanismo de rememoração via semelhança do passado no presente e vice-versa. É nesse contexto que Lispector desempenha com maestria o gesto de enredar a relação vida e matéria narrável ao recuperar pela memória, analogias e semelhanças. O nome Ulisses e o argumento utilizado para iniciar a história - uma viagem ao quintal da vizinha – recuperam o passado, no presente, por meio da analogia, um dos mais famosos personagens da tradição grega de Homero.

Em *A mulher que matou os peixes* (1968), observamos o desfilar de uma série de narrativas sobre histórias de animais que, de um lado, participaram do seu ambiente doméstico. Por outro, a preferência de Lispector por animais revela uma inteligente estratégia de leitura útil na tentativa de captar o ouvinte das histórias já estranhadas.

Sua escrita exige um perfil de leitor inteligente, altamente questionador, capaz de comparar o desenrolar do enredo cotidiano do animal, descrito de maneira peculiar, sem retirá-lo da esfera do universal. Ao contrário, do modo de narrar clássico, de oferecer enredos lineares ao seu leitor, ou meramente ilustrativos, Lispector os conduz até um determinado momento da história e depois os deixa

livres para realizarem suas próprias associações referenciais. Desta forma, o leitor ao se deixar conduzir pelo narrador, procura observar o ambiente verossímil que o cerca, explorando-o ao máximo, desde os aspectos relacionados à culinária até os da própria vida e vice-versa.

Seguindo a teoria do narrador de Benjamin, além do estilo de vida, ora sedentário, ora nômade, o narrador, na maioria das vezes, é tido como aquele que sabe dar conselhos. Ou seja, a narrativa carrega em si, implicitamente, uma dimensão funcional. Desta forma, quem narra incide em diferentes graus no cotidiano de quem o escuta, além de agregar à própria fala os ensinamentos de quem ouve, como saber emitir um juízo sobre algo, dar um conselho prático, ensinar por intermédio de um provérbio, como no fragmento selecionado de *As mil e uma noites*. Este aspecto de aconselhar, próprio do conto, e outros traços característicos do enredamento e pontos de vista de alguns teóricos serão abordados a seguir.

## 1.2. POSSÍVEIS LEITURAS: O CONTO EM PROCESSO DE ENREDAMENTO

Nádia Batella GOTLIB (2000, p.12), em *Teoria do conto*, aprofunda a questão do ato de contar:

O contar (do latim computare) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar histórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: re (outra vez) mais latum (trazido), que vem de fero (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícias do acontecido. [Grifo da autora].

É exatamente essa característica do conto de resgatar, sob uma outra ordenação da própria fala, as marcas da fala de um outro que, por sua vez, carrega também uma terceira fala e assim sucessivamente. Isto confere à narrativa, seja oral, seja escrita o valor ficcional do enredamento. Ou seja, o conto não tem compromisso com os fatos reais. Mario Vargas LHOZA<sup>9</sup>, trata do acordo ficcional, da seguinte maneira:

No âmago de toda obra de ficção arde um protesto. Seus autores os criaram, já que somos incapazes de vivê-los, e seus leitores (e crentes) encontram nestas criaturas fantasmagóricas os rostos e aventuras necessárias para realçar suas próprias vidas.

Ao discorrer sobre a verdade e a mentira no romance, Lhosa acaba por estender-se à ficção em geral, vista dentre outros aspectos, como uma resposta aos anseios que caracterizam a existência humana. Para ele, toda obra de ficção encerra em si uma espécie de contestação. Resultado do labor de um escritor, a ficção faz o leitor experimentar papéis, ambientes, situações impossíveis de serem vivenciados na vida real. O leitor ao assumir a vida de determinada personagem o faz porque lhe é necessário percorrer este caminho, uma maneira de realçar a própria vida, “esta é a verdade expressa pelas mentiras da ficção – as mentiras que nós próprios somos, as mentiras que nos consolam e compensam nossos anseios e frustrações”<sup>10</sup> Nesse aspecto, não interessa investigar se a matéria do conto discorre sobre acontecimentos reais ou idealizados. A ficção revela a capacidade de verossimilhança que a linguagem tem de optar por um, dentre vários caminhos, de representar algo, no trabalho do enredar de sua materialidade literária.

Nádia Battela GOTLIB (1985, p.6), em *Teoria do conto*, nos adverte sobre a impossibilidade de precisar o exato momento em que o homem deu início ao ato de contar histórias. Ainda que de maneira hipotética, Gotlib nos lembra que a atividade de contar nos é bastante familiar, por nos remeter a um passado bem distante, anterior ao surgimento da escrita. Apesar disso, a autora acredita na possibilidade

---

<sup>9</sup> Mário Vargas LHOZA. A mentira e a verdade na ficção, N.Y. Book Review. s.d, p. 6.

<sup>10</sup> Idem, p.6.

de se resgatar as fases de evolução dos modos de contar histórias: “Para alguns, os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4000 anos antes de Cristo”.

Gotlib considera relevante apontar os períodos de evolução do conto, na medida em que estes se revelam intrinsecamente vinculados aos registros escritos delineados pelo percurso cultural da humanidade. Em seguida, essa autora cita períodos em que a escrita denunciou as várias fases do conto, como, por exemplo: as histórias de Caim e Abel, da *Bíblia*; os textos homéricos, a *Ilíada* e a *Odisseia*; acrescentando-se, ainda, a influência que os contos do Oriente exerceram em nossa cultura, como a *Pantchatantra* (VI d.C.), traduzido do sânscrito para o árabe a partir do século VII d.C.; e *As mil e uma noites*, que percorreram várias regiões do Oriente até chegar à Europa, no século XVIII.

No entanto, seria falacioso tecer algumas considerações teóricas acerca do conto, sem, inicialmente, mencionar Edgar Allan Poe, um dos grandes mestres e teóricos do conto policial. Oscar MENDES (2001, p.61), em *Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia & ensaios* organizador e tradutor da obra do autor, recorda, em notas preliminares, a genialidade de Poe em saber resgatar temas relacionados a crimes, roubos, que desde sempre habitaram o imaginário popular, basta nos determos em *As mil e uma noites* para percebermos que, naquela época, as narrativas já eram povoadas pela presença de ardis e criminosos, muitas vezes, tidos como heróis.

Oscar MENDES (2001, p.62) contextualiza o cenário literário em que Poe surgiu, ao afirmar que, em meados do século XIX, os romances de cunho fantasmagórico, misterioso, que relatavam crimes, fugas e perseguições, eram vistos de forma suspeita, de qualidade literária inferior, apesar de aceitos por grande parte do público, basta citar Godwin, na Inglaterra e Balzac, na França. Segundo o autor<sup>11</sup>, mesmo diante do fascínio que os folhetins exerciam no público do seu tempo: “Foi, porém, Edgar Poe quem deu dignidade intelectual a essas histórias de crimes e de mistérios, traçando-lhes as regras gerais e princípios que ainda vigoram e que poucas inovações receberam”. O escritor dedicou-se não apenas em escrever contos, dos mais variados temas: terror, aventura, humor, mas também soube

---

<sup>11</sup> Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia & ensaio. Org. Trad. Oscar, MENDES, Nova Aguilar, 2001, p. 62. Nesse trabalho Oscar Mendes define os folhetins como romances publicados em séries pelo jornal, que contavam histórias enigmáticas ou surpreendentes.

pensar, em detalhe o processo de enredamento que os caracterizava enquanto gênero.

Julio CORTÁZAR (1993, p.121), em *Valise de cronópio*, ao examinar de maneira entusiástica e lúcida a obra de Poe, destaca do ponto de vista técnico, a semelhança que existe entre a teoria do conto e as reflexões relacionadas à poesia, postuladas pelo escritor americano. A teoria do conto formulada por Poe procura envolver o leitor no nível imaginativo e espiritual, o que explica a sua preferência por narrativas breves. Segundo o escritor americano, o conto deveria ocupar poucas páginas com o intuito de provocar determinado efeito no leitor. Neste sentido, o contista deveria organizar os episódios sob um determinado “tom” submetido ao efeito desejado. Acrescente-se à curta extensão da narrativa e ao efeito, um terceiro princípio, que se baseia no extermínio de qualquer projeto estético relacionado ao conto. CORTÁZAR (1993, p.121) retrata esta questão da seguinte maneira, em *Valise de cronópio*: "Os contos-poema, os contos "artísticos" não são para Poe verdadeiros contos". A beleza é território do poema. Mas, em compensação, a poesia não pode fazer um uso tão eficaz “do terror, da paixão, do horror ou de uma multidão de outros elementos”.

Poe delineia uma doutrina para o conto com base no uso racional dos mecanismos de elaboração deste gênero. Por isso, ele enfatiza que a tessitura do conto, de que se constitui o enredamento, é o resultado de uma atividade previamente calculada, que se realiza por etapas que devem convergir para um efeito único. Destas preliminares, podemos deduzir que Poe prima pela contenção dos recursos narrativos. Ou seja, ele procura extrair com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Mas para que isto aconteça, deve-se eliminar qualquer palavra ou expressão que não colabore diretamente na produção do efeito, elemento imprescindível para o envolvimento do leitor.

É inegável que Poe defenda com tanta propriedade o processo de estruturação do conto com base em uma técnica precisa que visa a um determinado efeito, apesar disto ter-lhe rendido motivos de críticas. Cortázar, em *Valise de cronópio*, recorda que Trent e Erskine atribuem um certo excesso de técnica no que diz respeito ao método poeano, como se isso causasse uma certa frieza no leitor. Em contrapartida, Cortázar argumenta a favor do pensamento de Poe, quando sugere que, na realidade, este adota uma técnica que consegue persuadir o leitor a

deixar a dimensão racional para imergir-se por completo no campo minado de expectativas:

(...) De fato, se cada conto começa por interessar a inteligência, termina apoderando-se da alma. No decorrer da leitura, não podemos evitar uma profunda experiência *emocional*... Dizer, pois, que a arte de Poe está afastada da experiência equivale a esquecer que ele sempre apóia os dedos sobre algum nervo sensível no espírito do leitor. (CORTÁZAR, 1993, p. 125)

Constatamos que Cortázar, assim como Gotlib acreditam que a execução de boa parte das obras literárias, no processo de criação do enredo, aglutinam processos conscientes e outros mais densos, ininteligíveis, também responsáveis pelo envolvimento emocional do leitor.

Ao realizarmos um passeio pela linha evolutiva do conto, podemos observar que apesar de se tratar de uma questão polêmica, há quem defenda que este gênero passou apenas por uma mudança do ponto de vista técnico e não estrutural. GOTLIB (2000, p.29), em *Teoria do conto*, resgata A L. Barder (1945), ao tratar da trajetória do conto, descreve a postura clássica de narrar em que a ação e o conflito se realizam no desenvolvimento até o desenlace, culminando na resolução final do enredo. Em contraposição, o estilo do enredo moderno marca-se pela desconstrução deste levado ao ponto de originar estruturas fragmentadas por uma nova retórica de seus recursos expressivos.

### 1.3. A FORMA HÍBRIDA DO CONTO CLARICEANO

Julio Casares,<sup>12</sup> retoma de maneira precisa, no seu ensaio sobre Poe, três acepções que nos ajudam a entender melhor o conto, como relato narrado: “1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las”.

Se escolhermos uma concepção que se aproxime dos três contos de Lispector: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), observaremos que estes textos afinam-se tanto ao segundo conceito, por se tratar de relatos verossímeis, devido à sua natureza ficcional; quanto ao terceiro conceito, na medida em que essas histórias apresentam uma linguagem e uma estrutura que respondem ao chamado gênero infantil.

Gotlib destaca a terceira definição de conto proposta por Julio Casares, por ser a que mais se aproxima do conto maravilhoso. André JOLLES<sup>13</sup> em *Formas simples* (1930) desenvolveu um interessante estudo sobre o conto maravilhoso, dentre outros temas ali analisados, a partir do método formal de abordar a ciência literária que ele denominou de Forma. Este vocábulo, na acepção do autor, encerra, em sua significação, a ausência de *mobibilidade* que se dá a partir da formação de um todo, composto de partes que se encontram em estágio estático e fechado. Para Jolles é possível apreendermos o literário, onde este finca suas raízes, naquilo que se chama linguagem. Nesse sentido, interessa-lhe o aspecto de construção da linguagem e não um estudo que ressalte o contexto histórico de determinada obra. Isto explica a atitude de Jolles ao trilhar cuidadosamente o percurso que vai da linguagem à Literatura (1930, p.20): “Assim há Formas que se produzem na linguagem e que se desenvolvem a partir do trabalho próprio da língua sem intervenção do poeta”. Nesta sentença, o autor discorre sobre duas realidades formais; uma dotada de vida própria que se faz presente pela linguagem, a qual ele denominou de *formas simples* e; uma outra, que se faz pela interferência do artista,

<sup>12</sup> Apud. GOTLIB. Teoria do conto, São Paulo, Ática, 2000, p.11.

<sup>13</sup> André JOLLES. Formas simples, São Paulo, Cultrix, 1930, p.17.

chamada de *formas artísticas*. A primeira refere-se às narrativas passadas de gerações em gerações, que ditas com palavras diferentes, mantêm sua estrutura formal inalterada, seja ela transmitida oral, seja escrita. Isto justifica o aspecto: *plural, geral e móvel* do conto. Ou seja, na Forma Simples, a linguagem, ao encarar o universo se mantém fluida, aberta no sentido de desenvolver o seu potencial, de se renovar com frequência, o faz tão intenso que uma mesma história contada por diversas pessoas manteria sua forma, caso permanecesse inalterável o *gesto verbal* do enredamento:

Entretanto, a idéia de contar com “suas próprias palavras” contém uma certa verdade: não se trata, de qualquer modo, das palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas. (JOLLES, 1930, p. 195).

