



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Rosangela Fernandes Eleutério

**TRADUÇÃO INTRALINGUAL E A INFÂNCIA EM CINCO CONTOS DO LIVRO
FELICIDADE CLANDESTINA DE CLARICE LISPECTOR**

Florianópolis
2023

Rosangela Fernandes Eleutério

**TRADUÇÃO INTRALINGUAL E INFÂNCIA EM CLARICE LISPECTOR EM CINCO
CONTOS DO LIVRO *FELICIDADE CLANDESTINA***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Tradução da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção do título de
Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Eliane Santana Dias
Debus (UFSC)

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática Da Biblioteca Universitária da UFSC.

Eleutério, Rosangela Fernandes
TRADUÇÃO INTRALINGUAL E A INFÂNCIA EM CINCO CONTOS DO
LIVRO FELICIDADE CLANDESTINA DE CLARICE LISPECTOR /
Rosangela Fernandes Eleutério ; orientadora, Eliane
Santana Dias Debus, 2023.
215 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Clarice Lispector. 3. Tradução
Intralinguística. 4. Formação de Leitores. I. Debus, Eliane
Santana Dias . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Rosangela Fernandes Eleutério

Tradução Intralingual e a Infância em Cinco Contos do Livro *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado em 09 de dezembro de 2022 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. (a) Dr. (a) Rosilene de Fátima Koscianski da Silveira
Secretaria Estadual de Educação

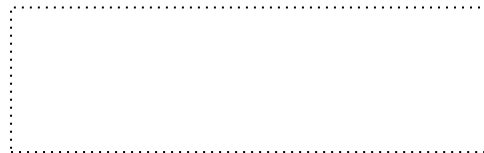
Prof.(a) Dr. (a) Marie Hélène Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Dr.(a) Andrea Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução



Prof.(a) Dr.(a) Eliane Santana Dias Debus
Orientadora

Florianópolis, 2023.

Dedico a tese à todas as pessoas que foram, são e serão luzes em minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Eliane Santana Dias Debus, minha orientadora, que contribuiu com minhas pesquisas, leituras e escrita desta tese com paciência e carinho. A ela por estar sempre me apoiando e me guiando através de suas indicações de leituras, aconselhamentos e principalmente por seu acolhimento nos momentos mais difíceis da escrita. Minha gratidão por minha orientadora seguirá por toda minha vida. Ao Sérgio Medeiros, por ter acreditado na minha pesquisa desde o início e oferecer conselhos, que foram muito importantes no meu trajeto.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos da Tradução, pelas aulas, palestras e amizades construídas ao longo dos anos, desde o mestrado, que contribuíram para minha formação intelectual e motivacional, que me fez cada vez mais apaixonada pela tarefa de traduzir, transpor as barreiras linguísticas, conhecer novas formas de ler e interpretar textos, contribuindo com seus exemplos e suas práticas e teorias sobre tradução.

À minha amiga Marina Giosa de Azevedo, que tantas vezes colocou seus próprios problemas de lado para ouvir paciente minhas dúvidas e atribulações emocionais. Agradeço a ela por acreditar em mim mesmo (principalmente) quando eu mesma duvidei.

Aos médicos, psicólogos e enfermeiros do SUS, que com muita atenção e comprometimento com suas profissões cuidaram da minha saúde, tanto emocional quanto física, ajudando que eu restabelecesse minhas forças e energia para continuar contribuindo com meu propósito neste mundo: ser uma pessoa melhor e exercer com responsabilidade e competência a profissão que escolhi.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar essa pesquisa desde o início ao fim, me proporcionando estabilidade e segurança para desenvolver uma pesquisa de qualidade. Esse apoio financeiro foi imprescindível, principalmente para atravessar os momentos difíceis como a pandemia, as debilidades físicas e financeiras. Meu muito obrigada!

RESUMO

O objetivo desta tese é a tradução intralingual de cinco contos de Clarice Lispector do livro *Felicidade Clandestina* (1998) para serem lidos por público de todas as idades: “Felicidade Clandestina”, “Restos de Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Os desastres de Sofia” e “Tentação”, do gênero prosa para a poesia. A metodologia utilizada foi uma leitura e análise dos contos, considerados pela crítica literária como autobiográficos, onde as narrativas se passam em Recife e as protagonistas são meninas de oito e nove anos. Destes textos extrai-se o fluxo narrativo para ater-se ao poético, subjetivo e imaginário. As palavras de Lispector foram mantidas, alterando somente a forma e selecionando as principais passagens onde a escritora dá ênfase às emoções, separando o que é real e o que é subjetivo para as personagens. Como referencial teórico recorre-se a vários pesquisadores em cada etapa do trabalho, como as biografias sobre a escritora escritas por Nádya Batella Botlib (2013), Teresa Monteiro (2021), Benjamin Moser (2009), Olga de Sá (1979) y Olga Borelli (1981). Sobre a tradução da infância por Clarice Lispector e os livros infantis da escritora, utiliza-se referências de pesquisadores com enfoque na formação de leitores, como Alberto Manguel (1997, 2016, 2017), Giorgio Agamben (2005, 2007, 2017), Maurice Blanchot (1987), entre outros. Referente à tradução, sobretudo a tradução intralingual, recorre-se à Roman Jakobson (2004), Mário Laranjeira (2003) e Umberto Eco (2007). Outros pesquisadores são citados em cada uma das etapas para a complementação de um raciocínio e lógica. O resultado atingiu os objetivos esperados, porém acrescento na pesquisa da tese algumas ressalvas. Embora as poesias possam ser lidas por todos os públicos, crianças, adolescentes e adultos, é necessário, (no caso de crianças principalmente) o acompanhamento de um educador-adulto como mediador, pois os textos de Clarice Lispector são complexos, e ocasionalmente precisam ser lidos aos poucos e devidamente explicados conforme surjam perguntas e dúvidas sobre algumas palavras e contextos aos quais os termos se aplicam, além de considerar individualmente se o receptor da leitura está intelectual e emocionalmente preparado para discutir, algo que não compete ao tradutor prever ou julgar. Por fim, conclui-se que toda tradução, interlingual, intersemiótica e intralingual é um exercício de reflexão, interpretação e dúvidas por parte do tradutor, que busca da melhor maneira possível preservar o texto dos escritores do texto-fonte, neste caso de Clarice Lispector, sem trair os principais elementos das obras, fornecendo aos leitores poesias que de fato correspondem a toda complexidade dos temas existenciais escritos pela escritora.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Tradução Intralinguística. Formação de Leitores.

ABSTRACT

The objective of this thesis is the intralingual translation of five short stories. They were written by Clarice Lispector from the book 'Felicidade Clandestina'(1998) to be read by audiences of all ages from prose to poetry: 'Felicidade Clandestina', 'Restos de Carnaval', 'Cem anos de perdão', 'Os desastres de Sofia' and 'Tentação'. The methodology used was a reading and analysis of the short stories, considered by literary critics as autobiographical, where the narratives take place in Recife and the protagonists are eight and nine-year-old girls. From these texts, the narrative flow is extracted to keep an eye on the poetic, subjective, and imaginary context. Lispector's words were kept, changing only the form, selecting the main passages where the author emphasizes emotions, separating for the characters what is real, and what is subjective. The theoretical reference was based on several researchers, which were used in each stage of the research, such as the biographies about the author written by Nádia Batella Botlib (2013), Teresa Monteiro (2021), Benjamin Moser (2009), Olga de Sá (1979) and Olga Borelli (1981). Regarding the translation of childhood by Clarice Lispector and her books that were written for children, references from researchers focused on the formation of readers are used, such as Alberto Manguel (1997, 2016, 2017), Giorgio Agamben (2005, 2007, 2017), Maurice Blanchot (1987), among others. When it comes to translation, especially intralingual translation, Roman Jakobson (2004), Mário Laranjeira (2003), and Umberto Eco (2007) are used. Other researchers are mentioned in each of the stages to complement reasoning and logical thinking. The result achieved the expected objectives, but I add some reservations to the research in the thesis. Even though the poetries can be read by all the audiences: children, teenagers, and adults, it is necessary, (in the case of children) for the accompaniment of an adult educator such as a mediator especially because Clarice Lispector's texts are complex. Furthermore, they occasionally need to be read little by little and properly explained as questions and doubts arise about some words and contexts to which the terms apply. In addition, it is important to consider individually whether the reader is intellectually and emotionally prepared to discuss, something that it is not for the translator to predict or judge. Finally, it is concluded that every interlingual, intersemiotic, and intralingual translation is an exercise of reflection, interpretation, and doubts on the translator's side, who seeks in the best way possible to preserve the authors' source text. In the case of Clarice Lispector's work, without betraying the main elements of her books, provides readers with poetry that correspond to the entire complexity of the existential themes written by the author.

Keywords Clarice Lispector. Intralinguistics translation. The Reader's Training.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es la traducción intralingual de cinco cuentos de Clarice Lispector del libro *Felicidad Clandestina* (1998) para ser leídos por público de todas las edades: "Felicidad Clandestina", "Restos de Carnaval", "Cien años de perdón", "Los desastres de Sofía" y "Tentación" de prosa a poesía. La metodología utilizada fue una lectura y análisis de los cuentos, considerados por la crítica literaria como autobiográficos, donde las narrativas se pasan en Recife y las protagonistas son niñas de ocho y nueve años. De estos textos se extrae el flujo narrativo para atenerse a lo poético, subjetivo e imaginario. Las palabras de Lispector fueron parcialmente mantenidas, alterando solamente la forma y seleccionando los principales pasajes donde la escritora da énfasis a las emociones, separando lo que es real y lo que es subjetivo para los personajes. Como referencial teórico se recurre a varios investigadores en cada etapa del trabajo, como las biografías sobre la escritora escritas por Nádía Batella Botlib (2013), Teresa Monteiro (2021), Benjamin Moser (2009), Olga de Sá (1979) y Olga Borelli (1981). Sobre la traducción de la infancia por Clarice Lispector y los libros infantiles de la escritora, se utilizan referencias de investigadores con enfoque en la formación de lectores, como Alberto Manguel (1997, 2016, 2017), Giorgio Agamben (2005, 2007, 2017), Maurice Blanchot (1987), entre otros. Referente a la traducción, sobretodo la traducción intralingual, se recurre a Roman Jakobson (2004), Mário Laranjeira (2003) y Umberto Eco (2007). Otros investigadores son citados en cada una de las etapas para la complementación de un razonamiento y lógica. El resultado alcanzó los objetivos esperados, pero agrego en la investigación en la tesis algunas advertencias. Aunque las poesías pueden ser leídas por todos los públicos, niños, adolescentes y adultos, es necesario, (en el caso de niños principalmente) el acompañamiento de un educador-adulto como mediador, pues los textos de Clarice Lispector son complejos, que de vez en cuando deben ser leídos poco a poco y debidamente explicados según surjan preguntas y dudas sobre algunas palabras y contextos a los que se aplican los términos, además de considerar individualmente si el receptor de la lectura está intelectual y emocionalmente preparado para discutir, algo que no compete al traductor prever o juzgar. Por último, se concluye que toda traducción, interlingual, intersemiótica e intralingual es un ejercicio de reflexión, interpretación y dudas por parte del traductor, que busca de la mejor manera posible preservar el texto de los escritores del texto fuente, en este caso de Clarice Lispector, sin traicionar los principales elementos de las obras, proporcionando a los lectores poesías que de hecho corresponden a toda complejidad de los temas existenciales escritos por la escritora.

Palabras clave: Clarice Lispector. Traducción Intralinguística. Formación de Lectores.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CLARICE LISPECTOR E SUA HISTÓRIA: UMA APRESENTAÇÃO BIOGRÁFICA	16
2.1 DA UCRÂNIA AO BRASIL: UMA ESCRITORA TRAZIDA PELO MAR	33
2.2 NARRAR A EXISTÊNCIA É UM MISTÉRIO	38
3 AS MENINAS DE CLARICE E A TRADUÇÃO DA INFÂNCIA EM SUAS OBRAS	56
3.1 MEMÓRIA, HISTÓRIA, INFÂNCIA E FAMÍLIA: MUTAÇÕES SUBJETIVAS E LITERÁRIAS	78
3.2 CONHECENDO AS PROTAGONISTAS INFANTIS DOS CONTOS “FELICIDADE CLANDESTINA”, “OS DESASTRES DE SOFIA”, “RESTOS DE CARNAVAL”, “CEM ANOS DE PERDÃO” E “TENTAÇÃO”	85
4 CLARICE LISPECTOR PARA A INFÂNCIA E A FORMAÇÃO DE LEITORES NO BRASIL	99
5 DIÁLOGO SOBRE CLARICE LISPECTOR TRADUTORA, TRADUZIDA E SEUS TRADUTORES	139
6 ADAPTAÇÕES INTRALINGUAIS DE CLARICE LISPECTOR E DISCUSSÕES TRADUTÓRIAS	174
6.1 DIÁLOGO ENTRE ADAPTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTRALINGUAL	200
7 CONCLUSÃO	205
REFERÊNCIAS	210

1 INTRODUÇÃO

Esta tese tem como proposta adaptar cinco contos de Clarice Lispector, todos publicados no livro *Felicidade Clandestina* que teve sua primeira edição em 1971, são eles “Tentação”, “Os desastres de Sofia”, “Cem anos de perdão”, “Restos de carnaval” e “Felicidade Clandestina”, que dá nome à obra. O tema central desta pesquisa baseia-se no conceito de infância e memória, ou seja, quem e quais lembranças que Clarice Lispector acionou e autoficcionalizou em sua escrita de forma poética e memorialística. Baseando-me nas biografias sobre a escritora, a autoficção é muito discutida e até considerada como um fato incontestável já que vários episódios de sua infância foram contados em forma de contos, porém de maneira reflexiva, em uma linguagem poética e intimista, que não narra apenas os fatos em si, mas os efeitos sensoriais e sentimentais de cada episódio.

Essa é justamente a vertente das narrativas dos contos propostos para uma adaptação. Transformar essas prosas em poemas, dar a elas musicalidades à linguagem dos textos e a condição de acesso a jovens e crianças sem necessariamente delimitar a faixa etária. Além de facilitar a leitura dos poemas por adultos às crianças, usar as reflexões e observações filosóficas de Clarice Lispector para estabelecer diálogos possíveis entre adultos e jovens leitores, além de tornar o acesso à leitura dos textos da escritora mais próximos da formação leitora entre leitores iniciantes.

Não se trata apenas de reescrever aquilo que já foi escrito. Considerando que Clarice Lispector é uma escritora conhecida e suas obras pesquisadas sob várias perspectivas diferentes, sempre é possível lançar um novo olhar, notar algo novo e reavaliar as palavras que fizeram de Lispector um nome ilustre da literatura brasileira. Ao que se refere à tradução literária, esta passa por processos de manipulação, subjetividades, readequações de termos e estruturas, porém não muda o cerne da ideia central proposta pela escritora. A tradução intralingual de Clarice Lispector interessa começando por um princípio citado por Walter Benjamin:

O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz juz à verdade, na medida em que nada do que aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isso quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos (2013, p. 10)

Uma das “cadeias” de subjetividades estimuladas através da escrita, reescrita e leitura de histórias são aquelas que dialogam com a intimidade do próprio leitor. A produção de sentido que a poesia pode ou não causar está relacionada intimamente com a forma como o leitor concebe o mundo e essa concepção pode ser mais construtiva quando fomentada por uma leitura fluida. Como o tema central são os contos memorialísticos das meninas de Clarice Lispector, onde uma narradora adulta conta um determinado fato de sua infância e os impactos gerados na psique da personagem, se faz um percurso de todas as meninas da literatura clariceana antes de ater-me aos contos adaptados.