Mas, se o conto enquanto Forma Simples é passível de renovação constante, o mesmo não se pode dizer da Forma Artística. É o caso da novela, classificada por Jolles, como uma *Forma Artística*, resultado do trabalho de um indivíduo, precisamente, o artista, que ao manuseá-la, confere-lhe marcas impossíveis de serem reproduzidas *ipsis literis* por um outro. Neste caso, aquele que literalmente fabrica formas ao conferir à linguagem suas digitais, *pinça* aspectos da realidade, delineada pela visada única de quem escreve, até estruturar um universo *sólido, peculiar e único*. Neste caso, a novela encontra-se governada por um princípio capaz de conferir uma outra roupagem a todo fato narrado de modo que este passe a ter uma fisionomia *sólida, peculiar e única*<sup>14</sup>, típica do caráter do autor.

De modo a aclarar nossa preocupação em distinguir as formas conto e novela, apresentamos os seus mecanismos geradores, segundo a concepção de Jolles:

---

<sup>14</sup> André JOLLES. Formas simples, São Paulo, Cultrix, 1930, p. 194 -195.

A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este se transforma de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela. (JOLLES, 1930, p.194) [Grifo do autor]

Nesta citação, percebemos o caráter diferenciador entre ambas as formas. Enquanto a novela confere um caráter impressionante ao enredamento, o conto oferece-lhe um princípio de modo particular e exclusivo a ele.

Em relação aos três aspectos que definem tanto o Conto, quanto a Novela, no que se refere ao aspecto da linguagem, também é possível nos estendermos aos outros elementos que caracterizam respectivamente cada uma das formas. Poderíamos dizer que as personagens, os lugares e os incidentes numa Forma simples iriam manter o seu aspecto fluido, genérico e tolerante a reformulações.

Em ambas as formas, segundo Jolles, pode ocorrer, de maneira semelhante, o fenômeno denominado de atualização do enredo. Se por acaso, um escritor selecionar uma parcela do universo já utilizada por um outro escritor, observaremos que a obra tenderá a se tornar novamente, *sólida, peculiar e única*, diferente da Forma Simples que, ao ser atualizada pelo enredamento, o manterá inalterado. Em outros termos, o enredamento caracteriza-se como um fenômeno de atualização oscilante em cada uma das formas, segundo Jolles, simples ou artísticas e sua linguagem, entre o genérico e o peculiar, sujeitas ou não aos princípios que visam às alterações ou reformulações de seus elementos caracterizadores.

Sempre que uma Forma Simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até à fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade. (JOLLES, 1930, p.196 - 197)

Em consonância com os postulados teóricos de Jolles, faz-se necessário aprofundar os conceitos acerca do conto e da novela, para entendermos o presente *corpus* em sua estrutura peculiar. Segundo Nelly Novaes COELHO, em *Literatura infantil: teoria, análise, didática, a concepção de conto* assim se define:

O conto registra um momento significativo na vida da(s) personagem (ns). A visão de mundo ali presente corresponde a um fragmento de vida que permite ao leitor intuir (ou entrever) o *todo* ao qual aquele fragmento pertence. A essa intenção de revelar *apenas uma parte* do todo, corresponde a estrutura mais simples do gênero narrativo: há uma unidade dramática ou um motivo central, um conflito, uma situação, um acontecimento... desenvolvido através de situações breves, rigorosamente dependentes daquele motivo. Tudo no conto é *condensado*: a efabulação se desenvolve em torno de uma única ação ou situação; a caracterização das personagens e do espaço é breve; a duração temporal é curta... Daí sua pequena extensão material (geralmente, um conto se estrutura em poucas páginas). (COELHO, 2005, p. 71)

Observemos uma outra concepção da mesma autora sobre o gênero novela:

Tal como vem sendo cultivada desde as origens, a novela resulta de uma visão de mundo complexa. É uma longa narrativa estruturada por várias pequenas narrativas (independentes entre si), cuja unidade global é dada pela presença de um elemento coordenador: o herói, que vive as múltiplas aventuras, que se sucedem independentes umas das outras, válidas, cada qual em si mesma. O único elemento que as justifica na trama narrativa é o herói ou a heroína que as vive ou as assiste. Essa estrutura permite que a novela se prolongue, indefinidamente, pelo acréscimo de novos episódios. (O exemplo mais claro desse gênero, em nossos dias, é a novela da TV.) Note-se que, na novela não há conflito central à

espera de ser resolvido, como acontece no romance. (COELHO, 2005, p. 72) [Grifo da autora].

Regina PONTIERI<sup>15</sup> no artigo intitulado *Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector* entende o gênero novela como uma espécie de relato curto inaugurado por Giovanni Boccaccio, com *Decameron*, no século XIV. Nesta obra, apreendemos uma nova maneira de enredar histórias, sob a forma de coletâneas, delineadas por uma narrativa moldura sujeitas a uma mímese realista. Interessante ressaltar, que a partir do escritor florentino, as obras deixaram de ser anônimas e passaram a refletir as impressões de um artista. O narrador faz questão de se mostrar presente, renuncia a todo e qualquer artifício que possa impedi-lo de se colocar em primeira pessoa, no intuito de assumir que ele é o articulador em primeira instância em relação àquilo que está sendo relatado.

Parece acontecer um processo semelhante no *corpus* que compõe esta pesquisa. Os três livros, apesar de conterem traços marcantes que os caracterizam enquanto conto, por se tratarem de narrativas curtas, em que atuam poucos personagens, em breve intervalo de tempo, verificamos também a presença de narradores que, ao se colocarem como testemunhas dos fatos, ostentam o seu livre arbítrio, sem deixar de lado o peso e a peculiaridade que conferem à ficcionalidade e à arte de enredar em suas raízes.

Vários indícios nos levam a crer que os narradores dos três contos de Lispector investem em uma nova maneira de enredar por agregar à postura tradicional de contar histórias um narrador que se pergunta constantemente sobre a existência das personagens ou até mesmo, acerca do andamento da história, na tentativa de fazer mostrar seu potencial, ao gerar vida ou morte no que diz respeito à realidade imaginada. Este tipo de verismo acaba por romper, duplamente, não só com a maneira clássica de se fazer novela, como também se insurge contra os referentes atribuídos ao conto de fadas tradicional, a saber: o maravilhoso, a utilização de personagens atemporais, a ausência de autoria, a substituição de uma ética da ação por uma ética do acontecimento, pontos estes a serem desenvolvidos no próximo capítulo. Para isso, resgataremos primeiramente o conceito de

---

<sup>15</sup> Regina PONTIERI. *Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector*. Revista literatura e sociedade, n.6, 2001-2002, p.158-164.

verossimilhança, tratado brevemente, segundo o legado da tradição greco-latina até a modernidade; em seguida, passaremos ao conceito de retórica formulado por Wayne C. Booth (1980) em *A retórica da ficção*; para finalmente nos fixar na questão do referente, de acordo com a definição retomada por Diana Luz Pessoa de Barros (1990) com base nos elementos presentes no livro *Teoria semiótica do texto*.

## CAPÍTULO II

"(...) EU HAVIA ESCRITO: 'ERA UMA VEZ UM PÁSSARO, MEU DEUS'"<sup>16</sup>

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá mas não pode medir seus encantos.

Quem acumula muita informação perde o condão de Adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.

Sábio é o que adivinha.

(*Sobre o nada*. Manoel de Barros, 1996)

## 2. A RETÓRICA DO REALISMO: RAÍZES DO CONTO INFANTIL

Aristóteles<sup>17</sup> em sua *Arte Retórica* e *Arte Poética* diferencia, no capítulo IX, o trabalho exercido pelo historiador daquele desenvolvido pelo poeta, ao afirmar:

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.

<sup>16</sup> Clarice LISPECTOR. Ainda impossível, crônica publicada, em *A descoberta do mundo*, 1972, p.406, IN: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. p. 79-80. Esta frase retrata mais uma das tentativas frustradas da autora, quando criança, de escrever histórias convencionais, como as que eram publicadas no *Jornal de Recife*. Segundo Lispector, como suas histórias não relatavam um acontecimento, elas nunca chegaram a ser publicadas na página infantil.

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, 17ª ed, São Paulo, Ediouro, p. 252.

Nesse contexto, Aristóteles ensina que o poeta deverá guiar-se pelo critério do verossímil e do possível, enquanto, ao historiador cabe se apoderar das pistas fornecidas por uma realidade. Desta forma, apreendemos que a realidade, na literatura, é recriada a partir de signos, palavras, passíveis de constantes mudanças e convenções que procuram tornar viável a sua concretização. Selma Calasans RODRIGUES, em *O fantástico*, explicita o conceito de verossímil, formulado por Aristóteles (384-323 a.C), ao declarar:

Produzir uma arte verossímil, ou seja, operar a mímese, segundo os ideais aristotélicos, consistia agir sobre a physis, criando a partir de um trabalho artístico (techne), uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de gestos (o mimo), ou de pedra (a escultura), ou de linha e de cor (a pintura), ou de ritmo, ou de música e de gestos (a dança), ou de palavra e de gestos (o drama) etc. (RODRIGUES, 1988, p.20) [Grifo da autora].

Neste fragmento teórico, observamos que o pensamento aristotélico advoga em causa de uma arte entendida como a representação da natureza, a qual ele designou *physis*. Esta, no entanto, não significa simplesmente uma cópia fiel da natureza existente, mas, o princípio, uma espécie de energia apta a motivar a representação de criaturas autônomas, regidas por normas internas, comunicáveis que, no caso da literatura, adquire forma, por intermédio de: metáforas, metonímias, alegorias.

As concepções que norteiam o fazer literário sofreram modificações segundo o período histórico em que se fizeram presentes. Por exemplo, na Grécia Antiga, enquanto Aristóteles entendia a arte como meio para atingir o conhecimento e a verossimilhança como um objetivo artístico a ser alcançado, Platão concebia a mímese como uma reprodução da realidade. De acordo com a lógica platônica, a atividade do poeta restringia-se a copiar o que já existia. Sendo assim, na sua concepção, a realidade por se colocar como uma cópia, um reflexo de uma realidade primeira, se verdadeira, restava ao poeta reproduzir uma realidade, que

por sua vez, já era um esboço de uma outra, tida também como verdadeira. Isto significa que o critério da verdade, revelava-se fundamental na distinção da atividade exercida pelo filósofo, daquela executada pelo poeta. Ao conceber o poeta como aquele que reproduz as coisas em terceiro grau, afastando-se, portanto da verdade, Platão adverte sobre a necessidade de bani-lo da república ideal.

Aristóteles, em contrário, revela outra postura em relação àquela defendida por seu mestre, quando afirma que cabe à arte transitar dentro dos seus próprios domínios, ao invés de se afirmar com base em valores éticos. Nesse sentido, o artista deve esforçar-se em atingir a coerência interna de uma obra de arte. Ainda que a personagem possa parecer distante deste mundo (verossimilhança externa), ela deve ser coerente com o andamento dos outros elementos que compõem a obra (verossimilhança interna).

Em *A poética*, Aristóteles destaca a importância da poesia em função do conhecimento. Por intermédio da poesia se poderia alcançar o conhecimento de maneira mais eficiente do que a História, na medida em que esta discorre sobre aspectos pontuais, aquela redimensiona vários aspectos da realidade. Nesse sentido, é possível que o conhecimento retratado por uma obra poética possa esclarecer questões até então obscuras para o espectador, ao invés de simplesmente documentar o que já existe

Selma Calasans RODRIGUES<sup>18</sup> resgatou de maneira sintética as diferentes concepções de arte que se desenvolveram em momentos pontuais da história.

Um dos grandes responsáveis pela divulgação da teoria aristotélica no Ocidente foi Horácio (65 - 8 a. C.). Para o poeta latino, a poética presente na *Epístola aos pisões* prevê uma concepção de arte racional que deve obedecer aos parâmetros de um bom modelo. O verossímil para ele é possível de ser alcançado por intermédio da unidade na obra, adquirida pelo equilíbrio, resultado de um estudo continuado do artista que assim seria capaz de alcançar o máximo de harmonia, evitando a presença de elementos que pudessem conduzir aos exageros da imaginação ou ao irracionalismo.

Em outro momento, no período medieval, houve a substituição da arte pagã, pela arte figurativa, que atribuiu uma maior relevância à arte alegórica em detrimento da verossimilhança. Esta maneira de fazer arte exercida por

---

<sup>18</sup> Selma Calasans RODRIGUES. O fantástico, Ática, São Paulo, 1988, p.21.

personalidades famosas como Dante, tem suas origens em Santo Agostinho, São Jerônimo, Escoto e outros. O homem desta época depara-se com outras possibilidades interpretativas em relação ao que se entende por arte, vista aqui sob diversos ângulos: o literal, o alegórico, o moral e o místico. No entanto, a autoridade religiosa neste período sentia-se incumbida de orientar os possíveis sentidos que a arte viria a ter para o povo, em contraste, com a literatura expressa por outras camadas sociais que realizavam uma espécie de paródia diante desse alegorismo.