Cabe ressaltar que a escritora construiu suas personagens sob as lembranças da mulher adulta, que rememora episódios da própria infância com alguma complacência e autocrítica, já que a reflexão filosófica das narrativas não perdoa “a destruição da própria inocência”. A ficção é um recurso livre para a escritora explorar e expor aquilo que não pode ser dito de outra forma, pois como afirma Walter Benjamin, “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (2013, p. 11). Não é possível compreender o presente em toda sua complexidade, muitas vezes é necessário esse distanciamento para se apropriar da realidade e mesmo assim, a construção da lembrança pessoal desse passado pode ser turva, dada as emoções geradas ao longo da vida.

A metodologia da pesquisa, assim como das adaptações baseiam-se no desenvolvimento principal que insere a literatura clariceana no contexto filosófico da existência. Assim como a *Náusea*, de Sartre, os contos de Clarice Lispector partem “do caráter reflexivo, individual e dramático da existência humana, tratando de problemas como angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências, alguns dos quais a filosofia tradicional ignorou ou deixou em segundo plano” (NUNES, 1976, p. 73). As personagens infantis dos contos adaptados, assim como aquelas que aparecem em toda a produção literária de Clarice Lispector, exceto as dirigidas especificamente para o público infantil, “são personagens esquemáticos, cujos traços individuais, apenas emolduram a inquietação que os consome e que se sobrepõe à identidade individual de cada uma delas” (NUNES, 1976, p. 113). As personagens são meninas no início da puberdade inseridas em um universo particular rodeadas pelo absurdo das múltiplas existências e de como elas interpretam o mundo

que as cercam, no período da década de 1930, anos em que a escritora foi criança e adolescente.

Inevitavelmente, adaptar um texto literário de um gênero (prosa) para outro (poema) requer uma de linguagem, que irá inferir no texto de forma que pode ser interpretada pelo leitor de diferentes maneiras/modos, tanto apreciativa quanto pejorativa. Por essa razão, afirmo que a tese desenvolvida em um Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução tem como finalidade a experimentação dessas diferentes formas de interpretação. Por acreditar que o livro em questão tem três principais aspectos destacados: 1 - a linguagem física, ou seja sua materialidade - capa, papel, impressão, e a linguagem verbal; 2 - a narrativa, a pesquisa, o conteúdo que ele traz; 3 - ao tratar a leitura sob o viés da tradução/adaptação literária, reler, reescrever e modificar não é um absurdo contra a obra da escritora, mas sim um processo de experiência tradutória e produção intelectual em recriar as histórias que nos foi deixada para recontá-las ao maior número de pessoas possíveis. Manipular a escrita clariceana é um movimento necessário para tradutores, sejam eles nas traduções intralinguais, interlinguais e intersemióticas.

A sustentação teórica utilizada recorre a vários escritores e pesquisadores da área da literatura, da linguagem e, eventualmente, da filosofia. Isso porque não é possível compreender totalmente a produção de Clarice Lispector de uma única perspectiva teórica, já que a escritora produz uma literatura “e temática de percepções múltiplas”, escrevendo contos, romances, novelas e livros infantis, bem como teve seu período como jornalista onde seu trabalho consistia em escrever colunas de conselhos para donas de casa (LISPECTOR; NUNES, 2006), uma escrita comercial destinada a conselhos médicos como cuidar do lar, do corpo e dos filhos.

Como resultado tem-se uma experiência leitora e uma aventura ao pensar a escrita como algo moldável, manejável, instigante e cuidadosa para manter o poema presente nos contos de Clarice Lispector de forma ainda sedutora, mantendo as particularidades do texto e acrescentando a personalidade de quem o reescreve: a adaptadora/tradutor. Tudo o que é externo aparece como contextualização da história, mas o poema está em *ser menina, em ser criança, em sentir-se*, nos aspectos mais profundos dos contos.

A justificativa para a escolha do tema e da pesquisa se origina nas semelhanças entre as biografias sobre Clarice Lispector e a narrativa da própria escritora referente à sua infância. Existem muitas similaridades literárias e biográficas, que estimulam a

reflexão sobre o que é biográfico e o que é ficção. Não demora muito para perceber que os fatos que se referem às personagens infantis são autoficcionais, pois as ações passam por uma tradução intrapessoal, ou seja, não se trata de como e quando aconteceu, mas sim como ela vivenciou a experiência em seu interior que faz dos contos muito poéticos, perversamente femininos, meninas que se veem como pequenos demônios dadas a sensualidade e ao desejo desde tenra idade. Porém, Clarice Lispector como uma escritora flexível não reduz a infância a si própria. Ao longo da pesquisa marca-se aspectos importantes das formas como a Lispector traduziu a infância: a escritora memorialística, a mãe, que escreve contos inspirada na infância inocente de seus dois filhos e a escritora de livros infantis, onde ela, a narradora, é a própria Clarice, pois a escritora se coloca em primeira pessoa e como “quem se senta” ao lado da criança para compartilhar suas próprias experiências infantis, sem subestimá-las, apenas traduzindo a forma de narrar.

Clarice Lispector como escritora de livros infantis demonstra um aspecto que muito interessa aos Estudos da Tradução Intralingual, pois, os mesmos elementos que aparecem em seus livros para adultos são recontados nos livros infantis, mas em outra linguagem, com outra poética, com outra (ou a mesma) intenção. Uma intertextualidade marcante para quem já leu toda sua obra e se depara com os livros para crianças. E para as crianças, que mais tarde, quando amadurecidas, poderão encontrar nos livros para adultos as semelhanças com os livros que foram lidos na infância. Os resultados apontam diretamente para os objetivos pretendidos com esta pesquisa, que é provar que a tradução é maleável. Tudo é traduzível, seja na interlíngua, na intersemiótica e na intralingua. Como cita a própria Lispector em *Água Viva* “meu estado é o de jardim com água correndo” (1998, p. 17). A água que corre é viva, incontida, alimenta a vida natural das coisas. Assim como a tradução, que interliga, alimenta, movimenta, destrói e reconstrói nos fazendo indivíduos pertencentes ao todo.

A tese divide-se em cinco capítulos. O primeiro apresenta a biografia de Clarice Lispector e sua família e os motivos que os levaram a emigrar da Ucrânia ao Brasil no início dos anos 1920. Divide-se em dois subcapítulos onde explica-se sua trajetória como escritora e sobre as temáticas de suas obras. O segundo capítulo trata das personagens infantis femininas de seus textos e como a escritora traduzia a infância em suas produções literárias. O primeiro subcapítulo trata sobre memória, infância e família, sob a perspectiva da subjetividade literária de Lispector e o segundo

apresenta protagonistas que serão destaques na tese. O terceiro capítulo discute como os livros de Clarice Lispector podem contribuir com a formação de leitores no Brasil. O quarto capítulo apresenta a escritora como tradutora, como foi traduzida e discussões sobre as dificuldades de traduzi-la, com exemplos de dois tradutores, argentino e espanhol. O quinto capítulo apresenta os contos adaptados para poesias junto às justificativas práticas e teóricas que geraram o resultado, que é finalizado nas conclusões da pesquisa em sua íntegra.

2 CLARICE LISPECTOR E SUA HISTÓRIA: UMA APRESENTAÇÃO BIOGRÁFICA

É de conhecimento amplo pelos estudiosos e pesquisadores literários a fama de Clarice Lispector e a repercussão que seus textos têm entre leitores, pesquisadores, críticos literários, filósofos e artistas, que encontram nas palavras clariceanas a profundidade necessária para recriações e representações que dialoguem com o Outro, ainda que de forma implícita. Esse afã pelo nome de Clarice Lispector é crescente e se tornou mais evidente em 2020, ano em que a escritora completaria seu aniversário de 100 anos.

Antonio Candido (1977) fez elogios à Lispector quando escreveu um texto crítico sobre *Perto do coração selvagem* (1943), pouco tempo depois de sua publicação. Candido (1977) menciona a coragem da escritora em se lançar em um novo estilo de escrita que foge dos padrões estabelecidos pelos modernistas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Ainda que esse seja o primeiro livro de Clarice Lispector, para Cândido soou como o prenúncio de uma futura escritora que viria a revolucionar a literatura brasileira, fato que, como pesquisador experiente, se concretizou ao longo do tempo. Mesmo que *O lustre*, romance que seguiu o primeiro, não tenha causado o mesmo impacto, a habilidade da Clarice Lispector em criar textos que se conectam com a intimidade de seus leitores veio nas produções seguintes concretizando a “profecia” de Antonio Candido.

Em comemoração à essa data, uma exposição foi montada pelo Instituto Moreira Salles de São Paulo (23/10/2021 a 27/02/2022) e Rio de Janeiro (21/05/2022 a 09/10/2022) intitulada “Constelação Clarice”, onde todas as suas produções originais e primeiras edições de seus livros foram expostas ao público, além da restauração das imagens do vídeo onde Clarice deu sua última entrevista em 1977. A curadoria do evento promoveu uma interligação de artistas plásticos que fizeram parte de sua geração, cujas obras se relacionam com os textos de Clarice Lispector. Entre essas artistas e suas obras que foram expostas, e aqui colocarei de forma aleatória, estão os nomes de Maria Martins (1945), Lygia Clark (1960), Wega Nery (1967), Yolanda Mahalyi (1970), Maria Palo (1965), Maria Helena Vieira da Silva (1957), Fayga Ostrower (1958), Anna Maria Maiolino (1952), Mira Schendel (1964), Celeida Tastes (s/d), Eleonor Kock (1971), Ione Saldanha (s/d), Wanda Pimentel (s/d), Djanira (1950), Judith Lauand (1968), Letícia Parente (1975), Anna Bella Geiger (1967), Vera

Chaves Barcellos (1977), Iole de Freitas (1972), Claudia Andujar (1971), Regina Vater (1968), Amelia Toledo (1973), Wilma Martins (1972) e Letícia Parente (1978).

Cada uma das artistas citadas tivera obras que ilustravam partes das produções literárias de Lispector e mostravam como as artes criadas por mulheres estava se formando em uma “constelação” que daria uma nova configuração na leitura e interpretação sobre o rumo que as artistas tomariam a partir dessas décadas, onde as mulheres deixam de serem “musas” para escritores homens e passam a serem pensadoras de suas próprias produções. No livro *Constelação Clarice*, lançado pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e publicado justamente pela ocasião da exposição, com curadoria Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger tem-se uma breve biografia da escritora e da exposição escrita pelo diretor geral do Instituto, Marcelo Araújo, e do diretor artístico João Fernandes.

Constelação Clarice reúne um conjunto de fotos da escritora, pinturas que foram feitas por ela, mas que recebeu pouca atenção da crítica, porém há um acervo na Fundação Rui Barbosa, Rio de Janeiro, que conserva essas obras e que foram expostas no evento e reproduzidas em novas edições de seus livros lançados pela editora Rocco. O livro também traz treze textos críticos sobre sua criação literária elaborados por pesquisadores experientes e com longa trajetória em estudos de teoria literária, como João Fernandes, Eucanaã Ferraz, Veronica Stigger, Vilma Arêas, Camillo Penna, José Miguel Wisnik, Carlos Mendes de Sousa e Paulo Gurgel Valente, filho de Lispector.

Embora Clarice Lispector tenha sido uma artista plástica talentosa, são seus textos que a tornaram famosa e continuam movendo o diálogo acadêmico, que movimentam o mercado editorial, as traduções difundidas em diversos países e colocado o nome da escritora como uma das principais referências da literatura brasileira do século XX. Mas por que Clarice instiga tantos leitores e cada vez mais atrai um público fiel e apaixonado? O que tem em suas obras literárias que não calam e não se esgotam independente de quantos pesquisadores se aventurem a analisá-la e defini-la?

É possível que existem muitas e diferentes respostas para essas perguntas, pois se trata de uma escrita intimista, como se nela houvesse códigos secretos que acionam “gatilhos” pessoais que dão ao pesquisador perspectivas sempre novas e que não foram percebidas por pesquisadores anteriores. Embora os textos críticos dialoguem entre si, é sempre possível, para o leitor e pesquisador, se enveredar em

uma vertente ainda desconhecida ou, ao menos, perceber a fluidez de sua escrita passar por algo “orgânico ou inorgânico” de sua própria existência e sentir a necessidade de falar disso e repetir o nome Clarice, Clarice, Clarice, como um mito, um espectro de si, um espelho, alguém que não se acaba porque sempre se renasce e renova quem entra em contato, com a narradora e suas personagens.

Nesse caso, o afã inesgotável por Clarice Lispector realmente faz parte da linguagem inusitada da sua escrita, da voz feminina, intimista e corajosa, do mistério, da epifania, da narrativa psicológica, da sua prosa poética, a coragem de falar de si e de todos os temas que já foram tomados pela crítica, ou essa necessidade é um encontro pessoal entre leitor e escritora? A literatura permite esse olhar subjetivo do leitor, não somente para o crítico literário, mas também para aquele que encontra nas narrativas um significado para a realidade que o cerca. O mercado editorial, conhecendo esse fato, publica livros de Clarice Lispector como autoajuda, por exemplo, título como *As palavras*, *O tempo*, *Clarice para cabeceira*, livros de coletânea de fragmentos retirados das obras íntegras e publicados pela Editora Rocco. No site da editora lê-se a propaganda.

Mergulhar em *As palavras*, livro que reúne fragmentos da obra de Clarice Lispector, com a curadoria de Roberto Corrêa dos Santos, é quase como presenciar uma declaração dupla de amor. Amor do acadêmico e pesquisador pela obra de Clarice, que transparece na seleção das frases, pinçadas com o intuito de revelar a genialidade da escrita da autora e de inserir o leitor em um universo poético. E amor de Clarice pela vida, pela busca incessante em tentar expressar em palavras aquilo que parece indizível: os sentimentos, o mundo interior. (ROCCO, 2022, s.p)

Em *O tempo*, Clarice Lispector faz aparições. A presença da escritora, como indica o curador Roberto Corrêa dos Santos, mostra-se em forma de frases, enunciados, sensações e pensamentos. O material foi cuidadosamente escolhido em parte da obra da grande escritora. Em prosseguimento ao que havia iniciado em *As palavras* (2013), desta vez o curador coleta frases de *Minhas Queridas*, *Cartas perto do coração/Fernando Sabino*, *Clarice Lispector*, *Laços de família*, *Felicidade Clandestina*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, e *A maçã no escuro*. (ROCCO, 2022)

Essas publicações, do modo que são propagandeadas, podem ser recebidas pelos leitores como livros de autoajuda, o que se torna um erro imensurável quando se trata de compreender Clarice Lispector no amplo sistema literário ao qual está inserida. Porém, a partir de uma segunda perspectiva, trata-se de adaptações adequadas para atrair leitores que todavia não estão habituados com a complexidade

da escrita de Lispector, algo que talvez possa estar sendo repetido nas adaptações que proponho, contradizendo a crítica que faço aos livros citados. Porém, há uma diferença crucial nesta pesquisa, que não se trata de “facilitar” a leitura de Clarice Lispector, mas sim, através das teorias da tradução literária, sobretudo da poesia e prosas poéticas, explorar o ritmo, a musicalidade, a reflexão filosófica e a reformulação de textos já existentes emprestando-lhes uma nova forma. Retira-se o que se considera o “essencial” do texto, ou seja, a poesia que percorre o fluxo da narrativa, tarefa que também é questionável por passar pela subjetividade do tradutor.

Não cabe aqui especular estratégias de mercado, mas sim aproximar-se da escrita de Lispector e extrair dela, sua poesia, objeto que nos interessa. Embora não seja uma escritora autobiográfica, a vida de Lispector foi pano de fundo da maioria dos seus escritos: intimista, pessoal, questionador e reflexivo. Esses são os aspectos mais óbvios de seus textos, que impactam o leitor quando estabelece seu primeiro contato com a escritora. Lispector escrevia sobre sentimentos, questões existenciais, numa linguagem dotada de um estilo próprio repleto de paradoxos, sinestésias e metáforas.

Esses eram recursos buscados em seu imaginário filosófico com o intuito de traduzir o melhor possível uma sensação experimentada por sua perspectiva pessoal de mulher e seus silêncios, as coisas que não podem ser ditas em uma linguagem simplista e por isso requer uma busca interior, “para que as palavras se juntem não de acordo com as regras da gramática, mas obedecendo o ditado do pensamento” (PAZ, 1982, p. 57). Por exemplo, as questões femininas são temas predominantes em suas obras. A percepção das mulheres em Clarice Lispector restringe-se aos padrões próprios da escritora, ou seja, as mulheres de classe média, brancas, heterossexuais, casadas e mães. Embora não haja pluralidade em seus textos, conceito que não era discutido no âmbito intelectual da época, para a escritora essa limitação do feminino ao lar era fonte de angústia, nojo e revolta. Escrever era uma forma de liberdade.

É na maioria, sob o olhar de personagens mulheres, que questões do cotidiano são retratadas com seriedade, de quem não apenas passa indiferente pelos fatos, mas os vivem intensamente em cada pequeno detalhe do dia a dia. Entre o fazer compras, um passeio solitário, os cuidados com os filhos, as ilusões amorosas, a escritora extraiu da intimidade psicológica de suas personagens um ponto central que se torna o fio condutor de suas narrações. Ler Clarice Lispector passa a ser assim

uma experiência por entre a subjetividade feminina e os desesperos sufocados, que afligem e que são comuns a toda espécie humana.

Sobre as origens de Clarice Lispector, sabe-se que era naturalizada brasileira, chegou ao Brasil aos dois meses de idade. Nasceu em Tchetchelnik, Ucrânia, uma aldeia onde sua família estava de passagem durante a fuga para o Brasil ou Estados Unidos (ainda não tinham o destino definido). A família aportou em Maceió e de lá foram morar em Recife, cidade onde a escritora cresceu. Seu primeiro romance foi *Perto do coração selvagem*, lançado em 1943 e causou um forte impacto de recepção dos leitores na época. Suas obras contam com os romances, *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), a novela *A hora da estrela* (1977). Também há os livros de contos como: *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *Imitação da rosa* (1973), *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974), *A bela e a fera* (reúne contos escritos entre 1940-41 e outros inéditos em 1979), *Um sopro de vida* (1978), o livro de crônicas *A descoberta do mundo* (1984) e, também, os títulos para a infância, dos quais escreverei mais detalhadamente adiante, como *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (obra póstuma 1978), *Como nasceram as estrelas: Doze lendas brasileiras* (obra póstuma de 1987).

Em toda sua obra, se reconhece uma linguagem lírica que expressa sua visão particular da realidade e de si mesma. Suas expressões revelam sua permanente, indefectível lucidez, que parece exorbitar dos confins da lógica, uma lucidez intuitiva, instintiva, “animal” (MOISÉS, 1989, p. 459). O foco narrativo e o fluxo de consciência são os métodos ficcionais mais presentes em cada um de seus textos. Esses elementos dão “visibilidade e voz às protagonistas femininas e mostram como elas interagem com o masculino, ou seja, pode-se dizer, como elas se posicionam e se movimentam no espaço literário perante a já fossilizada crença da superioridade masculina” (ELEUTÉRIO, 2018, p. 64).

A mulher, pelo olhar do escrito masculino, foi na história da literatura a deusa inspiradora de poesia, contos, romances, músicas, pinturas, entre outros, ou seja, a mulher inspirava a arte, mas não a produzia. Quando saiu a publicação de *Perto do coração selvagem* em 1943, Clarice Lispector adquiriu destaque no Brasil como uma das principais escritoras do gênero prosa. A ficção de Lispector é uma forma de

conhecimento do mundo e sua escrita parte de uma observação, reflexão e análise muito profunda da condição humana, segundo Olga de Sá (1979) que, em entrevista concedida à revista *FronteiraZ*, em 2019, afirma que Clarice Lispector era considerada uma mulher “de outro mundo”, por viajar muito com o marido, que era diplomata; para muitos era difícil reconhecer sua nacionalidade. Essas viagens por diferentes países, línguas e culturas, aprimorou o olhar da escritora, que tinha habilidade de ver as pessoas por diversos ângulos diferentes.

Embora Clarice Lispector tenha nascido em uma família de refugiados ucranianos e a língua na qual falavam no seio familiar era o iídiche, idioma referente a sua origem judaica, a língua portuguesa foi o instrumento do qual a escritora se apropriou para descrever as experiências literárias, onde divaga por reflexões complexas do comportamento social e pessoal de suas personagens. O caráter onírico de suas narrativas compõe uma dialética do real e do imaginário numa estilística que torna sua marca registrada e inconfundível no panorama literário brasileiro. O procedimento mais característico de Lispector é a epifania, termo inicialmente cunhado por Olga de Sá, que realizou sua pesquisa de mestrado a partir do livro *A hora da estrela*, sob orientação de Haroldo de Campos. Segundo Olga de Sá, “ela é expressão de um momento excepcional, em que se rasga alguém a casca do cotidiano, que é a rotina, o mecanismo e o vazio” (1979, p. 106). Outro aspecto de relevância para análise e compreensão da literatura clariceana é o silêncio. De acordo com a pesquisadora,

Está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido, absoluto. Porque ele não participa da natureza escorregadia e indomável da palavra, este ser de som que tem sempre “uma ponta disfarçada”, por onde se pode escapar. (1979, p. 107)

O monólogo interior, outro recurso estilístico da escritora, “representa um mergulho no fluxo de consciência das personagens para colher a gênese dos pensamentos e sentimentos, coordenadas do mesmo dualismo interior em que parece debater-se a romancista” (SÁ, 1979, p. 111). A trama retrocede e avança vinculada aos elementos dramáticos que esses monólogos provocam. Trata de uma constante luta interior, do eu contra o eu. Um combate violento, conflituoso, hostil, onde o propósito é vencer o lado psicológico que cedeu aos moldes impostos pela sociedade

e costumes para dar espaço ao autêntico, ao lado “animal”, primitivo e selvagem do qual cada ser humano é dotado ao nascer, mas cede ao domínio do Outro para atender às convenções da cultura predominante.

Concentrando-se na infância da escritora, uma fase na qual ficaram marcadas as mais profundas emoções que refletem em todas as suas obras, os textos não seguem necessariamente uma ordem cronológica, mas analisando a biografia de Olga Sá (1979), Nádia Battella Gotlib (2013), Teresa Montero (2021) e Benjamin Moser (2009) é possível constatar que Clarice Lispector utilizava muito a autoficção para criar seus textos, principalmente aqueles memorialistas, que falam de acontecimentos marcantes na infância de meninas.

Discutir como Lispector traduzia a infância, sua e dos outros, apresento como forma de agregar conhecimentos, como a escritora, que também foi tradutora e adaptadora de textos literários, opinava sobre o ato da tradução, algo que tende a acrescentar informações à teoria da tradução sempre em construção e movimento. Essas considerações de Clarice Lispector sobre a arte de escrever, interpretar e traduzir é algo a ser considerado uma influência para a construção do próprio pensamento de nossos trabalhos como tradutores, pois deve-se respeitar a articulação mental de Lispector ao elaborar em palavras pensamentos complexos.

Antonio Candido (1977), em seu texto “No raiar de Clarice” chama a atenção para a primeira publicação da escritora *Perto do coração selvagem* (1943), quando afirma que

este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínio pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1943)

Perante esse argumento de Candido reforça-se e ao mesmo tempo se contradiz quando se afirma que ler Clarice sob diversas perspectivas é uma leitura de si mesmo ao chamá-la de lenda, espectro e espelho, pois se o encontro com Clarice Lispector é algo transformador e pessoal, a arqueologia literária é o alicerce para que esse encontro se solidifique e se sustente por tantas décadas.

A tradução da infância é um tema abordado sob diferentes perspectivas no conjunto de seus textos. Há as meninas, narradas em linguagem memorialística e há no conjunto de suas obras, as demais crianças narradas sob um olhar maternal e acolhedor, e a linguagem de cumplicidade. Como um caleidoscópio, Clarice Lispector traduz a infância sob diferentes olhares.

Para adentrarmos nas personagens meninas de Clarice Lispector é preciso conhecer um pouco da infância da própria escritora e reconhecer a linguagem memorialística desses textos para compreender a razão que seus biógrafos e críticos consideram algumas de suas obras autobiográficas. Olga Borelli em *Clarice Lispector, esboço de um possível retrato* (1981) traz dados que não são necessariamente considerados biográficos, mas sim recordações de uma amizade que a escritora teve com Clarice, algumas lembranças e conversas que se estabeleceram entre as duas já na idade adulta. Borelli (1981) faz uma breve explicação ao leitor para explicitar do que seu livro trata logo na apresentação. Em suas palavras

Este é um depoimento onde procurei tornar explícita certas características pessoais que não dizem respeito a uma biografia, mas particularidades que constituem o que poderia chamar de **'trajetória espiritual'** de Clarice Lispector. É uma visão sintética do que seriam as **linhas marcantes** de sua vida, apreendidas através de episódios por vezes **insignificantes**, mas que se constituem em **fonte de informação** para aqueles que desejam conhecer um pouco mais de sua personalidade. (BORELLI, 1981, Introdução, grifos meus)

Nessa narrativa memorialista, saudosista e carinhosa, Olga Borelli (1981) relata vários episódios da sua convivência com Clarice Lispector. Seu livro não aborda temáticas acadêmicas, tampouco ousa analisar os escritos de Clarice com uma visão de crítica literária, mas se volta para a escritora como mulher, como ser humano. A própria Olga Borelli, em seu livro, poetiza a escritora e a transforma em mulher-personagem. Não que sua narrativa seja inventada, mas sim retrata um conjunto de recordações subjetivas, influenciadas pelos sentimentos que ela lhe inspirou.

Esse fato interessa para os Estudos da Tradução quando se considera que a tradução é algo inerente ao ser humano. Estamos o tempo todo traduzindo, interpretando, seja línguas, signos, abstrações, entre outros. Vale lembrar que Borelli publica seu livro apenas quatro anos após a morte de Lispector, o que significa que a recente perda pode ter influenciado o olhar extremamente carinhoso sobre a escritora.

Uma tradução intrapessoal dessa personagem que está no centro de discussões literárias até os dias atuais, quarenta e cinco anos após sua morte.

A referência de Clarice Lispector como uma das mais importantes escritoras do Brasil motivou Benjamin Moser (2009) a escrever uma biografia da escritora a partir de sua perspectiva de estrangeiro. Moser é um historiador estadunidense que ganhou o *Prêmio Itamaraty de Diplomacia Cultural*, concedido pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por seu livro *Clarice, uma biografia* (2009). O livro escrito em inglês e traduzido para o português por José Geraldo Couto, foi lançado no Brasil pela Editora Cosac Naify, em 2009. A biografia traz o olhar do pesquisador estrangeiro que se inclinava para entender e analisar a realidade de uma escritora que se difere em cultura e gênero.

Moser (2009) traz informações sobre como a escritora é lida no exterior e seu impacto muito positivo ao público estrangeiro, a partir da primeira crítica de Hélène Cixous na França dos anos 1970, que colocou a escrita de Clarice Lispector como uma forma de “feminilidade subversiva, em um movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, 2016, p. 134). Essa linguagem dotada de significados comunica a libertação de uma hierarquia patriarcal que tende a silenciar as mulheres e relegá-las ao espaço doméstico, para dar voz através da escrita às expressões do corpo e do desejo (CIXOUS, 2016, p. 134). Isso além de exibir uma revolta voluntária contra as convenções sociais impostas à mulher desde a sua infância.

Os títulos de Clarice Lispector apresentam, em sua maioria, protagonistas femininas, mulheres e meninas que observam o mundo em seu espaço “rebaixado e invisível” imposto pela cultura patriarcal. Obediência *versus* desobediência estão constantemente implícitos em seus textos, além da interiorização da luta feminina contra a repressão de seus direitos humanos. Porém, a escritora não trata de feminismo e/ou feminino isoladamente. Lispector refere-se aos “inter-relacionamentos literários entre masculino e feminino” (ANDRADE, 1986, p. 09) e, nesse perfil literário, a narrativa feminina apresenta-se de maneira autêntica, pois “reclama seus direitos e seus próprios ritos” (ANDRADE, 1986, p. 09).

A biografia de Moser (2009) traz dados coerentes sobre a trajetória da família Lispector no percurso da Ucrânia até o Brasil, e a tradução de José Geraldo Couto para o português torna a leitura fluída, sem nenhum estranhamento para os leitores brasileiros. Tanto escritor quanto tradutor são escritores e experientes críticos

literários e históricos, fato que facilita a produção de um livro que causou uma boa recepção na época do lançamento. Moser concedeu no Brasil várias entrevistas sobre seu interesse e trabalho em pesquisar a biografia de Lispector, todos em reconhecidos canais sobre literatura, disponíveis no *Youtube*, como Livraria Cultura, Revista Época, RFI Brasil, Livraria Saraiva e Itaú Cultural, além de em 2020, por razão do aniversário de 100 anos da escritora, participar de onde retoma as discussões que começaram no ano de lançamento do livro no Brasil, em 2009.

Em uma dessas entrevistas, para a Livraria Cultura¹, Moser conta sobre suas motivações para se enveredar na escrita biográfica de uma escritora brasileira e, nessa entrevista, ele é muito pontual nas questões que se desenvolveram durante todo o trajeto de escolha e escrita. Primeiro Moser fala do porquê resolveu estudar português e que isso o levou a ler *A hora da estrela* como exercício, pois já sabia espanhol e considerou a proximidade das duas línguas. Nessa leitura, Moser diz que se apaixonou pela escrita de Clarice Lispector como “um homem que se apaixona por uma mulher em um bar”. Houve uma identificação entre os dois, pelo fato de serem judeus e estrangeiros. Esse estrangeirismo que mais tem que ver com a inadequação que ele disse sentir em seu meio e que Lispector sentia. Moser vê a escritora como uma mulher “fora do lugar”, misteriosa, incompreendida até para si mesma, algo que ele concluiu ao observar uma foto de Lispector que o deixou intrigado com sua aparência, mesmo sem ainda saber nada sobre ela.

Nessa entrevista, Moser afirma que para ele Lispector exerceu uma atração pessoal pela escrita, pela aparência, pela voz, pelo estrangeirismo, pela sua história familiar trágica e de que durante a pesquisa, precisou de muita sensibilidade, compreensão e compaixão para olhar para ela, até os seus defeitos, e entender que todos somos humanos e que a vida não é fácil para ninguém. Essa paixão pela escritora o moveu a fazer algo para divulgar seu nome nos Estados Unidos. Ficou em dúvida entre traduzir suas obras para o inglês ou escrever uma biografia. Em parceria com Katrina Dodson, os dois trabalhos foram feitos. Moser se dedicou a escrever a biografia e Dodson traduziu as obras completas de Clarice para o inglês. Essa tarefa levou dois anos para ser concluída, pela densidade dos textos, segundo a tradutora em entrevista cedida ao Jornal Digital Uol, a Diogo Guedes, publicada em 02/08/2015.

¹ Endereço do site: <https://www.youtube.com/watch?v=kqwg1onOQpc> – Programa Sala de Visita Livraria Cultura – Entrevista com Benjamin Moser por Pedro Herz. (2016)

O livro de Benjamin Moser recebeu uma segunda edição em língua portuguesa em 2017.