O Renascimento, movimento que surgiu em alguns países da Europa, em meados dos séculos XVI e XVII, teve como centro o homem e todo o seu potencial em termos filosóficos, políticos, sociológicos, científicos e artísticos. Personalidade influente do século XVII, como, Boileau, destaca a importância da razão no processo de criação: “o espírito não se emociona com aquilo que não crê”. (Arte poética, versos 48-50). Este trecho de Selma Calasans RODRIGUES (1988, p.22), em *O Fantástico*, fornece o panorama de um homem que se fundamenta em regras, princípios estanques, e que procura se manter absoluto frente aos aspectos culturais no qual se encontra inserido.

Em discordância com essa estética neoclássica, encontramos o romantismo que assim como os outros movimentos, se expressa por uma série de motivos e temas, dentre os quais observamos a ênfase no *eu* em relação ao fazer artístico. Apesar do romantismo posicionar-se distante das concepções das regras universais, e voltar-se às raízes culturais do homem que pertence a uma nação, que se expressa por um idioma, ele continua a privilegiar a questão da verossimilhança interna. Por exemplo, muitos escritores desse período produziram obras que retratam regiões exóticas, às vezes, habitadas por seres fantasmagóricos, mas que procuravam manter a ilusão de verdade. Enquanto, o ideal romântico é levado ao extremo por Jean-Jacques Rousseau que afirma a possibilidade de se conhecer o outro, ao percorrer o trajeto ditado pela própria subjetividade, Gustave Flaubert centra a mimese com base na terceira pessoa do discurso, na qual a história passaria a ser narrada sob o foco de quem observa à distância os acontecimentos, na tentativa alcançar o máximo de impessoalidade no processo do enredamento narrativo.

Posteriormente, acentua-se o Realismo-naturalismo, vertente literária fortemente influenciada por uma nova concepção de ciência, difundida

principalmente pelo positivismo de Augusto Comte, de acordo com a concepção de Selma Calasans Rodrigues:

A verossimilhança agora chega próximo da vida concreta e pretende ser dela a imitação, imparcial, impessoal e objetiva. É claro que os realistas não conseguiram descrever o real tão objetivamente quanto o desejavam. Cada artista representará um olho, dirigindo uma câmara de observação. De um modo geral eles captam, principalmente, os mecanismos sociais e as repercussões na vida pessoal dos indivíduos (Balzac, Flaubert, Ibsen) e os históricos (Tolstói). (RODRIGUES, 1988, p.24)

No início do século XX, a concepção realista de arte se faz cada vez menos presente, a partir do momento em que se dá início ao processo de fragmentação das narrativas romanescas e dramáticas, que passam a ceder espaço às sensações e impressões que marcam a experiência pessoal do protagonista, sob influência das descobertas da psicanálise freudiana. Seguem essa vertente, sem que deixem de admitir traços próprios de cada estilo: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e Clarice Lispector.

Transitaremos brevemente entre os conceitos de verossimilhança desde os gregos até a contemporaneidade, com o propósito de encontrar uma concepção de enredamento, como modos de atualização da forma artística do conto clariceano, sem desconectá-la da sua historicidade genérica.

## 2.1. O NARRAR E O MOSTRAR – UMA FRONTEIRA ARBITRÁRIA

Parece-nos que a verossimilhança em *O mistério do coelho pensante* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978) encontra-se sedimentada nos recursos retóricos manipulados, conscientemente ou não por Clarice Lispector.

Wayne C. BOOTH<sup>19</sup>, propõe um estudo da retórica da ficção que não seja de natureza didática. Na realidade, Booth procura identificar os recursos retóricos utilizados pelo escritor ao elaborar uma obra. Ou seja, expõe nele algumas das principais estratégias presentes num livro, utilizadas pelo escritor, na tentativa de persuadir, o seu leitor do ponto de vista ficcional. No entanto, ao investigar os recursos que o autor usa para manipular seu leitor, Booth opta por manter-se distante, das análises sociais ou psicológicas que atingem autores e leitores.

Em *A retórica da ficção*, o autor (1980, p. 23) tem a seu alcance dois procedimentos para expressar os acontecimentos ao leitor. Um seria o *contar* e, o outro, o *mostrar*. Enquanto, no primeiro se observa de forma mais explícita as marcas do autor, no segundo, elas são ocultadas. Pode-se arriscar em dizer que, em ambos os procedimentos, o autor tem ao seu dispor mecanismos para *controlar* os nossos juízos. Este controle pode oscilar entre textos em que se observa deliberadamente a presença do autor até histórias em que o mesmo se faz presente de maneira quase imperceptível ao leitor.

O autor denuncia a existência de uma espécie de *contar* tido como *autoritário*, característico, em grande parte, das narrativas primitivas como aquelas que compõem alguns livros da Bíblia, como o livro de Job e clássicos, como a *Odisséia*, de Homero. Em ambos os casos um leitor atento irá observar que além de narrar as ações das personagens, o narrador fornece um juízo geral e muitas vezes preciso do objeto do qual fala. Esse juízo, geralmente nos faz conhecer minuciosamente aspectos da personalidade de determinada personagem, o que na vida real seria impossível:

---

<sup>19</sup> Wayne C. BOOTH. *A retórica da ficção*, Lisboa, Minerva, 1980, p. 11.

Como poderia eu esquecer o admirável Odisseu? Ele não só é o homem mais sensato à face da terra, como também o que se revelou mais generoso nas suas oferendas... É Poseidon... quem se mostra tão implacável para com ele... (BOOTH, 1980, p.23)

Na concepção de Booth, Homero, neste trecho da *Odisséia*, elenca as virtudes de Odisseu, uma estratégia para que o leitor o aceite de imediato.

Apesar de se observar ainda este tipo retórica autoritária na literatura contemporânea, nos deparamos cada vez mais com autores que dão preferência por *mostrar* as ações das personagens, esquivando-se de comentá-las, e de tentar revelar diretamente a escrita e a fala da personagem. Também, vale destacar que, enquanto a narrativa primitiva não instaura dúvidas sobre o caráter e a conduta das personagens, as histórias modernas nos instigam a formular perguntas, a exemplo das narrativas de Clarice Lispector.

Contudo BOOTH (1980, p.36) argumenta que, para se chegar à impessoalidade do autor, técnica já apreciada por Flaubert e por outros escritores, faz-se necessário eliminar as marcas que denunciam a presença do mesmo. Para tanto, devemos ficar atentos às artimanhas do autor, que se manifesta de várias formas, a saber: diante de todos os comentários diretos e sem mediação do autor dirigidos ao leitor; às vezes em que ele muda de ponto de vista; ou mesmo quando a personagem-narradora nos revela minuciosamente o que se passa no interior de outra personagem, seus sentimentos e conflitos impossíveis de serem conhecidos na vida real; quando nos deparamos com uma fala de uma personagem à qual foi conferida generosa carga de credibilidade; enfim tudo que se relacione a um juízo de valor, são vistas como interferências do autor. Nesse sentido vale a pena conhecermos o que diz o pesquisador a esse respeito:

A voz do autor revela-se tão intensamente na decisão de escrever a Odisséia, O Falcão ou Madame Bovary, quanto nos comentários directos conspícuos, do tipo dos usados por Fielding, Dickens e George Eliot. Tudo quanto mostra serve para contar; a linha entre

mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária. (BOOTH, 1980, p.37-38). [Grifo do autor].

Portanto, podemos inferir que apesar do autor ter ao seu dispor uma diversidade de máscaras que concretizem seus disfarces, torna-se impossível apagar seus rastros de enredamento pela narrativa.

Vale destacar que o efeito narrativo, para Booth, nasce principalmente do tipo de narrador, o qual, Booth denominou de narrador dramatizado ou não, e de ter a sua opinião e peculiaridades comungadas ou não pelo autor. Antes, porém, Booth, ressalta o alter ego do autor, também conhecido por autor implícito. Este, na verdade, não poder ser confundido com o autor real, a pessoa física, mas um reflexo aumentado de si.

Na concepção de BOOTH (1980, p.167), o narrador não-dramatizado é identificado em narrativas que “são apresentadas passando pelo consciente de um contador, que pode ser ‘eu’ ou ele””. O autor nos adverte que mesmo se tratando de drama, a maior parte do que se passa, só viremos, a saber, pela fala de um narrador, sem contar que pode acontecer de nos envolvermos mais na reverberação, que os fatos que causam no espírito do narrador do que propriamente no desenrolar da história pelo autor. Contudo, se o romance não fizer menção direta à representação do autor na obra, desaparecem as fronteiras entre o autor implícito e o narrador não-dramatizado.

O terceiro tipo de narrador catalogado por BOOTH (1980, p.168), o narrador dramatizado, aparece quando ele se reporta a si mesmo por intermédio dos pronomes *eu* ou *nós*. Porém, existem casos em que o narrador dramatizado adquire contornos tão próprios que acaba se distanciando no diâmetro ainda maior do autor implícito que o faz. No entanto, o narrador dramatizado, segundo *A retórica da ficção*, nunca é visto como narrador:

Poderíamos dizer que, de certo modo, todas as falas, todos os gestos narram; muitas obras contêm narradores disfarçados que são usados para dizer à audiência aquilo que precisa saber, enquanto desempenhando ostensivamente os seus papéis. (BOOTH, 1980, p.168).

Booth argumenta que o narrador dramatizado, dificilmente deixa de se colocar com autoridade, apesar de se revelar de maneira camuflada. Mas em obras modernas, os narradores considerados menos relevantes são o núcleo de consciência na terceira pessoa por meio dos quais os autores filtram as suas narrativas.

Todas as falas e todos os gestos narram, configuram o gesto do enredamento, performance final de uma lógica que materializa, não só a mensagem comunicativa, mas também as artimanhas da arte criativa do referente e sua nova verdade, o maravilhoso moderno fabular.

É interessante expor no próximo item, algumas dessas máscaras ou estratégias utilizadas pelo narrador na elaboração da mímese no discurso, identificados em *Perto do coração selvagem* (1944), por Benedito Nunes (1995, p.19-31) com *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, técnicas estas que tendem a se repetir nos três livros infantis da escritora, selecionados para esta pesquisa.

## 2.2. UMA VOZ DENTRO DA OUTRA: NARRADOR, PERSONAGEM E LEITOR

A linguagem, seja ela escrita ou não, desde cedo, atraiu a atenção de Clarice Lispector, quando ela residia ainda com os pais e as irmãs, em Pernambuco<sup>20</sup>. No entanto apenas anos mais tarde, quando já casada Lispector expressa essa sua paixão pela escrita e o seu método para materializá-la:

Vou tomando notas. Às vezes acordo no meio da noite, anoto uma frase e volto para a cama. Sou capaz de escrever no escuro, num cinema, meu caderninho sempre na bolsa. Depois eu mesma tenho dificuldade de decifrar minha letra. Mas é assim. Desde o primeiro livro. Eu tinha uma porção de notas, não sabia direito o que fazer com elas. Lúcio Cardoso me disse, então: ‘Se todas as notas são sobre um mesmo tema, você tem um livro pronto’. E assim foi”.

Esse texto, uma espécie de avaliação do que de fato se observa nos livros publicados da escritora e cronista Clarice Lispector, nos permite entrever traços que delineiam um estilo nada convencional, ao colocar o leitor como cúmplice das emoções vividas pela personagem, ao invés de descrever fatos externos em torno da mesma.

Benedito NUNES (1995, p.29), em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* classifica o primeiro livro de Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), como uma “narrativa monocêntrica”, ou seja, uma história que se prolonga a partir de um eixo motriz, impulsionado pelo próprio narrador. Ao discorrer acerca da fusão entre narrador e personagem, Nunes recorda aspectos comuns na obra de Clarice Lispector e nos escritos de James Joyce e Virginia Woolf:

Ora, o que liga o romance de Clarice Lispector a esses autores é menos uma técnica ou um procedimento particular do que os

---

<sup>20</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector, 2004, p. 79-80.

processos comuns – o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios - que sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências<sup>21</sup>.

Os elementos identificados por Nunes, o monólogo interior, a digressão e a fragmentação dos episódios, que auxiliam na elaboração da mímese em Lispector, parecem reverberar também em seus livros infantis. Por isso, observaremos como estes três elementos estruturadores da mímese encontram-se em *O mistério do coelho pensante* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978) com o intuito de, posteriormente, explicitar o conceito de referente.

Em seguida, abordaremos os conceitos de retórica e dialogismo, elementos imprescindíveis na tríade comunicacional, formada pela relação narrador, personagem e leitor, com o intuito de descrever como Lispector atualiza, por meio do enredamento, o conto de fadas tradicional.

---

<sup>21</sup> C.f. Benedito NUNES. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector, p. 23. In: *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, Yudith ROSENBAUM, São Paulo, USP: Fapesp, 1999, p. 37.

### 2.3. UMA QUESTÃO DE MÍMESE

Em relação ao monólogo interior, primeiro elemento resgatado por Benedito Nunes<sup>22</sup>, Roselene de Fátima COITO destaca:

O cotidiano vai ganhando dimensão filosófica, de “estranhamento” literário, quando o próprio “sujeito” enunciador, em determinados momento da enunciação, rompe o diálogo com seu enunciatário e instaura uma espécie de solilóquio às avessas ou ainda um monólogo interior, indagando-se e, indiretamente indagando o outro, sobre os mistérios da vida. (COITO, 2003, p. 80)

Na perspectiva de COITO (2003), o discurso elaborado pelo sujeito que narra é redimensionado, à proporção que seus questionamentos vinculados aos mistérios da existência, além de recaírem sobre si, estendem-se também ao outro, gerando uma espécie de diálogo não proposital. Podemos observar tal concepção em *A vida íntima de Laura*:

Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha, Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei. (LISPECTOR, 1999, p.18)

No entanto, vale-nos muito retomar o posicionamento de Rosele de Fátima COITO<sup>23</sup> em relação ao que defende Mikhail Bakhtin sobre o *autor* da obra, antes

<sup>22</sup> Benedito NUNES. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector, 1995, p.19-31.

<sup>23</sup> Apud. Tese de doutorado de Roselene de Fátima COITO. Uma leitura inquieta: o leitor infantil nos mistérios de Clarice Lispector, 2003, p.66.

de aprofundar a questão do monólogo interior: “(...) o autor da obra – manifesta sua individualidade, sua visão de mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que preside à sua obra”. Esta é tida pelo pesquisador como uma peça importante da engrenagem comunicacional. Assim, o autor desempenha duas funções simultâneas, de um lado, ele se expressa como um sujeito individual, de outro, exerce uma função social, ao exercer a *função autor*, ele reúne, num composto, enunciados de diferentes naturezas, com enunciados do outro. Para Bakhtin, o sujeito se caracteriza como algo cindido em relação à linguagem vista como mecanismo de ação mútua entre o homem e o contexto natural e social. Desta forma, podemos dizer que a incompletude perpassa tanto o eu, quanto o outro, na medida em que há lacunas do discurso elaboradas pelos dois interlocutores. Nesse contexto, a palavra em Bakhtin é ressignificada pela interação verbal:

Toda palavra comporta duas faces: determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Constitui o produto da interação do locutor e do ouvinte. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. (BAKHTIN, 1999, p.113). [Grifo do autor]

Na citação de Bakhtin aclara-se sua concepção de interação, ao colocar no mesmo patamar relacional o locutor e o ouvinte. A “ponte” citada pelo teórico russo, não parte de uma única direção, mas é uma “via de mão dupla” entre o sujeito e os outros, operação esta que fundamenta o dialogismo.

Elemento imprescindível para a inteligibilidade do discurso, o dialogismo é um mecanismo que participa dos fundamentos da linguagem. COITO (2003, p.70) reitera outros elementos referentes à questão dialógica em Bakhtin: “O dialogismo discursivo desdobra-se em dois aspectos: o da interação verbal entre enunciador e enunciatário, atravessados por várias vozes, e o da intertextualidade no interior do discurso”.

Portanto, estas duas noções corroboram para a inexistência do monólogo interior, entendido como uma única voz no interior do discurso. Para Bakhtin, essa voz que almeja se afirmar como *única* contém na verdade, outras vozes. Nessa perspectiva, *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1944) ao contrário de ser classificado como monólogo interior, de acordo com Nunes, passaria a ser um romance dialógico devido à interação que se estabelece entre um “eu” com outros “eus” que refletem o universo individual, social e coletivo da personagem sempre em projeção ao outro. Ou seja, o silêncio seria na realidade uma construção simulada do narrador, por sua vez, constitutiva do processo de enredamento clariceano, em parceria com a palavra escrita.

Seja alusão explícita entre os “eus” do narrador em colóquio consigo mesmo que acabam por instigar interrogações no leitor, seja por uma abordagem indireta, o leitor terá de ser hábil e forte para conseguir ultrapassar as constantes digressões presentes na narrativa, uma “armadilha” do narrador em conduzir, palmo a palmo, o desenvolvimento do enredo alinear, espacial, aberto à interpretação.

A digressão é o segundo aspecto, analisado por NUNES (1995, p.26), em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, ao tratar da primeira parte do romance de estréia de Lispector. Nesta obra, o crítico salienta que a ação do romance se delinea: “pela justaposição de episódios autônomos, que alternam as vivências do passado com o presente”. Essa alternância temporal aparece de forma mais contundente em *Quase de verdade* (1999). Nesta narrativa, a digressão, permeia praticamente toda a construção da história, ocasionada pela personagem narradora que insiste em revelar como os outros a vêem, e deste modo, adia o início da história e relata outros pontos de vista das pessoas em geral, da sua dona e do próprio leitor, respectivamente, ou seja, constrói o pacto entre narrador-personagem-leitor: “Dizem assim: ‘Ulisses tem olhar de gente’”, ou ainda: “Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra a natureza” (1999, p. 6) e “Se você chamar: ‘Ulisses, vem cá – eu vou correndo e latindo para o seu lado porque gosto muito de criança e só mordo quando me batem”. (1999, p. 7)

O terceiro aspecto elencado por NUNES (1973, p.22), em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, a “fragmentação dos episódios” é um reflexo das recordações e da consciência de sensações que, apesar de durar poucos instantes, marcaram a vida de Joana, e assim passaram a ser matéria de análise para a própria personagem. Nessa primeira parte do livro que retrata a

infância da protagonista, observamos, com clareza, que a descrição das emoções de Joana produz uma evaporação dos fatos externos, e burla o critério de causa e efeito na organização dos episódios. Identificado também em nosso *corpus*, semelhante processo, em *O mistério de coelho pensante* (1968), percebemos que a consciência enigmática do narrador reflete na estruturação do texto que se encontra fragmentado devido à presença de frases abruptamente interrompidas, que se aglutinam em pequenos blocos de parágrafos posicionados lado a lado, aparentemente de forma arbitrária, ao se reportar a diferentes aspectos relacionados a enigmática origem das aventuras de Joãozinho.

Como estudamos a construção do referente com base na verossimilhança que surge a partir de recursos ofertados pela retórica, vale a pena aprofundar o conceito de referente juntamente com os tipos de narrador propostos por Booth, que interferem na relação narrador, personagem, leitor, tornando viável inúmeras possibilidades de leituras previstas pelo processo de enredamento narrativo em sua construção.

## 2.4. O REFERENTE NO DISCURSO

Para Mikhail BAKHTIN: “(...) a literatura não é feita com um código neutro, como a língua pura e simples. A literatura se faz com a literatura, com uma linguagem literária, com os gêneros literários etc., desde sempre”. De acordo com a ótica deste estudioso, a mímesis, no sentido clássico da palavra, não encontra mais espaço em nossas letras no que se refere à obediência a determinados textos tidos como autoria de um indivíduo, no sentido de se adotar uma postura totalmente *dessacralizadora* do texto do outro. Este fenômeno chama-se intertextualidade.

Ao atribuir-lhe um enfoque semiológico, Roman JAKOBSON (2003, p.123), em *Lingüística e comunicação*, situa a Literatura dentro de um sistema comunicacional constituído por um emissor que envia mensagem estruturada num código, a um receptor, por intermédio de um canal com intuito de reportar a uma realidade, denominada referente. Este último, por se colocar como um dos conceitos-

chave da presente pesquisa, requer um exame um pouco mais detalhado, na medida em que esta pesquisa intenta caracterizar a relação que se estabelece entre o narrador, o discurso e o leitor, a partir da construção da categoria *referente*, na tentativa de dar identidade a uma nova conduta de escritura, a escritura do enredamento.

Para tanto, faz-se necessário entender o conceito de *referente*, que mesmo inscrito sob a perspectiva da análise do discurso, costuma ser usado por alguns estudiosos como sinônimo de *referência*. Todavia, Patrick Charaudeau e Dominique MAINGUENEAU (2004, p.418) em *Dicionário de análise do discurso* defendem a distinção entre os termos:

As noções de referência e de referente não devem ser confundidas. A referência designa a propriedade do signo lingüístico ou de uma expressão de remeter a uma realidade. O referente é a realidade que é apontada pela referência.

[Grifo do autor]

Mas, poderíamos indagar que realidade é essa assinalada por uma das propriedades do signo lingüístico? Qual a relevância dessa realidade para o discurso? Para responder a essas questões há necessidade de primeiramente entendermos o conceito de texto.

Apesar da semiótica elaborar os sentidos do texto segundo um percurso gerativo que se constrói em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, iremos nos ater apenas a este último, devido a sua complexidade e riqueza do ponto de vista semântico, se comparadas às outras estruturas discursivas. Neste sentido semântico, Barros explicita o surgimento das estruturas discursivas:

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de 'escolhas', de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e 'conta' ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa

'enriquecida' por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que anuncia. (BARROS, 1999, p.53)

A citação de Barros revela-nos a importância da enunciação que se encontra na situação limítrofe entre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Além disso, é nas estruturas discursivas que a enunciação se mostra de maneira mais contundente, deixando entrever os valores sobre os quais o texto literário se fundamenta e se singulariza no referente, sob as escolhas dadas pelo sujeito da enunciação e suas identidades várias.

Os diferentes modos de narrar, ao contar ou mostrar o drama, geram relações entre enunciação e discurso, vindo, por consequência, alterar a referência então circunscrita pela ambigüidade do sentido, às margens da prosa com a poesia.

## CAPÍTULO III

"MEU ENREDAMENTO VEM DE QUE UMA HISTÓRIA É FEITA DE MUITAS HISTÓRIAS"<sup>24</sup>.

Vinha trazendo uma garrafa de champanha e uma bandeja de doces, mas a cachorrada do dr. Fulano avançou que foi um arraso. Larguei a doçada e campei no pé...

(A palavra do contador de histórias,  
Gislayne Avelar Matos, 2005).

### 3. PARTICULARIDADES E CONFLUÊNCIAS DO REFERENTE NAS HISTÓRIAS CLARICEANAS

O presente capítulo tem por meta descrever e analisar o contexto relacional instituído entre o narrador, a personagem e o leitor em *O mistério do coelho pensante* (1967), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), de Clarice Lispector. A autora ao compor contos para criança utiliza-se de estratégias retóricas que se constroem com base nessa tríade comunicacional, onde se verifica, via discurso, a construção e a projeção do referente no conto moderno.

Inicialmente, faz-se necessário analisar até que ponto a forma híbrida recorrente nos contos clariceanos põe em crise o elemento maravilhoso, característico do conto de fadas, interferindo, no processo de materialização do referente no *corpus* investigativo.

---

<sup>24</sup> Clarice LISPECTOR. Os desastres de Sofia. In: Legião estrangeira. 1992, p. 10. Esta citação da autora foi escolhida por resgatar a oralidade presente na escritura do *corpus*, em que uma sentença em Clarice pode equivaler tantas outras, dando margem para outras histórias, como veremos adiante.

Nossos objetivos se propõem em: a) Descrever o perfil do narrador clariceano, fundamental neste estudo do conto, visto ser ele o responsável por instaurar um outro realismo fabular, via diálogo, fundado na retórica do paradoxo das antinomias entre personagens humanas e antropomórficas, um mecanismo de desmistificação do maravilhoso do conto de fadas; b) Observar como o diálogo contém e mantém vivos os aspectos próprios da oralidade nos textos analisados, capazes de instaurar uma nova forma de enredamento das histórias, alicerçado no imaginário infantil; c) Descrever as características gerais que constituem o conto de fadas tradicional úteis para compreendermos a forma híbrida do conto clariceano.

Retomemos, o posicionamento de André JOLLES (1930, p.202), em relação aos mecanismos que governam o conto de fadas. Para ele, o conto de fadas é regido por um princípio que se afasta da realidade: “A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da *realidade imoral* e quebram o fascínio do *maravilhoso natural* e imprescindível”. Ou seja, para que o maravilhoso natural, estruturador do conto de fadas tradicional exista é necessário que o conto adira às indeterminações de tempo e espaço, comumente ilustradas pelas expressões *Era uma vez...* e *Num reino distante...* Ao contrário desta imprecisão espacial e temporal, em Lispector, as personagens atuam em residências que refletem os hábitos contemporâneos da cultura brasileira, como em *Quase de verdade* e a *Vida íntima de Laura*, em que as histórias se passam em quintais que pode ser facilmente identificados, um espaço físico - comum entre a maioria das residências no Brasil, em meados dos anos de 1970 - propício à criação de animais para o consumo doméstico. O mesmo se repete com Joãozinho, o coelho de *O mistério do coelho pensante*. O tempo se faz presente de maneira real em *A vida íntima de Laura*, quando a cozinheira de dona Luísa ameaça a vida da protagonista ao declarar que Laura já botou muitos ovos e está pronta para o abate. A morte seria o máximo da contrariedade da moral ingênua, no entanto, ela perpassa todo o conto, contrapondo-se de maneira paradoxal aos elementos típicos que caracterizam o conto de fada tradicional.

De acordo com Jolles, quando a narrativa estrutura-se em meio às coordenadas temporais e espaciais, refletindo aspectos históricos, isto significa que houve o encontro do conto com a novela, o que contribui para que o primeiro perca parte de sua força. Talvez, isso explique o fato de as narrativas clariceanas, no que diz respeito à forma, perderem em *mobilidade, generalidade, pluralidade* e

ganharem em *solidez, peculiaridade e unicidade*. Este é mais um aspecto que nos faz acreditar na forma híbrida dos textos de Lispector.