A obra *Clarice, uma vida que se conta* (2013), de Nádya Battella Gotlib, está na sétima edição, sexta revisão e primeira reimpressão. Trata-se de uma biografia minuciosa do trajeto da família Lispector, da saída da Ucrânia, das razões pelas quais Lispector foi concebida até a idade adulta. Gotlib pontua de maneira objetiva os fatos que marcaram a família como um todo e que tiveram impacto na infância da escritora e em quem ela seria na idade adulta.

Diferente de Benjamin Moser, Nádya Battella Gotlib não é subjetiva, ou dramatiza a vida de Clarice Lispector. Uma crítica ao livro de Moser, mas que não desmerece em nada seu trabalho e pesquisa, foi deixar-se envolver por alguns aspectos sentimentais em relação à escritora e em algumas outras (poucas) vezes, colocar como fatos aquilo que não pôde ser provado através de evidências concretas, por exemplo, a doença da mãe de Clarice Lispector. Sabe-se que a escritora perdeu sua progenitora para uma doença que a deixou parálitica. Sua mãe morreu quando Lispector tinha nove anos e essa perda foi muito impactante para a criança, que se sentia culpada por ela, pois acreditava que tinha sido concebida para curar a mãe de uma doença e naquela época acreditava-se que o nascimento de um filho curava as mulheres de doenças venéreas. Ela também acreditava que ao nascer tinha deixado sua mãe parálitica, mas sua família lhe explicou que não era verdade, que a mãe já tinha ficado parálitica antes do seu nascimento.

Clarice Lispector foi concebida em meio à turbulência de uma guerra violenta, exílio, instabilidade, fome e dor, sua gestação traria para sua família a esperança da cura materna, mas também a reparação de uma dor familiar, que os uniriam e reestruturariam na chegada ao novo país em que iriam residir. A própria existência da escritora e o fato de residir no Brasil e publicar literatura em língua portuguesa já é em si uma obra de arte. Arte trazida da Ucrânia por sua família, que reverberou em nova arte que é o fazer literário. Um lenitivo para aplacar a memória violenta da família Lispector como aponta Moser:

Em 9 de julho um camponês levou ao hospital judaico em Uman os dois últimos judeus de Ladyshenka (antes da guerra Ladyshenka contava 1 600 judeus em sua população). Eram duas meninas judias, horrendamente espancadas e feridas, uma delas com o nariz mutilado e a outra com os braços quebrados. Estão ambas em Kiev agora, e ambas sofrem de doença venérea (2009, p. 92).

Moser continua

É difícil saber exatamente quando Mania Lispector foi atacada; há várias hipóteses conflitantes [...] terá sido durante um desses ataques que Mania Lispector foi estuprada? (2009, p. 92)

De fato, dada as condições conflitantes que a Ucrânia estava vivenciando no período da pós Primeira Guerra Mundial, é possível que a família Lispector tenha enfrentado essa violência, porém Gotlib não afirma esse fato de forma tão contundente quanto Moser. Tanto Gotlib quanto Moser trazem a seguinte informação histórica:

A Ucrânia dividia-se também entre poderes conflitantes. Depois da Revolução de Maio de 1917, instaurou-se, de um lado, o Governo Provisório de Petrogrado (então capital da Rússia) e o Conselho Provisório de Kiev, na Ucrânia; de outro lado, com a guerra civil, foi instaurada uma República Popular Ucraniana, que se manifestava contra o regime bolchevique soviético que desde 1917 proclamara como capital a cidade ucraniana de Khárkiv (na forma russa, Khárkov), fundada no século XVIII, e que foi sede da capital da República Soviética Socialista Ucraniana de 1917 a 1934.

Além disso, havia os *pogroms*², ou seja, violentas perseguições aos judeus, com saques, assassinatos, estupros, empreendidos por grupos que se movimentavam pelos vários territórios que iam ocupando à força e depois abandonavam; entre eles, os cossacos. E somavam-se a tais lutas, as empreendidas por vários grupos nacionalistas separatistas ucranianos, alguns deles, anarquistas, que atacam quaisquer frentes, muitos deles concentrados na região próxima às aldeias onde moravam membros da família Rabin, Krimgold e Lispector. (GOTLIB, 2013, p. 41-44)

Essa informação consta nas duas biografias, porém Gotlib para aqui, sem afirmar que de fato a mãe de Clarice Lispector foi estuprada. O que Moser afirma, Gotlib apenas sugere atendo-se à genealogia da família Lispector, as aventuras das travessias entre as fronteiras de diferentes países até chegar a Maceió e dali a Recife, com a bebê.

Sobre a violência que adoeceu a Mania Lispector, que no Brasil recebeu o nome de Marieta, encontramos algo mais contundente em Moser (2009) quando ele se refere aos escritos não publicados de Elisa Lispector, a primogênita da família e a

² *Pogrom*: Palavra que designa ataque acompanhado de destruição e saques, assassinato, estupro. Como termo internacional é empregada em muitos idiomas para descrever especificamente ataques contra judeus na Europa Ocidental (*Heranças e Lembranças. Imigrantes Judeus no Rio de Janeiro*, p. 327 *apud* GOTLIB, 2013, p. 41)

filha que aos dezenove anos se tornou responsável pela criação das irmãs e os cuidados com a mãe doente, além de ter idade para lembrar toda a história vivenciada na Ucrânia antes da imigração de sua família.

Em suas memórias não publicadas, Elisa escreve simplesmente: “Foi o trauma decorrente de um daqueles fatídicos *pogroms* que invalidou minha mãe”. Na passagem acima, de seu romance *No exílio*, ela sugere o trauma indiretamente. Até Mania cair aos pés dos soldados não há nenhuma sugestão de enfermidade. Depois, no entanto, Mania encarou uma lenta e horrível agonia, morrendo jovem de uma doença incurável. Não admira que as filhas de Mania não tenham preenchido as lacunas. Bem no fim da vida, Clarice confidenciou à amiga mais íntima que sua mãe fora violentada por um bando de soldados russos. Deles, ela contraiu sífilis, que nas pavorosas condições da guerra civil ficou sem tratamento. Se tivesse acesso mais rápido a um hospital, talvez houvesse alguma chance. Mas só vinte anos mais tarde, a penicilina, o tratamento eficaz, iria se tornar de uso comum. A seu tempo, depois de uma década de horrível sofrimento, Mania, a garota elegante, inteligente e de espírito livre dos campos da Podólia, iria jazer num cemitério brasileiro. (2009, p. 94)

Muitos dos próprios familiares de Clarice Lispector desconheciam esse ato e a veracidade dessa afirmação trazida por Benjamin Moser levantou dúvidas sobre o episódio. A metodologia que ele utilizou ao afirmar “escritos não publicados de Elisa Lispector” não podiam provar que o estupro de fato aconteceu ou se a doença de Mania foi trauma de um terrível espancamento. Segundo Teresa Montero, “o único documento oral que poderia corroborar sua tese, o depoimento de Claire Varin (escritora de uma tese defendida em 1986), ficou restrito a uma nota de rodapé” (2021, p.134). Clarice tinha conhecimento do que aconteceu com sua mãe e que sua concepção e nascimento foi uma esperança (devido às crenças da época), para a família de que essa criança seria a cura da mãe, ou seja, a menina Clarice já carregava ainda em gestação uterina a expectativa de que iria salvar uma vida, como seu nascimento não muda o destino da mãe, a criança se torna aos nove anos espectadora da sua “falha”, o definhamento e morte da mãe. Esse trauma e vazio causado na menina é um dos aspectos recorrentes em seus textos, principalmente aqueles que se referem às personagens meninas e que contém caráter autobiográficos como veremos mais adiante.

Teresa Montero lança pela Editora Rocco *À procura da própria coisa, uma biografia de Clarice Lispector* (2021) que é uma versão biográfica mais ampla que as realizadas anteriormente, retomando os dados pesquisados por Gotlib (2013) e Moser

(2009), acrescenta teses sobre Clarice Lispector e faz uma varredura sobre as publicações e materiais existentes sobre a escritora no Brasil. O livro é dividido em quatro partes e inclui pesquisas sobre os trabalhos de Clarice Lispector, árvore genealógica, costumes e tradições trazidas pelos Lispectors da Ucrânia. Montero recupera informações das biografias anteriores e agrega pesquisas mais amplas, que permitem aos leitores conhecerem não só a vida de Lispector, mas suas relações interpessoais, seus trabalhos e opiniões, colaborações aliadas a outros intelectuais, vida como mãe e esposa, diário e seu percurso pelas cidades onde morou, principalmente durante a infância e adolescência, Recife e Maceió.

Uma pesquisa biográfica sobre Clarice Lispector baseada nas biografias escritas, teses, dissertações e artigos sobre a escritora e seus textos renderia ainda boas reflexões sobre vivências femininas no Brasil do meio século XX. Mesmo de uma perspectiva recortada da mulher intelectual, classe média, branca, heterossexual, casada e mãe. Ao primeiro olhar, Lispector correspondeu a todas as expectativas esperadas das mulheres de sua época.

Embora a discussão sobre as mulheres plurais não estivessem em voga na época, o que parece ser considerado algo sintomático, afinal, seus textos falam da existência interior do ser humano e não afrontava nenhuma ideologia social política, além de ser escrito por uma mulher, esposa de diplomata, teve tudo para favorecer a inserção de seus livros no mercado editorial, mas é a sensibilidade e sua percepção arguta que perduram e a fizeram uma escritora sempre atual, estabelecendo através dos textos diálogos com novas gerações de leitores. A questão inegável é que independente do que os críticos literários escrevam sobre sua obra, Clarice Lispector foi uma mulher e escritora fascinante e inspiradora, mas qual foi sua origem, a semente que germinou em sua personalidade a partir do seu nascimento?

Retomo o início de sua vida: a esperança para recuperar sua família de uma tragédia. Seu primeiro nome ucraniano, Haia, que significa em ídiche vida. Seu nascimento trouxe para a família Lispector a alegria e a esperança do recomeço em uma nova terra, uma nova história. Aquela criança veio ao mundo com uma missão e embora tenha crescido com a crença de ter falhado, já que não pode salvar a mãe de uma doença (que não cabia a ela curar), mas salvou sua família da tristeza, preencheu algumas lacunas com sua infância alegre, como veremos adiante e principalmente cresceu e salvou aqueles que a leram e se conectaram com a escritora e seus textos.

Em 1974 Clarice Lispector concedeu uma entrevista ao jornal *Pasquim* (1969 – 1991) sendo os entrevistadores, Ziraldo, Sérgio Augusto, Ivan Lessa e como entrevistadoras convidadas foram Olga Savary, poeta, e Nélida Pinõn, romancista. Segundo Sérgio Augusto, que escreve uma apresentação dessa entrevista na primeira página ao lado de uma foto de Clarice feita a mão por Chirico³, afirma que Clarice não suportava dar entrevistas, tampouco falar de seus livros e que muito lhe custou deixá-la à vontade. A conexão veio por acaso quando ela disse que também torcia para o Botafogo e que estava “excitadíssima com a Copa do Mundo” (1974, p. 1). Entretanto a entrevista ocorreu de forma perceptivelmente fria, pois Lispector foi quase monossilábica nas respostas às perguntas feitas por Ziraldo.

Nessa entrevista, Clarice Lispector responde às perguntas já apresentadas pelos biógrafos, diz que nunca aprendeu russo e sua primeira língua é o português. Ficou em Recife até os 12 anos de idade. Ivan Lessa menciona sobre seu sotaque nordestino, ao que a escritora explica: “Muitas pessoas pensam que eu falo dessa maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho a língua presa. Há a possibilidade de cortar, mas meu médico falou que dói muito. Tem uma palavra que não posso falar, senão todo mundo cai para trás: Aurora” (1976, p. 1). Logo depois dessa resposta, os entrevistadores registram que Clarice fica irrequieta, diz que não gosta de dar entrevistas e que está com calor. E que vai ligar o ar-condicionado e ir trocar de roupa.

Uma das principais curiosidades reveladas pela própria Lispector, nessa entrevista, corresponde à escrita carinhosa de Olga Borelli (1981) sobre a escritora. No “esboço” que Borelli faz de Clarice, mostra uma mulher interessante, porém simples e sensível no trato com as pessoas. Ainda se dirigindo a Ivan Lessa e interrompendo abruptamente a entrevista, Lispector se levanta e fala:

Eu vou ligar o ar-condicionado. Estou morrendo de calor. (retorna) eu não gosto de dar entrevistas... (pausa). Parece que me mitificaram. Eu sou uma mulher simples. Não tenho nada de sofisticação. As entrevistas que eu dou são para explicar que não sou um mito. Sou uma pessoa como outra qualquer (1974, p.10).

³ Clarice Lispector posou para vários pintores famosos como o italiano Giorgio de Chirico, Di Cavalcanti e Carlos Scliar, mencionados nessa entrevista.

É quando Ziraldo pergunta qual foi o primeiro contato da escritora com as letras, que se tem uma resposta dada pela própria Lispector sobre a importância da escrita em sua infância, prelúdio da mulher que viria a ser:

Antes dos sete anos eu fabulava. Eu ensinei uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história, e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava, e quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: "Não estavam bem mortos". E continuava. Com sete anos eu aprendi a ler (1974, p.10).

Ziraldo continua interessado nas primeiras experiências de escrita de Clarice e a incentiva a contar sobre a infância, as letras, narrativas e criações de seu imaginário infantil. A tudo isso Clarice responde mais explicitamente.

Quando eu comecei a ler, eu lia muito livro de história. Eu pensava que livro é uma coisa que nasce. Eu não sabia que era coisa que escrevia. Quando eu soube que livro tinha autor, eu disse: "Também quero ser autor". Mandava contos pruma (sic) página infantil de um jornal de Recife. Nunca foram publicados. E eu sei por quê. As outras histórias contavam fatos. Eu contava impressões (1974, p.10).

Durante a entrevista, Clarice tem lapsos e ausências daquelas onde a pessoa parece entrar em profundo estado de meditação, tristeza ou recordação dolorosa. Esses momentos eram gerados por algumas perguntas, que para os entrevistadores (e para leitores da entrevista) pareciam casuais, mas que nos textos de Lispector pareciam ressoar algo mais profundo e inacessível. Como não podiam compreendê-la, a saída era mudar de assunto de maneira descontraída e fazer com que ela falasse de algo mais leve, como fez Olga Savary ao perguntar sobre os livros infantis que Clarice escreveu. Até aquele ano, tinha publicado *O mistério do coelho pensante* (1967) e *A mulher que matou os peixes* (1968) sem resposta à Olga falou sobre *A vida íntima de Laura*, que estava no prelo e seria publicado pela Editora José Olympio.

Clarice Lispector e o grupo de entrevistadores continuaram a entrevista em tom de bate-papo onde a escritora foi falando de assuntos diversos como trabalho, leituras, filhos, servindo uísque aos convidados e coca cola, mas na folha do jornal quem ganha destaque são duas de suas pinturas, uma de Chirico e outra de Scliar e duas fotos de Ulisses Lispector (nome que a escritora informou ser o dele). As duas fotos (divertidas) do cachorro acompanham uma nota feita pelos entrevistadores que

dão um tom de leveza e descontração à matéria, além de tornar a página mais convidativa à leitura, pois ao peso das palavras e observações de Lispector, haveria algo para que servisse como escape, para aqueles que não conseguissem suportar ler uma mulher que via a realidade de forma tão crua. A nota diz assim:

MADAMA CLARICE E SEU BICHO MUITO LOUCO

A grande vedete da entrevista com Clarice Lispector, em que pese ser ela uma glória da literatura brasileira, o cachorro mais sofisticado do Brasil. Ulisses tem estranhos hábitos (para um cachorro): adora fumar, e ai de quem se distrair e deixar o cigarro no cinzeiro. Ulisses apanha o cigarro e sai em disparada. Nem os cigarros apagados escapam dos desejos incontidos de Ulisses: esses são comidos com papel e tudo. Estavam presentes no confortável apartamento de Clarice na rua Prado Jr, no Leme: Ivan Lessa (muito inquieto, quase tanto quanto Ulisses, passou boa parte da noite cantando boleros no microfone do gravador, o que dificultou tremendamente a transcrição da entrevista). Sérgio Augusto, Ziraldo, Jaguar e como entrevistadoras convidadas Olga Savary, poeta e Nélida Piñon, romancista.

No final, Ulisses deleitou a todos com uma imitação de Ivan Lessa. Clarice tomou Coca-Cola, os entrevistadores enxugaram uma garrafa de uísque escocês. Ulisses fumou dois maços de cigarro. (PASQUIM, 1976, p. 11)

O *Pasquim* foi um jornal voltado para a contracultura do cenário brasileiro, que se opunha à ditadura militar. Possuía um discurso irreverente, descontraído e por essa razão o espaço dedicado ao humor era uma característica importante para a edição. Entretanto, é com seriedade que as respostas de Lispector são recebidas, pois lançam pistas sobre uma personagem que já era mitificada e incomodada com a realidade que cercava o imaginário dos seus leitores, enquanto ela apenas dizia querer uma vida como a de qualquer pessoa.

A última entrevista de Clarice Lispector foi em 01 de fevereiro de 1977, dez meses antes de sua morte em 07 de dezembro do mesmo ano (um dia antes de seu aniversário) aos 57 anos, concedida à TV Cultura. Diferente da primeira, que foi em seu apartamento, essa foi em um estúdio. Na entrevista a escritora aparece cansada e, muitas vezes, usa a palavra “oca”, “cansada”, “morta”, foi monossilábica e fez vários intervalos silenciosos. Lispector morreu de câncer nos ovários, doença que na época da entrevista desconhecia, mas que provavelmente explica seu cansaço e a impaciência que demonstrou durante a entrevista e ao final, melancólica, diz que naquele momento estava morta, e que fala de seu túmulo, o que causou comoção, tristeza e incompreensão para aqueles que não sabem o que a escrita representa na vida de um escritor.

Dada a complexidade de Clarice Lispector como mulher e como escritora tem sido alvo de diversos estudos, em diferentes áreas do conhecimento para além da Literatura, como a Psicologia, por exemplo (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2010; SCORSOLINI-COMIN; ALVES, 2018a). Esses estudos ora atuam na análise psicológica de suas obras e/ou de suas personagens, outras vezes na análise da subjetividade da própria Lispector ou até mesmo nas bases psicológicas na construção da sua autoria. Muitas investigações apontam o caráter autobiográfico de muitas obras da escritora, de modo que toda interpretação de seus livros, não poderia se apresentar de modo descolado da descrição e de seus percursos de vida, bem como de seu processo de subjetivação (ALONSO, 2016, p. 13). O que se pode afirmar é que Clarice Lispector não é apenas uma das escritoras mais celebradas da contemporaneidade, mas que também tem exercido certo fascínio em pesquisadores que se debruçam em compreender as diversas interfaces da produção da autoria, como discutido a seguir nas posições nomeadas no presente estudo como as da Clarice-mãe, da Clarice-menina, da Clarice-adulta e da Clarice-escritora (SCORSOLINI-COMIN, 2019, p. 189). E na literatura brasileira do século XX, o nome de Clarice Lispector é um dos mais destacados e reconhecidos na contemporaneidade.

2.1 DA UCRÂNIA AO BRASIL: UMA ESCRITORA TRAZIDA PELO MAR

A literatura passou por significativas “mutações” desde o fim do século XX que coincide com o fim do milênio, sendo, um dos motivos prováveis o desaparecimento do “grande escritor” e “encolhimento do público leitor de “literatura séria” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 17). Alguns teóricos literários fazem observações sobre essas mudanças pelas quais a literatura passa, de Homero até a contemporaneidade. Perrone-Moisés (2016) cita Jacques Derrida, o sociólogo Robert Escarpit e o filósofo Jean Paul-Sartre como os primeiros pensadores a identificarem e refletirem sobre esse processo de “fim” pela qual a literatura é entendida atualmente. A prática da linguagem escrita tomou formas separadas e superiores de expressar conhecimentos específicos e registrar pensamentos que marcam determinada época e cultura.

De acordo com Jean Paul-Sartre, em seu livro *Que é literatura?* (1947), é possível averiguar convicções de que a literatura de meados do século XX era uma forma de escrever que transformava a realidade de forma livre, sem visar qualquer fim. Não tinha o compromisso de passar uma mensagem, mas sim exercer a totalidade

da escrita como expressão do ser humano a suas emoções pessoais. O declínio da literatura, como expressão artística da linguagem defendida por Jean Paul-Sartre, foi discutida por Maurice Blanchot em *Para onde vai a literatura?* (1959), quando este afirma que a literatura se dirige para seu fim em si mesma. Em 1972, “Octavio Paz faz uma análise da modernidade artística que ele já considerava terminada” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 22) e anos depois Roland Barthes fala abertamente sobre a “morte da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 22). O propósito dessas referências não é fazer um tratado histórico do suposto declínio da literatura, mas sim indicar estudiosos que já se debruçaram sobre o tema.

Quando se fala do “fim da literatura trata-se do fim de um tipo de literatura a qual intelectuais da época estavam acostumados, aquela da alta modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25), pois, atualmente, se publica muito ficções e poesias, há muitas feiras, prêmios e eventos literários que demonstram que dizer “fim da literatura” não significa o fim da produção de livros e falta de leitores. A literatura da qual Perrone-Moisés (2016) fala “é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente” (2016, p. 25). Clarice Lispector traz em sua genealogia uma carga histórica registrada em sua língua e nas tradições de sua família.

Essa formação não deve ser ignorada quando pensamos em sua arte literária, pois é através dela que muitos dos questionamentos da existência e condição humana se colocam e buscam situar as principais correntes da literatura do século XX, onde a escrita clariceana “se encaixa” na história literária. O primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, quando a escritora tinha apenas vinte e um anos, causou um grande impacto entre os críticos literários e a tornou conhecida logo após lançamento da primeira publicação, talvez, justamente, por não obedecer aos padrões estéticos da literatura vigente na época.

É provável que esse sucesso imediato da primeira publicação de Clarice se dê pela onda neorrealista oriunda dos anos de 1930, que traziam perspectivas turbulentas por consequência do fascismo, da revolução industrial, da Guerra Civil Espanhola, da ascensão de Hitler ao poder e à resistência antifascista (SZABOLCSI, 1987). O clima político no Brasil e no mundo era intenso, turbulento e incitava artistas a criarem algo que revolucionou o universo artístico como meio de posicionamento político. Segundo Szabolcsi (1987, p. 107), “na metade do decênio de 30, fortalecem-

se os sentimentos de que tornava necessário criar algo novo e que uma mudança de geração e de tempos estava em curso”. Em 1945, fim da Segunda Guerra, há um reavivamento das esperanças das pessoas e as correntes literárias até então vigentes são colocadas em pauta.

A industrialização da cultura banalizou o conceito de arte reduzindo-a em produto de comercialização. O fato foi preocupante para pensadores como Hannah Arendt que considerava as obras de arte “a expressão mais alta da cultura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 31). A literatura, dentro da cultura contemporânea, deve ser defendida como uma prática onde os escritores definem e suas obras as mutações da literatura. Sem criar valores estéticos novos, muitos se aproveitam das conquistas feitas no passado sem obedecerem a mandamento algum (2016, p. 36). Não é proibido, como no tempo das vanguardas, escrever obras com significação atual, porém “a liberdade do escritor não deve igualar uma obra literária a uma obra de puro consumo e entretenimento” (2016, p. 37). Nesse mesmo raciocínio, a obra literária não pode ser julgada baseada apenas no gosto e seu valor em termos de consumo, tomando como critério sua vendagem ou publicidade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Há questionamentos sobre a existência de uma literatura pós-moderna. Segundo Perrone-Moisés, a pós-modernidade é uma nomenclatura imprecisa, adotada desde fins do século XX, para nomear um “período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico” (2016, p. 39). Essa designação é ambivalente, pois subjetiva-se que a modernidade teve um fim ou foi superada. O termo aplicado por teóricos que defendiam a pós-modernidade “apresentavam-na como resultante do não cumprimento das promessas iluministas da modernidade e da exaustão de suas pretensões progressistas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 40). Tem relação com questões políticas e econômicas que profetizavam novos modos de produção no século XXI. Na literatura o rótulo “pós-moderno” é predominantemente estético e carregado de simplificações e imprecisões. As características atribuídas à literatura pós-moderna, por vários teóricos, podem ser confusas.

Clarice Lispector é considerada por alguns críticos como uma escritora pós-modernista, dado o período do lançamento do seu livro e pelos escritores que a sucederam. Porém, de acordo com Szabolcsi,

O realismo possui pressupostos vinculados, em primeiro lugar, ao comportamento e à concepção. O escritor realista acredita ser capaz de abranger o mundo, em sua totalidade ou em suas partes, a partir de um ponto de vista externo, compreendendo-lhe as relações. Assim, a função e o trabalho do escritor resumem-se em colocar diante do leitor esse conhecimento e redigir o que consegue divisar, cumprindo uma missão que o torna apto a modificar, mesmo que seja no menor grau, o leitor e o mundo (1987, p. 110).

Nos contos e romances de Clarice Lispector, esse olhar crítico para o mundo e do ser humano atuando nele foi descrito de forma condizente com “as proporções da realidade exterior e interior” (SZABOLCSI, 1987, p. 107), podendo considerá-la uma escritora realista não pelo tempo em que viveu, mas sim como exerceu sua escrita e expôs sua escrita entre os intelectuais de seu tempo. Porém, Szabolcsi (1987) chama a atenção para outra corrente do próprio realismo que, segundo o pesquisador, é o “realismo sintético” (1987, p. 120). Baseia-se no perfil de escrita de Lispector, aquele romance dotado de filosofia e psicologia como centro de debate. Nas palavras de Szabolcsi:

Na filosofia e na psicologia as questões que se tornaram centro de debate são as relações entre história e indivíduo, massa e individualidade, o sentimento das diversas atividades humanas, a inter-relação entre ciência, cultura e ações cotidianas e, naturalmente, mais uma vez, a função e o lugar da arte. Surgem novas teorias da filosofia da cultura e as preocupações da literatura dirigem-se, de modo simultâneo, para esse campo também. Tais problemas manifestam-se no ensaio, na poesia lírica e, acima de tudo, no grande romance filosófico. (1987, p. 120-121)

Para reforçar o pensamento, Szabolcsi (1987) utiliza alguns exemplos de escritores, como Thomas Mann, Hermann Hesse Hermann Broch e Robert Musil. Esses autores estrangeiros, embora considerados de vanguarda para o pesquisador, escrevem sobre temáticas ainda um pouco distantes das que se quer chegar, que é a “literatura existencialista”, que aparece a partir de 1945. Ela se difere por aparecer “em suas preocupações o ‘ser-no-mundo’ e o indivíduo completamente solitário diante da realidade; a certeza da morte e o absurdo da existência atormentam esta corrente de pensamento” (SZABOLCSI, 1987, p. 178).

Como exemplos, Szabolcsi (1987) elenca escritores como Kafka, Dostoiévski, Albert Camus, os livros literários de Jean Paul-Sartre e Simone de Beauvoir e, embora não cite escritores brasileiros, as obras de Clarice Lispector se assemelham muito

com a definição de “literatura existencialista” dada por Szabolcsi (1987). O ser no mundo, o ser em si mesmo, o ser o Outro, o ser animal, o ser elemento, Lispector via em cada elemento vivo um enigma para ser decifrado, contemplado, admirado, questionado. Seus textos sempre trazem questionamentos e inconformidades; muitos explicitam o quanto o ser é só, ainda que em comunidade. Esses escritos literários refletem muito do momento político nos quais os escritores viveram e como conceberam suas personagens.

Embora em toda literatura separamos escritor, narrador e personagem, essa tríade é de suma importância para compreender uma determinada obra como um todo, pois cada uma delas determina um estilo, uma interpretação do mundo e uma “tecelagem” imagética de cada escritor, mas que tem origem em suas leituras anteriores. Ou seja, não existe originalidade porque tudo o que nos rodeia, compõe e influencia naquilo que escolhemos devolver ao mundo. A literatura, se entendida dessa forma, é um ato político, de resistência e resiliência contra qualquer forma de dominação do intelecto.

Segundo Monteiro (2021), vários críticos reconheceram, na esteira de Antônio Candido, como o “esforço de invenção da linguagem” empreendido por Clarice Lispector era potencialmente renovador, obrigando a crítica a constantemente “rever a sua perspectiva” (MONTEIRO, 2021, *apud* CANDIDO, 2012, p. 19). Para pesquisadores da teoria literária, essa preocupação “constante e inesgotável” com personagem “revelou-se, e ainda se revela, como problema sempre reproposto, por força, cremos nós, de sua natural e inevitável mobilidade, espelho” (CANDIDO, 2012, p. 9), que reflete através da arte uma realidade sempre atual e, paradoxalmente, mutável, pois personagem traz uma afronta entre o leitor e o mundo que o rodeia libertando-o da ingenuidade do senso comum, das mídias de massa, transformando-o em um ser questionador e inconformado, um ser político.

Os dados biográficos de Clarice Lispector não podem ser desassociados de sua criação literária justamente por conter muitos dados que refletem a história de uma criança, filha de refugiados de guerra crescendo em um país estrangeiro. A mudança de seu nome e de sua família, as características físicas diferentes da maioria das pessoas do nordeste brasileiro, onde cresceu e onde se passam as narrativas das personagens, Recife, o silêncio sobre o passado como meio de superação, a doença da mãe para lembrá-la constantemente que por trás desse “silêncio” há gritos de horror de todo um país.

Os dados biográficos de Clarice Lispector não podem ser desassociados de sua criação literária justamente por conter muitos dados que refletem a história de uma criança, filha de refugiados de guerra crescendo em um país estrangeiro. A mudança de seu nome e de sua família, as características físicas diferentes da maioria das pessoas do nordeste brasileiro, onde cresceu e onde se passam as narrativas das personagens, Recife, o silêncio sobre o passado como meio de superação, a doença da mãe para lembrá-la constantemente que por trás desse “silêncio” há gritos de horror de todo um país.

Esse silêncio também é uma reverberação em toda sua poética literária, que visa falar do improvável, do invisível aos olhos do que é íntimo. Contos e romances dotados de poesia oculta, que falam sobre o silêncio que habita a existência secreta das pessoas, mas que Clarice enfrenta como forma de posicionar-se no mundo. Um *Eu existo; eu vejo você*, um aspecto nietzschiano, uma escritora que anda muito próxima da implacável existência do ser e existir, ainda que se sinta uma “estrangeira” em seu próprio país de acolhida.

2.2 NARRAR A EXISTÊNCIA É UM MISTÉRIO

Como foi dito, Clarice Lispector cresceu no Brasil desde seus primeiros meses de vida. E a pergunta é como deve ter sido esse início de Lispector antes de chegar ao Brasil? Considerando que sua família estava imigrando, será que suas necessidades básicas (fisiológicas e afetivas) foram supridas durante a viagem? A imigração em si, a insegurança da família e a instabilidade podem ter ocasionado várias sequelas na psique da família, coisa que a escritora e suas irmãs teriam que lidar por toda vida.