Além disso, enquanto no conto tradicional, são vedadas às personagens o direito de possuírem nomes que nos remetam à realidade concebida como imoral, em Lispector quase todas as personagens animais, antropomorfizadas, são nominais: em *O mistério do coelho pensante* (1967), o protagonista chama-se Joãozinho, em *A vida íntima de Laura* (1974), como revela o título, a personagem central é Laura e, em *Quase de verdade* (1978), conhecemos a história pelos latidos de um cachorro chamado Ulisses. É interessante observar, neste último livro, que as aves se chamam Ovidio e Odissea. Esses nomes nos remetem de imediato à cultura helenística e latina, respectivamente, e, por isso, se diferenciam do conto tradicional em que as personagens atendem por nomes não compatíveis com os que existem no mundo real: *Cinderela, Branca de Neve, Soldadinho de Chumbo...*

O maravilhoso, nos textos de Lispector, também se encontra questionado devido a uma necessidade que o narrador tem de se auto-eleger como o autor de tais histórias, em contraste com o anonimato próprio das narrativas de cunho popular. Basta percorrermos o prefácio de *O mistério do coelho pensante* para nos depararmos com o registro das iniciais *C. L.* no canto direito, inferior da página. Segundo, Regina PONTIERI (2001-2002, p.159) em *Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector* este fenômeno que incorpora o gesto de contar ao próprio relato, é um traço característico do gênero novela no ocidente contemporâneo, que teve início com Giovanni Boccaccio ao escrever o *Decameron*. Assim explicita Giancarlo MAZZACURATTI acerca do modelo inaugurado pelo escritor florentino: “o Eu narrador está presente e deixa de lado com frequência todo álibi e todo intermediário para afirmar na primeira pessoa que ele é o escritor, o depositário e o artesão de seus relatos”<sup>25</sup>. Este fato contribuiu sensivelmente para que as narrativas escritas, séculos mais tarde, conferissem uma maior subjetividade à narrativa.

Outro aspecto comum entre os textos da autora e a obra inaugural de Boccaccio se refere ao empenho de ambos assimilarem uma espécie de verismo do cotidiano que rejeita o elemento maravilhoso dos seus pequenos relatos de origem popular, em favor do contexto histórico. Vejamos abaixo:

---

<sup>25</sup> Regina PONTIERI. *Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector*. In: *Literatura e sociedade*, n. 6, USP, 2001-2002, p. 159.

De fato, o narrador do *Decameron* se mostra não só cioso do caráter pessoal de sua tarefa de escrever histórias, sobretudo para entreter mulheres, mas também imbuído do desejo de lastrear seu ato narrativo no referente histórico imediato, a saber, a peste que assolava Florença, da qual nos dá um registro tão vivo quanto fiel. (PONTIERI, 2001-2002, p. 159)

Salvas as devidas proporções de cada época e estilo, verificamos que tanto em uma obra, quanto em outra, há o desejo do narrador de deixar suas marcas no referente histórico imediato, à proporção que confere continuidade às narrativas. Enquanto no *Decameron* acompanhamos o fato histórico da peste que dizimou grande parte da população de Florença, no século XIV, os três livros de Lispector discorrem sobre o cotidiano de animais domésticos comuns nos lares das famílias que viviam no Brasil, no final do século XX. Se no caso do *Decameron*, identificamos os contornos da narrativa-moldura firmados pelo pacto que se estabeleceu entre os dez jovens, de narrar dez histórias, durante dez dias, entre 1349 e 1351, no *corpus* sob análise, as histórias ali retratadas ganham uma tênue moldura que se constrói a partir da arbitrariedade ou subjetividade de um narrador. Este ao se colocar como testemunha dos fatos, questiona sobre aspectos relacionados às personagens que acabam por se estender também ao leitor. Por exemplo, em *A vida íntima de Laura*, da pergunta implícita que perpassa todo o conto: *quem é Laura na sua intimidade*, nascem e trafegam uma série de episódios arrematados a bel-prazer do narrador, tais como: onde vive e com quem Laura é casada, a sua descrição física e interior, sua personalidade, maternidade, relacionamento com as galinhas tanto do seu quintal quanto do da vizinha, encontro com um habitante de Júpiter, fatos estes que em conjunto constituem a história. Contudo, não chega a ser uma história ao lado da outra como em Boccaccio, mas histórias fragmentadas de vida das personagens que se costumam aleatoriamente ao gosto do narrador. O leitor pode até recortar em blocos os relatos que compõem a narrativa e encadeá-los a seu modo, sem necessariamente construir uma história completamente diferente da primeira.

Em síntese, nos três contos, verificamos a presença da subjetividade da enunciação de um narrador que embaralha as fronteiras existentes entre a ficção e a

realidade. No primeiro livro, por exemplo, ao mesmo tempo em que o discurso do narrador trata um coelho como outro qualquer, também destaca a capacidade de pensar do animal. Esse discurso passa a ser diferenciado, a partir do momento em que o que não é verídico adquire um *status* de verdade pelo modo de mostrar ao narrar. O que importa em Clarice não é o que se conta, mas como se conta, ou seja, o mostrar da narração, ou melhor, o enredamento. Este cria essa fusão entre o referente e o imaginário e confere à narrativa um efeito de compactação, uma forte coesão no modo de relatar, a ponto de transformar o múltiplo em unidade aspectos estes a serem desenvolvidos nos próximo item.

### **3.1. HIBRIDISMO, COESÃO E COMPACTAÇÃO: O TEXTO NARRATIVO**

*A Vida Íntima de Laura* chama a atenção por sua capacidade de deixar a palavra *prenhe* de significação. A originalidade presente no próprio título “A vida íntima de Laura” se dá nas primeiras linhas, quando o narrador tenta explicar ao leitor o significado do sintagma nominal “vida íntima”, momento, em que observamos a construção de outros sintagmas que darão suporte a toda a narrativa em torno do cotidiano de Laura. Percebemos que a história é formada por frases truncadas por um ponto final, em que o sujeito se atrasa na frase anterior. Ou seja, muitas vezes, a palavra que finaliza a sentença é a mesma que encabeça a sentença posterior. Esse tipo de organização com a palavra sugere a presença de uma “semente verbal” que, ao ser lançada para a sentença posterior, gera novos sentidos, recebe novas faces que ampliam o campo das relações discursivas.

Esta coesão e compactação em ocorrência na escritura de Clarice nos remetem ao processo parecido com o ato de *descascar uma laranja*. Ou seja, o conceito de realidade também se constrói quando a narradora, que conta a história de Laura, faz uso constante de partículas negativas, como quem descasca uma fruta com o intuito de, ao lançar fora o invólucro, acaba por desvelar uma outra

realidade, a da semente, germe de origem de outra história, o enredamento: uma história dentro de outra. Analisemos este fragmento de *A vida íntima de Laura*:

Vou contar uma coisa meio enjoada de se contar. É o seguinte: sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato? Parece cheiro de cesto de roupa suja ou de quando a gente não toma banho todos os dias. Não é cheiro limpo não. Então embaixo das asas é aquela morrinha. Mas não faz mal. Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é? (LISPECTOR, 1999, p. 17) [Grifo nosso].

O fenômeno que Jolles chamou de Forma Artística ocorre neste exemplo, pela subjetividade do narrador, repetição de vocábulos, aproximação da forma do conto com a da novela, que imprimem à linguagem uma configuração *sólida, peculiar e única*, a cada material resultante do trabalho do artista. Examinemos o trecho a seguir de *O mistério coelho pensante*:

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

Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse muitas idéias, só disse algumas. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz. (LISPECTOR, 1999, p. 7) [Grifo nosso]

Na citação acima, a narradora não se satisfaz apenas em descrever fisicamente o coelho, para em seguida tratar das suas aventuras, como geralmente acontece nos clássicos contos de fadas. A narradora ao se referir à personagem Paulo sobre Joãozinho, não lhes poupa os detalhes acerca de suas idéias. Fixa sua atenção na capacidade do coelho pensar que, por extensão, vem a transformar-se, no desenrolar da história, num convite à criança a raciocinar, para que possa

desvendar o enigma que envolve as fugas de Joãozinho. Praticamente todas as ações da personagem central passam a ser justificadas pela concisa referência em primeira pessoa (eu) do narrador. Walter BENJAMIN (1994, p.204) corrobora a nossa reflexão: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica”.

Podemos nos arriscar a dizer que, apesar de Clarice usar de concisão no modo de organizar a sintaxe, ela não economiza na sondagem interior do protagonista, e assim incentiva o leitor a se perguntar sobre a “natureza de coelho”, por seu novo referente criado, aproximando-se dele. Ao mesmo tempo em que a narradora salienta traços peculiares que caracterizam o coelho, logo, em seguida, ela afirma: “Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias”, num falar ao avesso da personagem imaginada. Observamos na escritura, asserções que afirmam e negam o que acabou de ser afirmado, pelo referente, ao mesmo tempo. Dessa forma, a referência em novo enredar desfaz o maravilhoso para, mais adiante, negar o real e reconstruí-lo pelo imaginário.

Para descobrir o enigma de *O mistério do coelho pensante*, é necessário, antes, entender como é feito o coelho. Talvez, por essa dificuldade de memorizar a história, salientada por Benjamin, a narradora solicite no prefácio deste livro, a co-participação dos adultos ouvintes, ao recontá-la a seus rebentos, e reduzi-la ao essencial:

Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. (LISPECTOR, 1999, p. 5)

Por esta ótica de uma comunicação endereçada, ora ao adulto, ora à criança verificamos que a escritora ressalta o papel da oralidade e do ouvinte, no discurso, como a fonte verbal da história narrada. Nesse contexto, Lispector dá voz a um

novo contador de histórias. Gislayne Avelar MATOS<sup>26</sup> chama de contador de histórias aquele que faz uso da oralidade, o artesão da narrativa, ao contrário de Benjamin (1994) que não distingue o narrador oral do escrito. O trabalho de Matos também se destaca por não ignorar o crescente espaço que a atualidade vem conferindo aos contadores.

Nesse sentido, Matos cita o interessante trabalho de Walter ONG (1998, p.223). Este atribui o potencial da palavra encenada pelo contador e o seu contexto espacial, a cidade, como os grandes responsáveis pela volta ao exercício dessa prática:

Ambos os aspectos nos levam a supor que, ao buscar essa palavra (simples, informal, acolhedora e rica em significados), o homem contemporâneo, sobretudo o urbano, dá sinais de necessitar de um relato não-mediado, em que a presença do outro ao “alcance das mãos, um outro que 'se dirija a mim, que me olhe, me emocione'". (MATOS, 1998, p. XXXII)

Clarice Lispector, ao escrever narrativas que incentivam a troca de experiências entre os leitores adultos e mirins, amplia o leque da recepção e favorece a comunicação em sua didática da leitura.

Por estas razões, podemos afirmar que o *corpus* apresenta uma narrativa que se atualiza, como moderna por construir o seu próprio referente, à medida que a história se desdobra, sem deixar de lado os recursos da narrativa tradicional, ao resgatar de sua escritura singular, elementos da oralidade. Lispector recupera em suas narrativas aspectos estruturais do conto, redimensionando a narrativa oral, pela interação do contar. O que revela a perícia da escritora em conhecer o mecanismo fundamental do conto, prefigurado pelo enunciado “quem conta, aumenta um ponto”, traço típico do contar recorrente nos textos. Nesse sentido, os três livros de Clarice sob análise recuperam cada um a seu modo, a tradição de contar histórias. Semelhante processo que se deu com Xerazade, que contava para

---

<sup>26</sup> Gislayne Avelar MATOS. A palavra do contador de histórias, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. XXVII.

sobreviver, o recontar em Clarice insere uma lei do contar que além de garantir a vida do conto, assegura também a vida do homem.

Desta forma, o leitor, seja ele pai, filho ou um outro contador é levado a trabalhar com o imaginário entre o intervalo de uma expressão e outra, no silêncio da escritura.

Observamos no exame mais atento do *corpus*, precisamente na oralidade, a necessidade de aprofundar o estudo sobre o discurso com o intuito de percebermos como se comporta o narrador em diálogo com o leitor. Mas, antes de adentrarmos no estudo sobre o discurso, faz-se necessário revermos o conceito de enunciação. Segundo os pressupostos lingüísticos, precisamente, da análise do discurso, em linhas gerais, entende-se por enunciação as “pistas” deixadas pelo sujeito ao constituir o enunciado. Corroboramos com esta afirmativa, o posicionamento de José Luís FIORIN (2001, p.40), em *Elementos da análise do discurso*, segundo o qual a enunciação se efetiva quando o sujeito imprime à mensagem suas “digitais”.

Na concepção de Diana Luz Pessoa de BARROS, em *Teoria semiótica do texto* (1999, p.55), o discurso visa antes de tudo, persuadir o seu destinatário acerca do assunto tratado. Este esforço persuasivo subjacente ao discurso em geral origina-se a partir de dois efeitos: o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente.

Segundo a teoria do texto de BARROS (1999, p.55-56), enquanto a *desembreagem enunciativa* esforça-se por gerar um efeito de objetividade, a *desembreagem enunciativa* em primeira pessoa cria o efeito de subjetividade em relação aos acontecimentos experimentados ou descritos por quem experimentou. Na atualidade, revela-se comum a presença de textos que alternam os dois procedimentos de projeção da enunciação. Analisemos esta passagem em *Quase de verdade*:

Foi quando Oniria e Onofre voltaram da viagem. E encontraram muita alegria entre os galináceos e gostaram de vê-los. Mas observaram que eles não tinham mais dentes. Então Oniria disse para Onofre: - Vamos deixar que eles visitem outras terras porque pode ser que encontrem uma comida nova que não precisa ser mastigada. (LISPECTOR, 1999, p. 26)

Nesse trecho, o enunciado faz uso da terceira pessoa, e juntamente com a reprodução direta da fala da personagem, contribui para a elaboração do efeito de objetividade. Aqui, simula-se o afastamento da enunciação diferentemente do que acontece na página seguinte, em que se observa esta sentença: “Você sabe o que é jabuticaba? É uma fruta redonda e preta que só existe no Brasil”. (1999, p.27) em que o narrador ao se revelar íntimo do conteúdo o aproxima também do leitor.

Esse outro fragmento de *A vida íntima de Laura* (1999, p.7): “Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente” (grifo nosso), o locutor passa de uma abordagem mais pessoal (eu) para uma mais indeterminada (a gente). O que confere uma certa cumplicidade entre o enunciador e o enunciatário, como se pode constatar no exemplo dado ainda há pouco. Aqui, “a gente” (1) equivale à primeira pessoa do plural “nós”, próprio do tom coloquial que parece predominar ao longo da história. Verificamos o traço da oralidade em Clarice pelo uso freqüente de determinadas estruturas verbais tais como: “vou contar” (que aparece em média sete vezes), no lugar da forma polida e própria dos textos escritos “contarei”. Ou ainda, “(...) e ninguém vai matar você” ao invés de “matará você”<sup>27</sup>. Em ambos os casos, constatamos a preferência em realizar o futuro pela forma composta do um verbo, no presente, ao lado de outro, no infinitivo.

O segundo recurso discursivo utilizado com o objetivo de assegurar sua verdade se dá pelo efeito do referente, que como o próprio nome expressa, trata de trabalhar de tal modo o discurso de maneira que este pareça real. Na concepção da autora, a simulação do real na sintaxe do discurso se realiza, normalmente, graças à *desembreagem interna*. Esta se efetiva por intermédio da inserção de diálogos diretos proferidos pelos interlocutores, no interior do texto, causando uma espécie de simulação do real, tal como acontece neste exemplo, em *O mistério do coelho pensante* (1999, p.25): “A namorada era uma coelha muito da enjoada e muito da caprichosa, que vivia dizendo para Joãozinho: -Se você não vier me ver, eu te esqueço”. Os diálogos em Clarice, sejam eles direcionados ao leitor, à personagem ou a si mesmo, colaboram para conferir o efeito novo sobre aquilo que o narrador deseja construir como real.

---

<sup>27</sup> Clarice LISPECTOR. *A vida íntima de Laura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 24.

Entretanto, BARROS (1990, p. 60) adverte em *Teoria semiótica do texto* que enquanto os efeitos de enunciação originam-se da sintaxe do texto, os efeitos de realidade ou de referente estruturam-se geralmente, por meio da semântica discursiva. Esta se realiza por intermédio da chamada *ancoragem*, entendida como uma forma de atrelar ao discurso elementos que o leitor reconheça como reais, tais como os índices, de pessoa, espaço e data, de forma que o receptor admita como *reais* pelo mecanismo semântico de tornar concreto em graus crescentes, os sujeitos, os espaços e o tempo do discurso, a ponto de conferirem uma ilusão de realidade ao discurso.

Examinemos esta passagem em *Quase de verdade* (1999, p.6): “Dizem assim: Ulisses tem olhar de gente’. Gosto muito de me deitar de costas para coçarem minha barriga. Mas sabido sou apenas na hora de latir palavras”. Aqui, o fato do narrador reforçar mais uma vez seu nome, dito já anteriormente, além de mostrar a visão que os outros tem dele e suas habilidades, acaba por retardar o andamento da narrativa, ocasionando a construção do referente por analogia, ao se apoiar em qualidades humanas análogas àquelas típicas do animal, na tentativa de tornar verdadeiro o texto devido às leis da ficcionalidade.

Barros ressalta que a ancoragem dos actantes, do tempo, do espaço e a apresentação direta da voz podem servir tanto para gerar uma ilusão de realidade quanto de irreabilidade discursiva:

Esse efeito deve ser entendido também como o efeito contrário, de irreabilidade ou de ficção, de ilusão de que tudo é imaginação ou mesmo de que não existe o real, a não ser como criação do discurso. Daí a fórmula Era uma vez..., que prende a história no tempo imaginário da fantasia, e o Não era uma vez..., título de livro infantil de Marcos Rey (1985). (BARROS, 1990, p. 61) [Grifo da autora].

Diferentemente dos contos de fadas tradicionais que iniciam com o famoso "Era uma vez..." no sentido de introduzir o leitor no mundo fantasioso ou escrever um livro que nega criativamente esta tradição como fez Marcos Rey, Clarice

Lispector une um ao outro ao abrir o *Quase de verdade* (1999, p.5) com: “Era uma vez... Era uma vez: eu!”. Neste exemplo, observamos que a autora afirma o mundo imaginário, para depois o negar e, depois, afirmar o seu mundo que nasce a partir da subjetividade e concisão de um eu, que faz questão de se fazer conhecer. Poderíamos dizer que a tensão entre sonho e realidade que perpassa boa parte do conto origina-se da subjetividade de um cachorro que irá latir a história a sua dona Clarice, no intuito de tornar a história possível às crianças, pela via do imaginário.

Quando Ulisses afirma que irá discorrer sobre uma viagem que realizou ao quintal de outra casa, dá margem para uma série de elementos, ao longo da narrativa, que apontam simultaneamente para aspectos tanto da realidade, quanto da irrealidade. Observamos dois elementos que ao nos remeter ao universo real, nos reportam também ao universo onírico, como os vocábulos *viagem*, e *quintal*. O primeiro pode ser entendido como uma espécie de viagem que se passa em nosso cérebro; ao passo que o segundo, além de significar o espaço situado atrás das residências, que serve para plantar, criar animais, ou servir para depósito, pode equivaler analogamente, em sentido figurado, ao nosso inconsciente.

O narrador cria uma expectativa no leitor ao adiar várias vezes o início da história quando informa algumas particularidades sobre si mesmo, sobre as personagens ou acerca do local em que irá se passar à narrativa. O que explica o fato do conto ser permeado por expressões do senso comum, tais como: “Fora disso, sou um cachorro quase normal”. Ou por exemplo: “Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu” (1999, p.7). Temos ainda: “Oniria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha” (1999, p.9). Nestes casos, há novamente uma hesitação entre o real e o imaginário. Assim como o sonho, a ficção se coloca num mundo capaz de criar uma outra referência e nos fazer viver tanto quanto se estivéssemos com os pés fincados no chão. Desta forma, a criança ao ser instigada a conhecer esse quintal, é colocada lado a lado com um narrador que faz questão de iniciá-la no universo ficcional. Tanto que, a dona do quintal, chama-se Oniria, nome que nos remete ao adjetivo onírico que significa “relativo a, ou próprio de sonhos”.

Após adiar a histórias algumas vezes causando uma curiosidade e suspense no leitor, Ulisses inicia seu relato no primeiro dia da semana, o domingo que em

latim significa *o dia do Senhor*. Interessante constatar o início da história se dá no Domingo.

De acordo com a história, é exatamente no domingo em que a figueira, único ser do quintal que recebe alimento e não produz frutos sem que conheçamos a causa, resolve se vingar das aves porque: “A vida do galo e da galinha é uma verdadeira festa. Ovidio cocorica, as galinhas põem ovos. Mas e eu? eu, que nem figo dou?” (1999, p.15)

Esta história que resgata aspectos da tradição judaico-cristã, mais se aproxima de uma parábola moderna do que de uma história convencional, finaliza-se com a seguinte saudação:” – Até logo, crianças! Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão” (1999, p.30). A autora conclui a narrativa e resgata de maneira inusitada a célebre frase de Hamlet, escrita entre 1600 e 1602, por William Shakespeare, que mais uma vez nos faz refletir acerca de temas complexos como o perdão, a postura humana frente à corrupção da alma e os limites entre a realidade e a verdade.

Este jogo entre realidade e ficção, referente e referência que perpassa grande parte do *corpus* analisado, encontra-se intimamente relacionado com a arte de enredar em Lispector que resgata elementos da tradição, como a memória.

Maria de Fátima da Silva PEREIRA<sup>28</sup> ao tratar da crise da arte de narrar identificada por Benjamin, ressalta como a ausência gradativa de experiências comunitárias pode interferir na personalidade do sujeito:

A perda paulatina das referências coletivas transforma a identidade do indivíduo, que vai buscar no isolamento essas referências. Se a memória e as experiências não são mais compartilhadas, se não há marcas que auxiliem a afastar o esquecimento, se a ausência de palavras enclausura cada indivíduo em sua casa, é ali onde ele procura a personalização, a identidade. (PEREIRA, 2005, p. 12)

---

<sup>28</sup> Maria de Fátima PEREIRA. O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas: um estudo sobre o matador, de Patrícia Melo. Dissertação de mestrado pelo Programa de Literatura e Crítica Literária, pela PUC – SP, 2005, p. 12.

Este trecho ressalta a “referência coletiva” expressa por uma memória e pela experiência coletiva na fomentação da narrativa tradicional. Interessante observar que tanto uma quanto a outra parece se fazer presente no *corpus* sob análise. A memória passa a ser ativada durante a construção do referente pelo diálogo via escritura clariceana. Ao se construir o referente em ato dialógico, cria-se também algo em comum a ser compartilhado. O fato do adulto contar sua versão ou partes dela à criança torna a experiência comum entre quem lê e quem ouve e vice-versa. É uma ocasião em que a memória deixa de ser individual e passa a ser coletiva por meio do referente em outra retórica que carece do imaginário do leitor.

Não obstante a presença de traços que permeiam a narrativa moderna em Clarice verificamos as marcas da voz de um narrador que, ao elaborar de maneira dialógica seu referente, apela freqüentemente para as experiências sensitivas do leitor criança. Por isso, em *A vida íntima de Laura* vemos a construção quase plástica, no sentido palpável da personagem que vai ganhando dimensões, ao adquirir formas e cores diante do leitor. Este, ao se deparar com a presença de um narrador que o incentiva a utilizar os cinco sentidos no processo de materialização do referente, faz com que ele se reporte à própria experiência. Examinemos o fragmento a seguir: “Eu sei que você nunca viu Laura. Mas se já viu uma galinha meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio, é como se você estivesse vendo Laura”. (1999, p.15). Além da visão temos o tato, o olfato, o paladar e a audição, respectivamente: “Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. Como ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida”. (1999, p.17). Ou ainda “Mas não é fácil explicar o gosto que se tem na boca. Por exemplo: experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil? É gosto de chocolate mesmo”. (1999, p.23).

Vale ressaltar ainda que o modo mais evidente de constatarmos se um organismo encontra-se vivo ou não, é observar se ele consegue responder aos estímulos externos. A vida na sua intimidade também passa pelo experimentar a realidade sensorial por meio dos cinco sentidos que atuam no organismo vivo. A manutenção da própria vida, uma das maiores preocupações de Laura, parece percorrer toda a narrativa.

“Se alguém chega perto dela, sem ser para dar milho, ela foge com grande barulheira, cacarejando feito uma doida. Ela cacareja assim: não me matem! Não me matem!” (1999, p.13). Aliás, estas são as únicas palavras proferidas pela

protagonista durante todo o livro, exceto quando o leitor se depara com a conversa que há entre ela e Xexter um habitante de Júpiter que se dá por meio do diálogo direto.

Não é gratuito, o fato das personagens próximas de Laura como o galo, marido dela, chamar-se Luís e, a sua dona atender por Luísa. O galo oferece a possibilidade de Laura perpetuar a sua espécie. Acrescente-se ainda que é a presença de dona Luísa, que garante a vida da galinha, impedindo por exemplo, que a cozinheira a mate. Além do mais, todos eles são dotados de nomes que nos remetem à luz.

Também vale ressaltar que Laura se destaca das outras aves por ser a que mais bota ovos, participando da cadeia alimentar que ajuda na sobrevivência da espécie humana. Tudo isto contribui para que Laura ao ter garantida a própria sobrevivência, garanta também a do contar. À proporção que Laura se mantém viva, ela assegura também os ingredientes imprescindíveis ao leitor para o desenvolvimento de outras histórias sobre galinhas. Nesse sentido, alimentar Laura significa *alimentar* no homem a própria *sede* de contar histórias (1999, p.31): “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte. Laura é bem vivinha”.

Analisemos esta outra passagem (1999, p.30): “Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro. - Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só”. Nesta conversa entre Laura e Xext observamos que o termo *invenção* pode ser concebido como mentira, no sentido da nossa capacidade de imaginar, criar histórias à margem do real.

Enquanto em *A vida íntima de Laura*, a personagem se constrói com o auxílio dos cinco sentidos, em que cada um é expresso separadamente, em *O mistério do coelho pensante*, conhecemos Joãozinho por meio das combinações entre os mesmos. Analisemos estas sentenças: “De pura alegria, seu coração bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas” (1999, p.10) ou ainda “Outra coisa que o nariz dele descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu” (1999, p.27). Em *Quase de verdade* (1999, p.29) quando o narrador nos oferece uma minuciosa caracterização das jabuticabas, também explora os sentidos do leitor: “A gente pisa nelas e o barulho é assim:

plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti. Os galos e as galinhas se deliciaram ao pisar nelas: o barulho era gostoso, dava um arrepio bom”.

Além de observarmos no *corpus* sob a análise do enredamento, a presença de traços típicos das primeiras narrativas, a saber: a linguagem coloquial, os diálogos, os elementos sinestésicos, o perfil do contador de histórias, identificamos também que as três histórias são o resultado das experiências de narradores que fazem questão de explicitar a procedência dos seus relatos. Segundo, BENJAMIN (1985, p.205) as primeiras narrativas por terem suas origens vinculadas a uma engrenagem artesanal de comunicação, elas não tentam passar o grosso da coisa narrada como informação. Isto é, o narrador deixa as suas marcas na narrativa. Por isso:

Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. Leskov começa A fraude com uma descrição de uma viagem de trem, na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar (...) (BENJAMIN, 1985, p. 205) [Grifo do autor].