Ela desconhecia o país de origem de sua família, assim se reconhecia, escrevia, estudava e se apropriava da cultura brasileira como qualquer criança neste país. Porém, o estigma do estrangeiro estava presente na sua origem, na história de sua família, na intimidade do seu lar, principalmente na solidão de sua infância, convivendo com a mãe catatônica em uma cadeira de rodas e as irmãs sempre ocupadas com os afazeres domésticos, que mal tinham tempo de prestar atenção na irmãzinha que crescia alegre em torno do caos e da resistência daqueles sobreviventes que refaziam suas vidas com muito sacrifício. Não consta em suas biografias que este estrangeirismo de fato a incomodou em algum momento de sua

infância, entretanto, incomodou quando, já adulta, passou a compreender o estrangeiro sob outra perspectiva, assim definida por Kristeva:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo da minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Para reconhecê-lo em nós, poupamos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (1994, p. 09).

Esse reconhecimento, definido por Kristeva, é o mesmo que se encontra nos contos de Clarice Lispector, em um nível mais subjacente que sua história e aparência. O ser estrangeira está dentro de si, em uma busca de reconhecimento do mundo e das pessoas que a rodeiam. As protagonistas dos contos vivem esse conflito orgulhoso do ser e do estar sozinha em uma terra “adotiva”, porém amada. Cabe a essas personagens decifrar o grande mistério da própria existência, compreendendo-se como estrangeira, e reconhecer o estrangeirismo secreto de cada uma. Essa é uma das razões que cada protagonista busca, na observação do Outro, do mais secreto que habita neles, ao mesmo tempo em que avalia o que esse Outro indivíduo causa em si. Uma aventura de descobertas de mundos secretos e instigantes.

É nesse sistema de reflexão do autoconhecimento que a crítica literária aborda a literatura clariceana como filosófica e existencialista. O precursor da filosofia existencialista, Jean Paul-Sartre, em seu livro *Náusea* (1938), faz um relato em forma de diário, onde é possível identificar o mesmo aspecto de “nojo” que Clarice relata em seus contos. O “nojo” é um termo que a escritora utiliza com recorrência e tem um significado existencial em seus textos, assim como a “náusea”, por exemplo, no conto “Os desastres de Sofia”:

[...] E meu estômago se encheu de uma **água de náusea**. Não sei contar. [...] (1999, p. 22) Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me **embrulhava o estômago** (1999, p. 23). Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se

para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem **nojo** da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem (1999, p. 27). [...] E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem **nojo** de meu grito. (LISPECTOR, 1999, p. 27-28, grifos meus)

Outro exemplo sartriano no conto “Os desastres de Sofia” é quase uma reprodução de Lispector sobre Sartre. Em um momento em que a protagonista explica qual seu papel na vida do professor, ela se expressa nas seguintes palavras:

Ele não olhava para trás, não perguntava o que eu queria, e livrava-se de mim com um safanão. Eu continuava a puxá-lo pelo paletó, meu único instrumento era a insistência. E disso tudo ele só percebia que eu lhe rasgava os bolsos. É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível. Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a voracidade por uma vida real que tardava, e, pior que inábil, eu também tinha gosto em lhe rasgar os bolsos. (LISPECTOR, 1999, p. 13)

Em *A náusea*, Sartre se coloca como observador do seguinte episódio:

É uma mulher baixa a puxar um homem pela manga, fala com uma voz rápida e pequenina. Não percebo o que diz, por causa do vento. “Calas a boca, ou não?”, diz o homem. Ela continua a falar. Bruscamente, o homem repele-a. Olham-se os dois, hesitantes, depois ele mete as mãos nas algibeiras e vai-se embora sem voltar a cabeça. (SARTRE, 2016, p. 37)

Nessa passagem, o conto de Clarice reproduz uma cena muito parecida com a de Sartre, considerando que a protagonista do conto clariceano não desempenha na narrativa o papel de uma criança, mas sim de uma pequena mulher. Em Clarice Lispector o Eu poético é carregado de perfídia, propósito e malícia, ainda que no final

a personagem se descobre apenas uma criança. Esse é um conhecimento que lhe causa repugnância, pois quando Lispector narra a infância das protagonistas em tom memorialista e em primeira pessoa, essas meninas são abolidas do imagético da criança inocente para adquirir características de “pequenas mulheres” dotadas de conhecimento, desejo, prazer e artimanhas para concretizarem suas intenções.

Esses rompantes de sentimentos que se mesclam sem definições específicas, pois se tornam uma aventura para a narradora que rememora os atos, a personagem que os vive e o leitor que acompanha a narrativa na expectativa do que virá a seguir, se repetem alternadamente no conjunto dos textos de Lispector, porém nem sempre de maneira explícita. Outra entre várias semelhanças das emoções vividas no “diário” de Sartre está presente no conto “Cem anos de perdão”, da escritora, onde a protagonista vive a aventura de roubar rosas de jardins alheios.

Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la. Se o jardineiro estivesse por ali, pediria a rosa, mesmo sabendo que ele nos expulsaria como se expulsam moleques. Não havia jardineiro à vista, ninguém. E as janelas, por causa do sol, estavam de venezianas fechadas. Era uma rua onde não passavam bondes e raro era o carro que aparecia. No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. **Querida cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume.** (LISPECTOR, 1998, grifos meus).

Segundo Agamben, “desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são tão inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é difícil trazê-los à palavra?” (2007, p. 49). A peripécia da menina se complementa com as palavras de Sartre:

Nada mudou e, entretanto, tudo existe de outra maneira. Não posso descrever; é como a Náusea, e afinal é exatamente o contrário: enfim, sucede-me uma aventura, e quando me interrogo, vejo que me sucede que sou eu o que estou aqui; sou eu que fendo a noite: sou feliz como um herói de romance (2016, p. 64).

Desses aspectos sartreanos que misturam emoções distintas que de tão intensa causam enjoos, Clarice Lispector dota as narrativas dos contos sem romantizar a infância das protagonistas na iniciação púbere, pois não as tratam como crianças, mas mulheres em iniciação. E essa iniciação no mundo feminino é para a escritora um rompante entre a ingenuidade da infância e a crueza do mundo real. De ver a vida com os mesmos olhos, mas com a realidade descortinando-se, e por trás da cortina, as meninas veem a fraqueza e a sordidez mundana que lhes causam repulsa. Essa transformação da percepção do olhar para a realidade que Clarice Lispector dota suas narrativas, Sartre explica da seguinte forma:

Por cada cem histórias mortas, sempre me ficam, porém, uma ou duas histórias vivas. Essas evoco-as com precaução, de vez em quando, poucas vezes, com medo de as gastar. Pesco uma, revejo o cenário, as personagens, as atitudes. Subitamente paro: senti um desgaste, vi uma palavra vir ao de cima da trama das sensações. Prevejo que essa palavra vai tomar o lugar, dentro em pouco, de várias imagens que amo. Imediatamente me detenho; penso depressa noutra coisa: não quero fatigar as minhas recordações. Em vão; da próxima vez que as evocar, parte delas terá coalhado. (2016, p. 42)

Essas “histórias vivas” citadas por Sartre compõem experiências que são a base das narrativas, que na literatura, ainda que inspiradas na própria biografia da escritora, sempre requer a imaginação e a paixão de alimentar as sensações que constituem parte da experiência do que é tornar-se mulher. As primeiras paixões, aventuras, decepções, desejos reprimidos e tudo aquilo que constitui a subjetividade humana, sobretudo a feminina, a mulher dos anos de 1940 e 1950 que relembra como era ser criança e na liberdade, ou facilidade, de burlar regras que posteriormente na adolescência já não seria possível, como diz a narradora em “Os desastres de Sofia” quando relembra sua experiência desastrosa com o professor: “aos treze anos, de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha, ele me teria visto como um cromo de Natal à varanda de um sobrado” (1999, p. 15). A infância aos treze anos está terminada e ali se vislumbra uma mulher, que altera os modos, muito diferentes da menina de nove anos do início do conto.

Benedito Nunes demonstra em sua análise dos contos de Lispector que a maioria deles são constituídos por um “episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva” (1989, p. 83). Esse argumento é pertinente nos contos aqui trabalhados, pois cada um deles gira em torno de um único elemento, que

“puxam fios” para um “emaranhado” de reflexões e experiências interiores de cada protagonista. Em “Os desastres de Sofia”, tem-se a “paixão” da menina pelo professor; “Cem anos de perdão”, a compulsão à rapinagem de rosas; “Tentação”, gira em torno do desejo ardente por um cachorro, metáfora para um semelhante ou um ser com quem a protagonista se identifique; “Restos de carnaval”, a decepção e a emoção de participar pela primeira vez de uma festa de carnaval e “Felicidade Clandestina”, ter em sua posse um livro muito desejado e que lhe foi diversas vezes negado. É essa tensão conflitiva existente entre as personagens, que segundo Nunes, “se estabelece uma ruptura com o mundo” (1989, p. 83). E essa ruptura, coincidentemente ou não, se dá pela decepção, frustração e desencanto com o outro ou com a realidade que inevitavelmente a protagonista deve aceitar.

Outra característica para a qual Nunes alerta é que em todas as narrativas existem a possibilidade de se inventar, ou continuar, outras histórias (1989, p. 90). Essa característica é reforçada nas palavras da própria Clarice em entrevista concedida para o jornal *O Pasquim*, em 1974:

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

Clarice Lispector demonstra nessa fala que antes de aprender a ler e a escrever já possuía o gosto de inventar histórias. Gotlib (2013) atribuiu a isso a possibilidade de um “apego a cenários imaginários, com oscilações sofridas entre o universo da fantasia e o da, por vezes, triste realidade, sob a forma de histórias inventadas” (2013, p. 77-78). Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ), em 1976, Lispector explica como foi sua inserção no mundo dos livros.

A escritora, que sempre se considerou uma “escritora amadora”, por escrever sem compromisso com editora, mas sim apenas quando tinha vontade, como declarou em 1977 em entrevista para a TV Cultura, não a isentou de uma notoriedade que marcou a forma de narrar a literatura no Brasil. De acordo com Nunes “o eu narrador é, pois, o sujeito e objeto da história, como repositório de outros contos possíveis, que

serão partes diferenciadas de uma mesma matéria narrativa atualizável em cada um deles”. (1989, p. 91), ou seja, os resquícios da fantasia infantil de Lispector ao fabular histórias com as amigas predominaram no seu estilo de escrita na vida adulta. Nunes reforça a teoria, já constatada pela análise das biografias que “a posição do eu, como sujeito e objeto de narração, delimita a história por uma perspectiva memorialista, autobiográfica” (1989, p. 91). Esses dados demonstram as suas múltiplas facetas que tanto instigam pesquisadores, pois se trata de uma escritora versátil, nos contos, romances, crônicas e livros infantis. Independente do gênero, o cerne da sua escrita é sempre o mesmo: a *existência e condição humana* e nas suas obras, narrar questões existenciais implicam a seguinte disposição:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a *dianóia* intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de *eros* filosófico que a anima. (NUNES, 1989, p. 99)

Duas temáticas complexas e caleidoscópicas que não se esgotam nas investigações dos pesquisadores da vida e obra da escritora, sempre há a interpretação do leitor em seu tempo, em sua subjetividade e paixão por determinado tipo de escrita. Uma temática marcadamente existencial como de Clarice Lispector, nos faz considerar aspectos das personagens que Nunes descreve da seguinte forma:

Os motivos constantes que se repetem nos contos e romances da autora, conduzem a experiência interior, também qualificam a conduta das personagens, atribuindo a todas, independente das situações particulares que ocupam, uma mesma configuração que as define do ponto de vista de suas relações com os outros e com as próprias coisas, começaremos pela descrição do modo de ser afetivo que as caracteriza, para chegarmos, por fim, ao mundo em que se movimentam. Só então poderemos entrever, na articulação dos motivos, a forma de sentir e de pensar que constitui a totalidade significativa de uma concepção de mundo (NUNES, 1989, p. 101).

De acordo com Nunes pode-se compreender que “as personagens de Clarice Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que

também lhes é comum” (1989, p. 104). E dessa forma “essas personagens perdem-se entre múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia que se miram” (1989, p. 105). O olhar voltado para si mesma, ainda que refletindo sobre a memória das emoções que acontecimentos da infância lhe causaram, revelam a que, “quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com quem se defrontam” (1989, p. 106). Por essa razão a expressão do olhar e a troca de olhares são tão importantes nos contos. Eles definem o autoconhecimento das personagens, entendimento do mundo e através deles vão deixando de ser meninas para se tornarem mulheres.

Narrar a existência e a condição humana é um enigma, pois para compreender o que é ser “humano” e qual a sua “condição” no mundo, é preciso um aprofundamento do pensamento filosófico que levanta questões do que as responde. Por exemplo, um gato sabe que é gato e qual é a condição que implica ser um gato? Um gato apenas olha, come, dorme, segue instintos originários de séculos. É preciso a interferência humana para domesticá-lo e adestrá-lo à maneira que o “animal humano”, por ser pensante e ciente de sua existência e condição, considere adequado. A temática existencial nos livros de Lispector, por hipótese oriunda de suas biografias, pode ter origem em sua infância e na dedicação de tempo que se dava em observar o comportamento dos animais. Algo que irá refletir nos seus livros para crianças.

Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada. Eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. A febre só passou muito tempo depois (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 2013, p. 65).

A presença de animais nos textos clariceanos são constantes. Em seus livros infantis, como *O mistério do coelho pensante*, a seus contos e romances, a escritora utilizou a forma dos bichos para tratar as “paixões humanas e suas contradições” (ROSENBAUM, 2002, p. 78). A independência viva dos bichos que se movem sem aspirações a grandes feitos, sublimações e emoções que são particulares aos seres

humanos e representam em sua obra uma forte expressão da força da natureza selvagem íntima presente em cada pessoa, mas que é reprimida pela boa conduta de comportamento, ao menos, do que seja considerada boa conduta dentro da concepção humana, que é bastante subjetiva

Em “Os desastres de Sofia”, por exemplo, a narradora faz referência a vários pequenos animais para ilustrar o ambiente da escola onde a narrativa ocorre. O cenário é narrado de maneira poética criando uma simbiose quase musical entre as crianças e a natureza. Assim como os bichos citados, Clarice Lispector mostra grandes semelhanças entre o universo imaginário infantil e o mistério que envolve a interpretação humana sobre o modo de vida particular dos animais, os quais compartilham com a humanidade o ciclo da vida: nascer, desenvolver-se e morrer. Pessoas, animais e plantas se unem em um único conceito quando se considera que todos passam pela deterioração do corpo, a necessidade de subsistência, a vulnerabilidade entre os mais fortes (para as crianças os adultos, para os animais os predadores) e, por fim, a inevitável morte.

A forte atração pela liberdade irreprimível é um dos elos que liga as crianças aos animais. Ainda muito pequenos, a atração por cachorros, gatos, pássaros, macacos, entre outros, é provocada nas crianças com naturalidade e curiosidade. É como se no início da vida ao nascer, para as crianças, tudo o que é vivo se une e se move juntos em uma unidade indissociável, ou seja, não há diferença entre pessoas e animais, tudo é vida. E são elas, as crianças, quem tem razão. Subjugar os animais, alimentar-se de sua carne, domesticá-los e prendê-los em zoológicos são concepções humanas adquiridas dentro da cultura a qual cada pessoa pertence. Alberto Manguel afirma “que o relacionamento que temos com um animal põe em questão tanto nossa identidade quanto a do animal” (2016, p. 269), o que o escritor coloca em questão e que pode ser aplicado aos contos de Clarice Lispector, é a grande dúvida que paira sobre os sentimentos dos animais em relação aos humanos, já que não se tem acesso à sua linguagem, que é o mistério. O narrador questiona: “sei como me sinto e como reajo à presença do animal, mas como um animal se sente e reage diante de mim?” (2016, p. 269).

No conto “Os desastres de Sofia”, a menina compactua com a natureza como alguém que faz parte dela com equidade. Em “Tentação”, a personagem se depara com a questão de Manguel, mas interpreta o momento partindo de sua própria necessidade de compreensão, concluindo que o cachorro sente por ela o mesmo que

ela sente por ele. Em “A legião estrangeira”, prevalece o sentimento de posse sobre o animal, o amor egoísta e exigente que a menina tem na aquisição de um ser frágil e dependente, a afirmação de sua própria força e poder no mundo. Alberto Manguel defende que a convivência de humanos com animais é indispensável para um bom desenvolvimento emocional e intelectual durante a infância.

O escritor conta que teve dois cachorros ao longo de sua vida e que ambos o modificaram; em suas palavras “a presença dos cães obrigou-me a considerar meu próprio *self* além dos limites de meu mundo interior sem cair nos rituais sociais que são requeridos em interações humanas” (2016, p. 270). Na literatura clariceana, a relação das personagens com a animalidade está intimamente ligada às palavras de Manguel, pois “o espelho” do olhar animal sobre a humanidade significa uma leitura de si mesmo, autoconhecimento, empatia e desenvolvimento da intuição, características tão presentes nas temáticas que as obras de Lispector oferecem.

Nos contos trabalhados nesta tese são predominantes os momentos em que Clarice Lispector integra elementos próprios dos animais ao comportamento das crianças e vice-versa. Como exemplo dessa relação, pode-se pensar no momento quando a personagem Sofia vai para o pátio após terminar sua tarefa: “Fui para o recreio, onde fiquei sozinha com o prêmio inútil de ter sido a primeira, **ciscando** a terra, esperando impaciente pelos meninos que pouco a pouco começaram a surgir da sala” (LISPECTOR, 1999, p. 18, grifo meu). Ao terminar sua tarefa em sala de aula, a menina “cisca” a terra conformada, como uma galinha, que mesmo cheia de ideias, pouco pode fazer para usufruir de seu tempo livre. A liberdade solitária para a personagem é inútil, a menina precisa de outras crianças, de seus semelhantes para “em bando” dar vazão à sua natureza selvagem.

O conto faz também uma analogia com o reino animal ao trazer as personagens em “seu habitat natural”, ou seja, a escola. Se a menina é silvestre, provocativa e livre, porém pequena, na natureza selvagem ela teria um predador que no conto pode ser representado pelo professor. Neste exemplo extraído do conto pode-se ver como a representação simbiótica das pessoas com animais pode ser ilustrada, o quanto é significativa, a fim de verificar nas traduções como essa intensidade da relação de humano com o mundo animal foi mantida: “O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato” (LISPECTOR, 1999, p. 18). Descrição do conto onde

um animal se resigna ao seu predador preparando-se para o seu fim, ser o alimento do outro, do mais forte.

As baratas, insetos que aparecem como definição do olhar do professor, são muito significativas nas obras de Lispector, pois indicam a sujeira e o asco que provocam. A metáfora “seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces” indica uma excentricidade da escritora que “mostrava um interesse pouco comum pela questão da barata” (MOSER, 2009, p. 383). Segundo Benjamin Moser, as baratas provocavam na escritora “fantasias homicidas”, caso que ela ilustra em vários outros textos como *A paixão segundo G.H., Perto do coração selvagem* e no conto “A quinta história” (2009, p. 383). A ideia de se estar diante de “baratas doces”, aquelas que não se pode matar, tem um apelo desconcertante, pois nem tudo o que nos causa repulsa pode ser destruído.

Em “Tentação”, a relação de uma menina e um cachorro que encontra na rua se estabelece numa troca penetrante e invasiva entre seus olhares. O elo entre dois seres anônimos e “cativos”, uma pela sua infância e o outro pela sua natureza, se dá principalmente por essa condição de pertencerem a alguém. A menina segurando uma “bolsa de senhora”, sentada à porta de sua casa é tão cativa quanto o cachorro preso à coleira trazido por uma senhora, mas, as semelhanças entre a protagonista e um cachorro são mais explícitas, se dá pela cor dos cabelos vermelhos tão rara em “uma terra de morenos” (LISPECTOR, 1999, p. 61). Sozinha e desamparada, encontrar alguém que se assemelhe a ela e que ela imagina ser por ele entendida é motivo de grande fascinação e desejo por seu complemento, como afirma Julia Kristeva: “A esperança de encontrar uma total compreensão reunificando as partes clivadas e incompreendidas do ego pode se exprimir então pela fantasia de ter um gêmeo” (KRISTEVA, 2002, p. 131). O encontro das personagens responde a um chamado subconsciente da natureza desconhecida. A menina vermelha e o cachorro vermelho não pertencem à mesma espécie, mas sim à mesma origem elementar, o ser vivente. Na fantasia da menina, ambos estão solitários desejando encontrar seu complemento, juntos se complementariam, porém mais importante que atender a seus impulsos é ser responsável pelo amor alheio, a menina a seus pais e o cachorro a sua dona.

Em vários momentos dos contos analisados, Clarice Lispector trata o fato de ser amado como um fardo pesado que priva o ser humano de viver plenamente sua liberdade. Entre as pessoas o egoísmo é condenável, mas ele não se espera dos

animais que podem ser eles mesmos sem preocupações. Como esse conto ilustra, a exceção são os animais domésticos que vivem exclusivamente para saciar a necessidade de amor dos outros. Dessa forma, o texto nos leva a pensar que uma das piores formas de prisão e até mesmo opressão, não está nos perigos do mundo externo, mas nas amarras do ambiente doméstico.

Em “A legião estrangeira”, um dos contos que compõem o livro *Felicidade Clandestina*, há o pintinho, frágil e indefeso, aparece como uma vítima fatal de uma menina que não sabia como amar. A fragilidade do pintinho é mais evidente diante da menina e sua necessidade agressiva, possessiva e até mesmo violenta de amor. Só o pintinho sem proteção é capaz de despertar a sensibilidade de uma criança descrita como malévola e controladora. A paixão perversa da personagem Ofélia é desencadeada pela inocência do animalzinho e seu desejo em possuí-lo. A sua inveja por ver que ele pertence a outra pessoa leva a um clímax perturbador, no qual Clarice Lispector mostra que uma das maiores causas de sofrimento em amar o impossível não é apenas não poder tê-lo, mas aceitar que outra pessoa o tenha. Ao matar o pintinho a menina se aproxima do lado obscuro que as paixões podem arrastar. Esse conto é marcado por perguntas que a narradora lança a ela mesma sobre a personagem Ofélia, mas aos poucos, pela presença do pintinho na casa, as grandes aflições vão se transformando. A impassibilidade do animalzinho que apenas vive sem saber desestabiliza as perguntas da vizinha e as crenças da menina, para um momento em que a prioridade é apenas sentir.

A função da animalidade ajusta-se, segundo Benedito Nunes, “ao deslocamento supra-ético, característico do misticismo em geral, que sofre, na concepção do mundo de Clarice Lispector, a busca da autenticidade humana” (1989, p. 133). Trata-se de uma tentativa de alcançar a liberdade através da fuga dos modos convencionais, encontrando em si mesma o caminho que leva ao autodomínio. O confronto das personagens e, sobretudo, a vitória sobre elas, as definem como pessoas. A personagem Sofia enfrenta todo o medo que a presa vivencia perante seu predador, a menina ruiva conhece o ardente desejo e Ofélia mata por amor. Dominar a parte animal existente no íntimo de cada uma delas faz parte dos seus processos de amadurecimento até que se tornem mulheres adultas. Como afirma Roberto Espósito, para que seja possível definir-se pessoa, é preciso poder provar, para si e para os outros, que se é o autor de suas próprias ações e de seus próprios pensamentos (2016, p. 37).

Jacques Derrida, em seu livro *O animal que logo sou* (2002), faz uma reflexão sobre “olhar” e “olhar do animal” sobre as pessoas. E responde: O que é um animal? O animal é o Outro (2002, p. 15). O exemplo que o filósofo oferece para expressar o que significa esse olhar animal sobre as pessoas, aquilo que une o humano ao animal e ao mesmo tempo os separa, é o desconforto que as pessoas sentem ao serem observadas por um animal que olha apenas para ver, que não julga, apenas observa. Derrida usa como exemplo a nudez diante de um gato e a luta “contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver” (2002, p. 15). O gato também está nu, mas não tem consciência de sua nudez, ela lhe é natural enquanto para os animais humanos é preciso sempre estar vestidos.

O mesmo pudor com a nudez não atinge as crianças, porque, segundo Derrida, não há nudez na natureza: “Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez” (2002, p. 17). Sob essa perspectiva pode-se concluir que a concepção do animal como animal é uma construção humana, distante e misteriosa e que, quando analisada nos contos de Clarice Lispector, aumentam as possibilidades de interpretações que a linguagem da escritora constrói nas relações de suas protagonistas com esse universo animalesco misterioso. A teoria sobre nudez animal e humana exposta por Derrida também é desenvolvida por Maria Esther Maciel ao discutir a animalidade na literatura (2016, p. 36). A pesquisadora desdobra os argumentos filosóficos partindo de Michel de Montaigne “e os limites do humano” (2016, p. 27), às reflexões de Derrida e os animais e discute as narrativas de animalidade na ficção de J.M. Coetzee (2016, p. 66).

Em suma, a animalidade representada na literatura, tanto de Clarice Lispector quanto dos demais escritores citados para o complemento dos argumentos, mostra que o animal é o espelho do humano, por onde um ser pode se ver, se reconhecer e exercer seu poder de domínio e subjugação do outro ou de amor e empatia pelo outro. Além de um instrumento de autoconhecimento, o contato com o animal irá colocar em desenvolvimento o estado moral e psicológico das pessoas que através deles poderão se reconhecer nus, literalmente e metaforicamente. A solidão humana mesmo em contato com os animais prevalece, segundo Coetzee (2016), quando seres humanos se limitam à compreensão do Outro partindo apenas de suas capacidades de raciocínio.

O olhar do animal, que olha apenas para ver, impõe o mal-estar do olhar humano sobre ele mesmo ao presumir que está sendo julgado por alguém que olha sem ter meios verbais de expor em palavras aquilo que está vendo. E o humano fica mais só, porque qualquer conclusão a que chegue sobre si, não foi dita pelo animal, mas sim por ele mesmo. O animal literário e físico tem o poder de ampliar a solidão de uma pessoa ou preenchê-la, mas, seja como for, esse poder é dado ao humano e a responsabilidade sobre o resultado é apenas dele, porque o animal é impassível, como o cachorro do conto de “Tentação” que foi embora “sem uma só vez olhar para trás” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Concluindo, a existência e a condição humana, sob essa perspectiva, demonstram solidão. Todos somos sós na companhia da solidão alheia.

Segundo Kukul, “vigilantes ou sonhadores, a maioria de nós compreende que existir significa habitar. Habitamos espaços reais e espaços imaginários” (2016, p. 33), o que na escrita Clarice Lispector pode ser entendido como um encontro consigo mesma, ou uma tentativa de autocompreensão para esse “habitar” em seu próprio corpo de mulher e no que configura sua existência em sua família, em seu país e entre as pessoas, que foram a “matéria prima” para seus textos: observando-as. Kukul ainda afirma que “a imaginação é um dos instrumentos possíveis para que a humanidade se liberte de qualquer servidão à história e à memória. É uma forma de o homem se transformar e de se ultrapassar, de vencer a solidão do instante” (2016, p. 33). A imaginação tem o poder criador de libertação daquilo que é de senso comum, banal, que aprisiona. Nos livros infantis de Lispector, a questão da imaginação é muito evidente, pois para as crianças, imaginar é algo fácil, fluido. Um exemplo é o livro *O mistério do coelho pensante*.

Mesmo para os adultos, em uma primeira leitura, a polêmica é sobre como um coelho que vive preso em uma gaiola pode ter uma vida tão plena, repleta de realizações. Ao refletir um pouco se entende que a gaiola restringe a liberdade física do coelho, porém não pode aprisionar a imaginação. Tudo o que ele vivencia é verdade, pois assim ele, o coelho, acredita e desfruta. O mesmo princípio se aplica ao ato da leitura. Não há limites de vivências possíveis quando um leitor se aventura nos enredos de uma história. Ao ler nos libertamos das amarras que nos impedem de sermos autênticos e experimentamos novas formas de vidas e culturas. Lispector escrevia porque lia e as leituras a preparavam para os questionamentos e ao não conformismo. Ainda que tenha seguido os protocolos da sociedade, a escritora casou-

se e teve filhos, era uma mulher solitária, que carregava em si o poder da observação e sobretudo da imaginação.

Nos contos autoficcionais aqui trabalhados explora-se justamente esta mistura do que é real e do que é imaginário. Este motivo se dá pela memória sobre os fatos que dão espaço para “falhas e vazios”, ou seja, nem tudo que lembramos pode ser exatamente igual ao que aconteceu, mas sim como interpretamos aquilo que nos aconteceu (KUKUL, 2016, p. 34), assim, autoficção é inerente à memória, pois quando contamos algo, sobretudo uma lembrança longínqua como da infância, perpassa por caminhos antes não percorridos, como a análise do fato, o impacto que nos causou, como transmite-se a narração ao leitor e como o leitor a recebe. Nas palavras da escritora,

Combinados às lembranças, os sonhos fazem com que nunca sejamos verdadeiros historiadores, mas um pouco poetas. A memória e a imaginação, inseparáveis, pousam sobre essas formas, essas cores, esses objetos e recuperamos cenas do passado, que são revividas, por meio da nossa sensibilidade (KUKUL, 2016, p. 34).

Embora note-se uma grande capacidade de imaginação nos livros de Clarice Lispector, há uma significativa prevalência da angústia que afligia a escritora em seus livros. Pode-se exemplificar com uma de suas crônicas publicada no livro *A descoberta do mundo*, onde se diz:

Um rapaz me fez essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do **angustiado**. Para alguns incautos, inclusive, é palavra que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria – o que também é uma forma de **angústia**.

Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente é, e nunca se é. **Angústia pode ser** o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem para ter angústia – e a fuga é outra angústia. **Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.**

Esse mesmo rapaz perguntou-me: **você não acha que há vazio sinistro em tudo?** Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda. (LISPECTOR, 1999, p. 435, grifos meus)

Giorgio Agamben atribui ao nome angústia, aqui exemplificado, como Clarice Lispector a concebia, como potência. “O indivíduo de uma existência singular não é

um fato pontual, mas uma linha substancialmente generalizada, que varia, em todo sentido, segundo uma gradação contínua de crescimento e remissão, de apropriação e de impropriedade” (2017, p. 27). A existência de um indivíduo não é uma, mas sim múltiplas, pois somos feitos das influências externas e da apropriação da convivência com o Outro. Dessa angústia aflitiva que se nota nas personagens clariceanas há sempre a força da potência, defendida por Agamben.

Há nas pessoas o sentimento de culpa, de algo que fez ou acredita ter feito, por essa razão a angústia persistente em cada personagem de Clarice Lispector consiste nessa dualidade “de ser e de não ser” (AGAMBEN, 2017, p. 46). Antes ou sem ter cometido um ato culpável, o ser humano traz em si o peso da suposta maldade ou incapacidade do bem. Trago essa questão pela referência biográfica de Clarice Lispector que acreditava na infância, que a doença de sua mãe fora provocada por ela. E por ter ouvido a falsa crença de que uma gravidez poderia curar uma mulher da sífilis. Logo, se Lispector fora concebida com esse propósito e falhara, a culpa lhe foi inserida em sua intimidade antes que pudesse compreender que jamais fora culpada de algo.