Lispector parece recorrer, em seu enredamento, a essa descrição do contexto, em que irão se desenvolver os acontecimentos, ao utilizar diferentes recursos. Vejamos como isso acontece em *Quase de verdade* (1999, p.5): “(...) eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui há pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa”. Também verificamos o contexto original da história no prefácio de, *O mistério do coelho pensante* (1999) quando a autora após explicar que a narrativa se concretizou devido ao desejo do seu filho de ouvir uma história sobre coelho, acrescenta:” é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos”. O resgate da matéria narrada revela-se mais sutil em *A vida íntima de Laura* (1999, p.21), em que o narrador limita-se em dizer: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as

galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar”. Presumimos que o narrador, neste caso, faz questão de expressar seu interesse por galinhas e a necessidade que tem de compartilhar a um outro seu conhecimento. Sua postura presentifica traços do narrador artesão formulado por Benjamin.

A seguir, retomemos os traços que denunciam a presença do narrador moderno, que se encontram sobrepostos aos do narrador tradicional.

Importante destacar um outro fator importante nos textos de Lispector; à medida que nos deparamos com um narrador que, ao mesmo tempo em que narra, informa, mostra e descreve. O narrador parece realizar dois movimentos, pois, simultaneamente discorre sobre as aventuras de Joãozinho e sublinha o tipo de discurso adotado naquele momento, de forma que o leitor entre em contato e aprenda a inferir com a alternância lúdica entre os discursos: indiretos livres, indiretos e diretos.

Em *A vida íntima de Laura*, verificamos a alternância entre duas histórias: uma que se atém ao cotidiano de Laura, que abruptamente é interrompida, por uma outra que comunica as experiências e os questionamentos do narrador. Vale ressaltar que o cruzamento alternado entre as duas histórias gera uma infinidade de outras histórias formuladas pelo leitor-ouvinte. Assim, quem lê se defronta com a voz descritiva do narrador que apresenta a auto-imagem de Laura, que muitas vezes não coincide com a opinião do próprio narrador, e que, por sua vez, sente necessidade de partilhar seu referente que informa ao mostrar. Sua preferência pelo discurso indireto livre, revela um mecanismo que contribui para que a narrativa se volte constantemente para si mesma, na tentativa de ser desvelada pelo interlocutor. Neste sentido, o texto se bifurca em infinitas direções, ao termos um narrador que ora aponta para o próprio saber (pensar), ora para o que Laura sabe, e ora para o conhecimento do leitor, quando coloca no mesmo nível leitura-texto-escritura.

Paul ZUMTHOR (2000, p.62), em *Performance, recepção, leitura*, aborda os diversos fatores que envolvem a intrínseca relação existente entre a voz e o texto, seja ele oral ou escrito. Aqui, nos interessa a questão da recepção do texto pelo leitor. O estudioso retoma os pressupostos teóricos formulados pela Estética da recepção, precisamente as pesquisas desenvolvidas por Wolfgang Iser em torno do processo de leitura do texto literário. Seu estudo se deve ao fato, de que o que

confere valor estético ao texto literário é a maneira como ele é lido: “(...) a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor”. A esta concepção de leitura que envolve a noção de produtividade e prazer, Zumthor acrescenta a soma das percepções sensoriais. De acordo com esta concepção a recepção do texto literário pelo leitor aproxima-se da noção de catarse formulada por Aristóteles, na qual a comunicação não se restringe apenas a passar uma informação, é também delegar alguma mudança a quem o texto se reporta.

Deste modo, observamos que o texto poético, aqui entendido como o texto literário, em geral, seria uma teia permeada por espaços vazios que pede a liberdade de participação do leitor, que procura conferir sentidos, a determinadas palavras que lhes chegam obscuras. Em consequência disto, torna-se possível ao leitor a realização de diferentes leituras de um mesmo texto, em performances:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está lá. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2000, p.63) [Grifo nosso].

Esse mesmo sentido performativo, materializado no texto performativo, é identificado de forma mais contundente neste fragmento de *Quase de verdade* (1999, p.13): “Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e a rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovidio. O ‘O’ vinha do ovo, o ‘vidio’ era por conta dele (...)”. Ou ainda, nesta outra passagem:

Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante. (LISPECTOR, 1999, p.14)

Verificamos, aqui, a projeção de uma forte carga poética contida nas palavras, nos seus intervalos e nas relações, existentes entre os vocábulos, que nos faz experimentar um tempo infinito que passa pela natureza de cada ser-palavra, dando-nos a percepção do ciclo da vida em pleno funcionamento. A poeticidade inscrita coloca em relevo o significante, que na concepção de Zumthor, faz com que o foco permaneça graças à existência da caligrafia capaz de resgatar uma presença perdida, devido à tradição da escrita. O pesquisador descreve com maestria o movimento realizado e o efeito obtido pela ótica humana ao percorrer o texto poético:

O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele olha a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra. Da maneira mais banal, a maior parte dos poetas, hoje, imprime seus poemas distribuindo na página espaços vazios e palavras em uma ordem que é significativa, pois cria um ritmo visual, transformando o poema em um objeto. A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar. (ZUMTHOR, 2000, p.86) [Grifo do autor].

Esta concepção de escrita se aproxima dos textos em análise de Clarice Lispector. Neles identificamos uma escrita que nos oferece a possibilidade de presentificar o objeto novo em discussão, o chamado referente, em seus livros, durante o seu processo de construção no ato da leitura. Após nos atermos aos mecanismos de leitura e escritura imprescindíveis para a elaboração do referente, passemos a estudá-lo do ponto de vista retórico.

### 3.2. MÁSCARAS DO NARRADOR CLARICEANO

Em remetência às categorias de narrador formuladas por BOOTH em *A retórica da ficção* (1980, p.167-169), tais como: o autor implícito, o narrador não-dramatizado e o narrador dramatizado, identificamos a presença do primeiro nas enunciações dos contos: *O mistério do coelho pensante* (1967), enquanto que, em *A vida íntima de Laura* (1974) e em *Quase de verdade* (1978), observamos a atuação do narrador dramatizado.

Analisemos o parágrafo, a seguir, de *Quase de verdade*:

Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela - que entende o significado de meus latidos - escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa. (LISPECTOR, 1999, p. 5)

Nesta história, o narrador pode ser classificado como dramatizado, de acordo com os pressupostos de Booth, por se referir a si mesmo com o pronome pessoal *eu*, tornando-se um ser concreto sem nada a dever em relação à montagem dos outros personagens sobre os quais irá discorrer. A personagem Clarice, à qual Ulisses se dirige para registrar sua história, não pode ser entendida como a autora real, mas, sim, uma personagem fictícia. Pode-se dizer que esta desempenhará a função de mediadora em segundo grau de distanciamento, em relação aos fatos a serem mostrados ao leitor, à proporção que o narrador se coloca como mediador entre quem fala e quem lê. Ou seja, o narrador em primeira instância seria Ulisses.

Sem deixar os contornos próprios de um cachorro, Ulisses ao se colocar como testemunha dos fatos que irá narrar, acaba muitas vezes refletindo o interior das personagens, um mecanismo importante utilizado pelos autores para filtrar as

suas narrativas, como nesse momento em que Ulisses mostra-se capaz de revelar o pensamento da figueira:

E ela enfim teve um pensamento.

O pensamento era o seguinte:

A vida do galo e da galinha é uma verdadeira festa. Ovidio cocoricava, as galinhas põem ovos. Mas e eu? eu, que nem figo dou? E patati e patatá. (LISPECTOR, 1999, p.15)

Esta é mais uma estratégia utilizada pelo autor para criar uma personagem que, ao refletir o interior de uma outra personagem na terceira pessoa, mostra na verdade, o ponto de vista do autor real. Segundo Booth, a construção de um narrador que se firme enquanto tal, e pareça real, que descreve o interior da personagem, confere *naturalidade* e *nitidez* à narrativa. Isto contribui para que a história se redesenhe de forma cada vez mais real na mente da criança, ganhando em verismo com o referente.

Processo semelhante dá-se em *O mistério do coelho pensante*, em que percebemos traços característicos do autor implícito, alter ego do narrador. No prefácio, a escritora Clarice Lispector cria uma espécie de projeção de si mesma ao se dirigir ao leitor para informá-lo acerca da origem da história. Além disso, no final do prefácio, nos deparamos com as iniciais da autora, o que nos leva a confirmar a presença do autor implícito e sua identidade enredada por outras ficcionais.

Em *A vida íntima de Laura*, ao nos confrontarmos com a sentença: “Pois vou contar a vida íntima de Laura” (1999, p.7), temos um *eu* que apesar de revelar uma personalidade que poderia nos remeter a do escritor real, o texto não se refere diretamente a este, aproximando-o, portanto, do narrador dramatizado.

Verificamos que a retórica ficcional dada ao *referente*, nos três livros citados, é recriada, e não dada, como estamos habituados a encontrar na retórica clássica. Lispector cria uma escritura em ato de contar que se opõe ao tradicional; questiona-o e transgride-o pela visibilidade do mostrar. Vejamos o exemplo em *A vida íntima de Laura*:

Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você.

(LISPECTOR, 1999, p.11)

Neste exemplo, verificamos a presença de três fatos simultâneos: primeiro, a narradora mostra o *referente*, para em seguida contá-lo e, finalmente, torná-lo, logicamente, verdadeiro, já modificado pelo modo de mostrá-lo em diálogo. E é nesse instante que ocorre a desmistificação do “maravilhoso”, elemento típico do conto de fada tradicional. Assim, o *referente* coloca o “maravilhoso natural” à prova dentro de uma verdade instituída pelas imagens, pondo a palavra em crise de verdade. Em Charles Perrault, o *verismo* do maravilhoso natural não pretendia ser comprovado. Tomemos, como exemplo o trecho da história *O pequeno polegar*, parte integrante de *Histórias ou contos de outrora* (2004, p.149), uma tradução de *Histoires ou contes du temps passé*, cuja fonte é a edição *Contes* (1999), compilado por Charles Perrault e que citaremos a seguir:

Era uma vez um lenhador e uma lenhadora que tinham sete filhos, e todos os meninos. O mais velho tinha só dez anos, e o caçula, sete. (...) O que os entristecia ainda mais era o fato de o caçula ser muito delicado e de não dizer palavra: tomavam por retardamento mental o que era bondade da alma. Tinha estatura muito pequenina, e quando veio ao mundo, não era maior do que um polegar, por isso o chamaram de Pequeno Polegar.

Neste parágrafo introdutório da história, verificamos a presença de um narrador que não se sente tentado a fornecer os detalhes capazes de explicar ao leitor o nascimento de uma criança de dimensões extremamente reduzidas. Ao contrário da protagonista Laura, *O pequeno polegar* vem de uma época em que o

maravilhoso não precisava ser comprovado, ele era uma instituição estrutural, uma norma do realismo ficcional na tradição.

O encontro do leitor com uma literatura infantil, que o considere em seu caráter de leitor singular, representa a possibilidade de restabelecer uma nova percepção e elaboração de efeitos múltiplos, capazes de reestruturar conceitos renovadores de uma escritura que preserva outros modos de enredamento e, por extensão, novos hábitos de leitura. Ou seja, que a arte da leitura ensine a ler a escritura, em isomorfia.

### **3.3. O REGRADO DO ENREDAMENTO: EFEITOS**

Ao identificarmos elementos estilísticos e formais na construção do enredo, tais como: o monólogo interior, a digressão e a fragmentação dos episódios presentes, tanto no livro para adulto quanto para criança, observamos que Clarice Lispector transgride, em termos estruturais, o conto de fadas tradicional, à proporção que coloca o leitor mais próximo do narrador, que o leva a pensar sobre o evoluir da própria narrativa em enredamento. Talvez, isso explique em *Ainda impossível*, crônica publicada em *A descoberta do mundo* (1972, p.406) as primeiras tentativas frustradas da autora ao tentar publicar seus contos no jornal:

Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver porquê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.

Desde então, porém eu havia mudado tanto, quem sabe agora eu estava pronta para o verdadeiro 'era uma vez'. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Será simples, senti eu.

E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: 'Era uma vez um pássaro, meu Deus'.

Enquanto no conto de fadas, o leitor é espectador em relação aos fatos narrados, em Lispector ele é induzido pelo narrador a conhecer a personagem e as etapas de enredar a história; examinemos este exemplo de *O mistério do coelho pensante* (1999, p.24) "Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?" Ou ainda, esse trecho de *Quase de verdade* (1999, p.14): "A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história?" Nestas duas falas do narrador percebemos lacunas no discurso que solicitam a interação com o leitor na descoberta do relato suspenso. Telma Maria VIEIRA (1996, p.19) resgata a teoria da Estética da Recepção, precisamente, o pensamento de Wolfgang Iser sobre a leitura: "a leitura une dois pólos: o processo do texto e o efeito deste sobre o leitor. Essa interação texto-leitor é que condiciona o processo de comunicação entre ambos". Ou seja, a relação interpessoal se efetiva por meio de um constante trabalho de interpretação, no qual, os sujeitos procuram agir com base no que mais responde a expectativa do outro. Outra situação, diversa daquela, é a conversa que se dá, à viva voz, entre narrador-personagem-leitor. Esta, sem dúvida, revela inúmeras vantagens em comparação com aquela, devido à possibilidade de se resgatar aspectos do discurso que ficaram pouco claros. De acordo com Iser, esse resgate na relação texto-leitor é irrealizável, o que acarreta o aparecimento de "vazios". VIEIRA (1996, p.20) explicita melhor os "vazios" identificados por Iser, ao afirmar: "(...) eles assinalam a suspensão das conexões dos segmentos do texto e possibilitam que o leitor reconstitua essas conexões de acordo com seu ponto de vista. Assim, cabe ao leitor preencher os "vazios" com suas projeções ideativas". Desta forma, a autora (1996) enfatiza a relação mútua que permeia o texto e o leitor. Ou seja, à proporção que o leitor depara-se com o texto, aquele preenche os vazios deste, ao mesmo tempo em que o texto controla as projeções do leitor. As lacunas ou vazios interferem na seleção do segmento do texto que deve ser conectado ou não, e, assim, proporciona um campo maior de possíveis significações, a partir destas rupturas e conexões do texto. Para ISER (1971), a leitura atinge seus objetivos comunicacionais, quando o texto rompe com as projeções habituais e

automatizadas do leitor. Essas transformações são desencadeadas pelas dificuldades que o próprio texto impõe ao leitor. Nesta perspectiva, ao confrontarmos os contos de fadas de Perrault, com os de Lispector, identificamos nestes, a digressão, o diálogo, a fragmentação dos episódios, elementos que exigem um leitor “forte” capaz de superar os obstáculos que a narrativa oferece em seu mostrar-se, cenicamente.

O epílogo de *A vida íntima de Laura* (1999, p.31), nos dá outro exemplo: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte. Laura é bem vivinha”. Vemos que o narrador idealiza um leitor que, ao término da história, esteja apto a criar, a inventar suas histórias, a aprender a enredar. Esta atitude se repete também nos outros dois contos que integram o *corpus* e se expressa por intermédio de sentenças finais que funcionam como uma espécie de “isca”, a espera do leitor-autor que dê margem para o surgimento de outras narrativas, em bases referenciais inventadas por referentes em novas enunciações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desta pesquisa foi examinar o processo de criação do referente em *O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, de Clarice Lispector, precisamente a relação que se estabelece entre o narrador, personagem e leitor. Estes três elementos expressos no discurso apontam para diferentes enunciações, em que se torna possível distinguirmos diferentes modos de contar, uma forma de atualizar a retórica característica do conto de fadas tradicional, ao mesmo tempo, em que resgata a oralidade, própria do contador de história.

Ao analisarmos o *corpus* identificamos um narrador que ao descrever o processo de humanização da personagem animal conduz a criança a refletir sobre os mais diversificados aspectos relacionados a sua existência. No conto de fadas clássico, o leitor depara-se com uma personagem pronta, na medida em que o narrador não questiona seus hábitos, sua aparência física ou interior, nem das outras personagens com as quais ela se relaciona. Ao passo que em, *Chapeuzinho vermelho*, a personagem central já vem pronta diante do leitor, em Clarice as três personagens protagonistas presente no *corpus* se constroem a proporção em que a história vai sendo narrada. A autora realiza uma espécie de cruzamento entre as enunciações capaz de formar um referente textual, autônomo, em oposição aquele observado em Perrault, onde o discurso reflete os valores sociais de sua época.

Deste modo, o referente em Lispector estrutura-se basicamente por uma verossimilhança de conotações realistas capaz abalar o maravilhoso, elemento imprescindível ao conto de fadas tradicional. O narrador clariceano deixa explicitamente suas marcas no discurso, faz questão de afirmar que ele é o autor de tais histórias à semelhança das novelas boccaccianas. Nestas, inicia-se o fenômeno de revelar ao leitor o processo artesanal de feitura das histórias, que no decorrer do tempo, deixam o anonimato da oralidade e passam a ser escritas e assinadas pelas mãos de um artista.

Luís da Câmara CASCUDO (2000, p.13), no prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*, caracteriza os contos populares, de acordo com os seguintes critérios: antigüidade, anonimato, divulgação e a persistência. Assim, é possível identificar um conto popular desde que este se mantenha vivo na memória coletiva de uma

comunidade, a qual desconhece a autoria de tais histórias, e se propague de maneira dinâmica nos repertórios orais da comunidade.

Esta tradição oral alimentou escritores da estirpe de Perrault que se tornaram famosos pelos contos recolhidos da tradição popular francesa. Os estudiosos revelam-se praticamente unânimes, ao elegerem Charles Perrault o responsável pelos primeiros passos em direção ao surgimento do gênero infantil no ocidente. Para comprovar sua tese, JOLLES (1930, p.190) resgata o posicionamento dos irmãos Grimm, que no terceiro volume de *Contos para crianças e famílias* consideram Perrault como aquele que deu início às verdadeiras narrativas de contos, no século XVII. Nelly Novaes COELHO (1991, p.66), em *O conto de fadas*, também aponta o escritor francês como o precursor da literatura infantil, com suas *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha mãe gansa (Contes de ma mère l'oye, 1697)*.

No que diz respeito ao título denominado *Mãe Gansa*, COELHO (1991, p.69) atribui ao fato dessa personagem aparecer com frequência em muitas das narrativas populares na França, as quais ela exercia o papel de contar histórias às suas crias. Anos mais tarde, de acordo com um determinado momento da tradição européia em que as mulheres enquanto fiavam contavam histórias aos filhos, a personagem da Gansa foi substituída pela de uma velha fiandeira. Aliás, esta foi a estampa de capa da primeira coleção que chegou ao Brasil dos contos de Perrault, Grimm e Andersen, traduzida pela Melhoramentos (1915-1925). Por intermédio dessa personagem, sucessivas gerações de crianças tiveram a oportunidade de entrar em contato com o universo do maravilhoso.

Mais do que contar uma história o narrador em Lispector coloca em primeiro plano a personagem em diálogo com o leitor, fazendo com que este elabore sua própria história.

Ao fazer uso de histórias próximas à realidade do leitor, Lispector idealiza um leitor que se coloque em diálogo com as dificuldades presentes no texto. Maria dos Prazeres Santos MENDES (1995, p.159) comenta os quatro primeiros livros de Lispector, da seguinte maneira:

Se, num primeiro momento da leitura, a narradora provoca a inserção da criança, via identificação (até mesmo emocional), pede-lhe também a reflexão e o questionamento, propondo uma participação, que advém do diálogo, e impede a voz autoritária do monólogo, que impõe decifrações. A criança identifica-se, sim, mas com a ação de pensar, de refletir sobre os caminhos da narrativa. Clarice, como já dissemos, ensina a criança a ler e procurar entrelinhas a preencher.

Nesse sentido, os textos de Lispector direcionados ao público infantil possuem uma natureza intuitiva, relacional, que possibilita à criança atuar como intérprete de seu mundo e ao mesmo tempo, alargar estratégias de leitura a serem utilizadas quando adulto. Lispector escreve de maneira a instigar o leitor, pois ela própria instiga a si mesma, por intermédio de questionamentos nos mais diversos aspectos que compõem a natureza do homem e de tudo que o cerca. Diante dessa hipótese, consideramos que Clarice Lispector revoluciona a literatura ao criar essa nova conduta de leitura, responsável pela formação de um leitor profícuo, capaz de responder às exigências do estilo dialógico permeado de elementos metalingüísticos. Por isso, acreditamos que essa verossimilhança paradoxal aplicada à escritura do conto moderno realiza-se devido ao carácter inovador do enredamento narrativo de Clarice ao elaborar uma retórica original do referente que propõe uma outra leitura.

O discurso híbrido presente no *corpus* efetiva-se primordialmente pelo encontro do conto com a novela, no qual, identificamos um novo referente resultado do trabalho de um artista.

Se partirmos da concepção de que a Literatura é arte, antes de qualquer outra função, podemos ressaltar o carácter transgressor, da escritora. Segundo, CHKLOSVSKI (1965, p.81-82):

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a

arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte<sup>29</sup>.

Esse aspecto próprio da arte de perceber os objetos como se fossem vistos pela primeira vez, a ponto de se prolongarem por mais tempo em nossa mente, rompe, de acordo com Chklovski, com o elemento que o autor chamou de “automatismo”. Ou seja, repetir com frequência determinados movimentos, no decorrer do dia, faz com que eles sejam absorvidos de maneira inconsciente e involuntária pelo nosso organismo. Isto, explica segundo o autor, o fato de não lembrarmos, por exemplo, a localização de determinado objeto, num espaço físico que nos é familiar.

Clarice Lispector rompe com esse automatismo ao apresentar em seus três livros sob análise uma mimese fundamentada no monólogo interior, na digressão e fragmentação dos episódios, pelo uso de uma retórica singular e um discurso dialógico.

---

<sup>29</sup> CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: TODOROV, T. (org). **Teoria da literatura I**. Lisboa: 70,

## ILUSTRAÇÕES

BROSSA, Joan. **Labour**, 1978. Wool and needles. Collection of the artist. In: The 20th - Century Art Book. London: Phaidon, 1996. 520 p.

DORÉ, Gustave. **Chapeuzinho vermelho**, 2004. Histoires ou contes du temps passé. In: Histórias ou contos de outrora. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy. 219 p.

WAFERHOUSE, John Willian. **A tale from the Decameron**, 1916. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight. In: The 20th - Century Art Book. London: Phaidon, 1996. 520p.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem** (1944). 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973. 115 p.

\_\_\_\_\_. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

\_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Os desastres de Sofia**. 12.ed. In: *A legião estrangeira*, São Paulo: Siciliano, 1992. 136 p.

\_\_\_\_\_. **O mistério do coelho pensante** (1967). Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 32p.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes** (1968). 12.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 32 p.

\_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura** (1974). 12.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 32 p.

\_\_\_\_\_. **Quase de verdade**. (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 32 p.

\_\_\_\_\_. **Como nasceram as estrelas** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 52 p.

## OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 147 p.

BRASIL, Assis. **A técnica da ficção moderna**. Rio de Janeiro: Nórdica, Brasília: INL, 1982. 383 p.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. 109 p.

COITO, Roselene de Fátima. **Uma leitura inquieta**: o leitor infantil nos mistérios de Clarice Lispector. Tese - Letras - UNESP - Araraquara, São Paulo, 2003. 211 p.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma pergunta** – uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 304 p.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector, São Paulo, 2004. 342 p.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector e Lygia Bojunga Nunes**: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995. 260 p.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, v.12, 1995. 175p.

PONTIERI, Regina. Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector. **Literatura e sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n.6, p. 158-164, 2001-2002.

SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 360 p.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996. 136 p.

## OBRAS DE APOIO TEÓRICO

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 17.ed. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, s.d. 290 p.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2003. 114 p.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3.ed. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 421 p.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trads. Michel Lahud, Yara F. Vieira. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1999. 196 p.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990. 96 p.

BARROS, Manoel. **Sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 88 p.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v.1, 1994. 253 p.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 582 p.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. José F. de Almeida Gonçalves. Lisboa: Minerva, 1980. 443 p.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, v.2, 1999. 566p.

CALVINO, Italo. **Sobre o conto de fadas**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1999. 158 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 8.ed. São Paulo: Global, 2000. 318 p.

CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994. 96 p.

CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: TODOROV, T. (org). **Teoria da literatura I**. Lisboa: 70, 1965. 151 p.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 1987. 92 p.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2005. 287 p.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trads. Davi Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. 253p.

FETH, Monika. **O catador de pensamentos**. Trad. Deiter Heidemann. São Paulo: Brinque Book, 1996. 27 p.

FIORIN, José Luis. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989. 93 p.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 10.ed. São Paulo: Ática, 2000. 95 p.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trads. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. 162 p.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930. 222 p.

KHAWAM, R. René. **As mil e uma noites**. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1993. 192 p.

LHOSA, Mario Vargas. **A mentira e a verdade na ficção**. N.Y. Book Review. s.d.

KOLLROSS, Claudimeiri N. Cordeiro. **O maravilhoso, o mítico e o lúdico em resgate de formas:** Lúcia Pimentel Góes e Antônio Torrado. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

JAUSS, Hans Robert. **História da literatura como desafio à ciência literária:** literatura medieval e teoria dos gêneros. Trad. Ferreira de Brito. Porto: Soares Martins, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso.** Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. 555 p.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. 203 p.

MEIRELES, Cecília. **Poesias completas.** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

**Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios.** Organizados, traduzidos e anotados: MENDES, Oscar. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. 1022 p.

PALO, Maria José Gordo; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. **Literatura infantil:** voz de criança. São Paulo: Ática, 1986. 80 p.

PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. **O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas:** um estudo sobre o matador, de Patrícia Melo. 97 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PERRAULT, Charles. **Histórias ou contos de outrora.** Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004. 219 p.

PROPP, Vladimir. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988. 77 p.

SEGOLIN, Fernando. **Mito, Narrativa e Identidade**. (Palestra) Programa de Literatura e Crítica Literária. PUC. 2004. Atividade Programada realizada pelo Programa LCL. 10 p.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 332 p.

\_\_\_\_\_. **As estruturas Narrativas**. 4.ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003. 202 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trans. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

A tale from the Decameron. John William Waferhouse, 1916. Oil on canvas. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.

Chapeuzinho Vermelho. Gustave Doré, 2004. Charles Perrault, Histoires ou contes du temps passé.

Labour. Joan Brossa, 1978. Wool and needles. Collection of the artist.