Ao contrário, a força de uma nova vida, como coloca Agamben, é a força da potência, do devir. Para o filósofo, o único mal que consiste em essa culpa com o existir é o de não se apropriar da própria potência e “não ser uma substância ou fundamento exterior à existência” (2017, p. 46). Clarice Lispector alcançou sua própria potência através da escrita. E essa potência foi atingida através da linguagem, do fluxo de consciência que atravessa as personagens em cada uma de suas angústias existenciais, semelhante a qualquer ser humano, que sofre apenas por existir, habitar um corpo que muitas vezes se rebela contra a mente e o espírito. O corpo adoece, fadiga, morre, apenas o pensamento é livre e a capacidade de imaginação é a resiliência da mente, que pode transcender as limitações da matéria.

Retomando as referências biográficas de Clarice Lispector junto aos contos autoficcionais explorados nesta tese, pode-se comparar sua tarefa de memória com a dos historiadores, porém com a diferenciação do que é literário e do que é história. Segundo Albuquerque “história, memória e linguagem [...] dá singularidade aos tempos que correm, daquilo que constituiria a nossa condição histórica e, ao mesmo tempo, uma forma sugestiva de tentar apreendê-la através das palavras através da narrativa” (2007, p. 85). A linguagem narrativa faz parte do centro das discussões quando surgiu o estruturalismo e a “chamada virada linguística”, pois é através da

articulação verbal que as narrativas “constroem sua própria noção de temporalidade” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 43). Recriando o passado e o presente, a partir das interpretações, recursos das leituras, memórias e compreensão do mundo atual, vem a constituir a literatura como algo imerso ao passado e às experiências vivenciadas em período que ficou para trás, mas que reflete o presente.

Como afirma Octavio Paz, “só medimos e pesamos as palavras em certos momentos; passado esse instante, devolvemos-lhes o seu crédito. A confiança na linguagem é a atitude original do homem: as coisas são o seu nome” (1982, p. 58). Paz explica o tempo como “calendário sagrado rítmico”, ou seja, o tempo é estático, ele não passa, mas sim nós passamos por ele (1982, p. 70). Em Clarice Lispector nota-se essa temporalidade exposta por Paz de que o tempo, a memória e a história são indissociáveis, pois nesta tríade se constitui o cerne da psique humana e suas noções de realidade. “Aos historiadores caberia a abordagem dos fatos e só aos escritores seria permitida a ficção, entendida como invenção dos eventos que narra. “A história teria como compromisso a procura da verdade, a literatura poderia ser fruto da imaginação” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 44). Lispector dá liberdade às personagens ficcionais de se permitirem explorar o campo de suas próprias psiques.

Como as aflições humanas são geralmente as mesmas, qualquer leitor pode se identificar com suas personagens, sejam elas infantis (através da memória), mulheres, homens, em geral, a angústia de pertencer a um corpo sensível e perecível é a condição primária da espécie humana, que diferente dos animais; questionam-se e interpretam a realidade à sua maneira. Há entre a História e a Literatura um problema conflitante, sendo que os historiadores acreditam narrar os fatos como verdade e a Literatura como interpretação desta verdade, subjetiva, imagética. Segundo Albuquerque, essa é uma avaliação “pobre e descarnada da realidade e da verdade, que a literatura vem problematizar” (2007, p. 44). Se em alguns livros há falta de profundidade psicológica dos personagens, em Clarice Lispector acontece o oposto, pois é justamente através desta empatia com o Outro e suas misérias em ser e existir no mundo que a escritora constrói suas narrativas, sejam ficcionais ou memorialistas.

Albuquerque questiona se “o que separaria a História da Literatura seria o comprometimento que a primeira teria em dizer o real, em ficar presa ao que realmente se passou, ao que realmente existiu. Mas, o que é o real?” (2007, p. 44). A partir das biografias pode-se constatar que em Lispector realidade e ficção se mesclam, pois

não há como separar a leitura que a escritora faz do mundo dos textos de ficção. Neles nota-se um retrato, ainda que parcial, do contexto histórico em que Lispector viveu e como os eventos sucedidos impactaram sua escrita. A escritora é uma pessoa, como pessoa é vulnerável, emotiva, errante e, sobretudo, uma avaliadora de si e da realidade que a cerca.

Conclui-se que, “o real seria a vida pura, a vida crua, seria o informe; seria o que sempre aparece construído precariamente; seria o doloroso caos em que os leitores podem se atolar e se perder; seria a desterritorialização absoluta, o coração selvagem da existência (ALBUQUERQUE, 2007, p. 45)”. Uma selvageria que habita principalmente nas personagens femininas que, não as considerando feministas, eram puramente conformadas em seguir as receitas culturais do marido e da família. Albuquerque faz uma observação sobre os contos reunidos no livro *Felicidade Clandestina*, onde diz:

A História seria como os homens da Literatura de Clarice Lispector que, possuindo uma ideia e tendo dificuldade de pensá-la, expunha-a, tornava-a imediatamente gesto, mecanismo, como quem joga carochos, enquanto a Literatura teria parentesco com as mulheres clariceanas, espirituosas, fazendo as ideias se reproduzirem em profusão. Os homens, como a História, tenderiam a acreditar que a realidade é aquilo que veem e se quedariam pacificados a contemplar o mundo que construíram. Tudo o que perturba é afastado, dando origem a um mundo de superfícies nítidas. As mulheres, como a Literatura, intuem que a realidade está sempre mais além ou aquém do que veem e a buscam incessantemente, buscam um mundo que ainda estaria por construir (2007, p. 45).

A história é limitada, pois o que é contado é através de evidências, mas nem sempre escapa da interpretação do historiador, ao menos que sejam comprovadas por documentação e meios materiais que comprovem o que está sendo dito. Por essa razão, os biógrafos de Clarice Lispector, além de literatos, são historiadores comprometidos em trazer aos leitores o retrato (recortado) da vida de uma mulher que nasceu em 1920 e viveu até 1977. Seus textos literários dizem além da sua história, pois é o legado que Lispector deixou aos leitores, pesquisadores, tradutores e que, cem anos após sua morte, continua inspirando um grande público em diferentes países.

3 AS MENINAS DE CLARICE E A TRADUÇÃO DA INFÂNCIA EM SUAS OBRAS

As meninas de Clarice Lispector e a tradução da infância em suas obras tem como pano de fundo uma concepção de infância, um modo de uma mulher adulta (escritora) olhar para a criança que foi e, por meio de uma linguagem/poética literária, embalar essa criança, criar para ela outra (s) narrativa(s), menos dolorosa que a realidade vivida.

Na produção literária de Clarice Lispector, as personagens meninas são protagonistas nos dois romances, *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, e em alguns contos como “Tentação”, “Restos de Carnaval”, “Felicidade Clandestina”, “Os desastres de Sofia”, “Cem anos de perdão” e a “A legião estrangeira”. Em cada um deles se desenvolve um pensamento filosófico sobre crescer em um corpo de menina e as expectativas da sociedade dos anos 1920-1980 sobre como as mulheres devem ser e se comportar, regra que ainda perpetua em muitos espaços sociais conservadores. Aqui contextualizo a história de cada personagem e como elas são representadas observando a perspectiva crítica literária clariceana e como a própria Clarice Lispector traduzia a infância.

Como apresentado no primeiro capítulo, os dados biográficos da trajetória dos Lispector desde a saída da Ucrânia até o Brasil, pode-se retomar o nascimento da escritora como a espera de um milagre. E sim, o nascimento é um milagre e com ela não foi diferente, mas as circunstâncias de seu nascimento, primeira infância e desenvolvimento até a puberdade, na Recife dos anos 1920-1932, foram traumáticas, especialmente para a menina, que aos poucos ia compreendendo a vida sob uma perspectiva de dor, sofrimento e carência, ao ver a mãe definhar em uma cadeira de rodas, enquanto ela era pequena demais para contribuir nos afazeres domésticos e cuidados com a mãe. Tomou para si a função de fazê-la rir, com anedotas e imitações que divertiam toda a família.

As impressões da infância de Clarice Lispector em Recife são as que mais aparecem em seus contos e, por essa razão, são considerados autobiográficos, uma maneira de poetizar a realidade, que nessa época poderia ser insuportável sem o recurso da fantasia. Veremos as personagens meninas, crianças e como ela traduziu a infância em diferentes contos e em seus livros voltados para o público infantil. O primeiro princípio que ela instiga em seus textos sobre a infância é a curiosidade, que Alberto Manguel (2016) define em duas razões especiais destacadas: o desejo de

experimentar algo novo e a concepção do futuro como um remate de “todas as histórias possíveis” (2016, p. 26). Essa curiosidade levará ao estímulo da imaginação, dos questionamentos, da formação da linguagem, da argumentação e libertação dos discursos impostos diariamente permitindo que leitores sejam autônomos ao fazerem suas escolhas. A literatura infantil da escritora não está voltada somente para si, mas também para as infâncias alheias, de seus filhos e personagens.

Os livros infantis de Clarice Lispector tiveram origem no pedido de um de seus filhos que vendo a mãe sempre com a máquina de escrever ao colo, pediu que lhe escrevesse um livro. O primeiro foi o *Mistério do coelho pensante*, originalmente escrito em inglês, no período em que a família morou nos Estados Unidos. Seus livros infantis, de alguma forma, traduzem o que o conceito de “infância” significava para a escritora. De acordo com a pesquisa de Moser, “sobre a infância de Clarice Lispector pairava a terrível e incessante visão de sua mãe, paralisada, num país desconcertantemente estrangeiro, incapaz de se mover ou de falar, presa numa cadeira de balanço, morrendo de modo lento e penoso” (2009, p. 97). Essa pode ser uma das razões pelas quais suas narrativas, inclusive as infantis, abordam temas sobre as inclemências da realidade.

Para Blanchot (1969), tanto a obra de arte como a literária, permitem um distanciamento do individualismo, pois ignora a busca da diferença. É uma solidão que une, abrange e domina as questões diárias partindo sempre de um ponto individual e crítico. Para o teórico, o escritor nunca poderá ter sua obra concluída, pois parte de sua construção depende da leitura e da interpretação do Outro. Essa leitura lhe dará formas que o próprio escritor pode desconhecer. A repercussão de uma obra artística ultrapassa as linhas do tempo e se remodela em cada novo período, em cada nova geração de leitores. Portanto, a arte literária é sempre atemporal, pois a cada releitura se lança uma nova reflexão a seus leitores e isso dependerá do entendimento que esses leitores farão do passado e presente.

Com base na perspectiva apontada por Blanchot (1969), os textos de Clarice Lispector são constituídos desta interpretação do Outro, que é algo incessante, pois ao se deparar com o diferente, o desconhecido, nos reconhecemos e nos vemos no olhar desse Outro e surge a questão angustiante da existência humana: reconhecer no Outro o próprio Eu. E o Eu está em constante mutação, movimento de ideias, interpretações, emoções, reavaliações, e tudo isso aflora na criança muito cedo, quando começa a compreender-se como ser humano.

A obra literária é considerada interminável, incessante. Os ecos de suas histórias interrompem o silêncio, a linguagem se faz imagem, se faz imaginação, profundidade falante, plenitude que é vazio (BLANCHOT, 1969); sobretudo, lança o escritor em um estado de silêncio que é sua fonte de sentido, onde buscará sua voz íntima e particular de trazer a perspectiva de novas realidades, novos personagens, novas compreensões do mundo. Um poder que lhe dará o direito de escolha de calar, mas uma vez que decida erguer sua voz, o silêncio imponente que sua obra levanta não se calará através do tempo. Um paradoxo que revela que o silêncio ao qual o escritor se lança é a força da obra que escreve. É a fonte, a origem e o retrato de sua percepção sensível e particular, mas que pode influenciar pessoas através dos tempos. A obra literária é um legado que ecoará sem tempo determinado.

A arte da escrita é dotada de um discurso que forma, manipula e dirige o olhar do leitor para interpretações variadas que possibilitam uma infinidade de interpretações particulares. Uma vez que o livro está no espaço literário, ele pode tomar várias formas e se tornar inacessível até mesmo para o próprio escritor. Pode ser definido em uma época e redefinido completamente em outra. O livro é libertador, pois tira o leitor do lugar comum para movimentar sua mente para o universo do improvável, inconcebível e tantas vezes paradoxal. Mais que explicar e apresentar respostas, a obra literária nos permite a possibilidade da dúvida, do questionável, do refutável.

Blanchot (1969) também escreve sobre a necessidade interior de escrever. Aqui pode-se situar Clarice Lispector como uma escritora de singular incomunicabilidade que produziu livros que são interpretados e reinterpretados sob o viés literário, filosófico, psicológico, biográfico e linguístico. Seus títulos nem sempre falam por si e a cada leitor de forma única e individual e suas releituras sempre mostram aspectos que revelam narrativas onde a variedade de possibilidades é infinita, porém, segundo as teorias de Blanchot, eles também são incompletos já que dependem do leitor para dar sentido a eles e permitem novas e constantes interpretações e conseqüentemente a possibilidade de uma reescrita.

Um exemplo de subjetividade e suposições que provocam nos leitores uma infinidade de interpretações vai se formando à medida que mais se vai lendo sobre a escritora e sua obra. Sabe-se, pelas biografias analisadas, que a família Lispector ao chegar ao Brasil trocou seus nomes russos por nomes brasileiros. Por exemplo, Clarice ao nascer recebeu o nome Haia, que em hebraico significa vida, e viver era o

que a família mais queria. Os temas “morte e abandono da família” podem não ser por acaso nos romances e contos de Lispector, também podem ser uma metáfora sobre a mãe, que ao morrer, a “abandonou” ainda criança.

Agamben em *Infância e história* (2008) faz um tratado sobre o conceito de “experiência” e de como ela está sendo vivenciada pela sociedade. O filósofo aborda o mesmo em seu livro *A linguagem e a morte* (2006), onde a morte, o indizível, a negatividade, a voz, a linguagem e o pensamento se articulam para formar conceitos profundos, vitais, que dão vida, corpo e propósito aos personagens clariceanos. Cada escolha de Clarice Lispector, que compõe sua obra, pode ser considerada “intraduzível”, pois lê-la é mergulhar na escuridão das profundezas oceânicas e que só pouco a pouco é possível desmistificar. Ler os textos da escritora é um exercício de sentar-se ao lado de uma mulher e tentar ver o que ela vê. Traduzi-la é contar o que ela viu e lhe mostrou, mas a (o) tradutora (o) só viu o que a própria Lispector mostrou e não viu o que ela viu. Porque o que a escritora viu ainda continua sendo um mistério impenetrável, por isso os leitores podem mover seus olhares para tantas interpretações possíveis. E por essas razões, adentrar um livro escrito por Clarice Lispector não é apenas ler, mas vivenciar uma experiência única, íntima e particular para cada leitor. Logo esse leitor terá o seu próprio mistério, o seu próprio *eu* impenetrável. E assim se forma uma corrente de seres peculiares, pensantes e intelectualmente interessantes por possuírem experiências próprias que a leitura proporciona.

A literatura é um conceito difícil de ser definido. Segundo Ezra Pound, “literatura é linguagem carregada de significado” (2006, p. 32). Por ela pode-se aprimorar a linguagem, a fala, o desenvolvimento cognitivo e a capacidade de comunicação. Um exemplo possível é olhar para os demais personagens que compõem um texto clariceano, ou seja, tentar se aproximar da perspectiva do antagonista, do Outro, daquela personagem a quem a narradora se refere, como por exemplo, o professor do conto “Os desastres de Sofia” e a menina, dona do livro, em “Cem anos de perdão”. Pela literatura se desenvolve a autonomia do leitor em tirar conclusões, fazer reflexões e acessar certa diversidade de mundos possíveis, observar as imperfeições e frustrações das pessoas ao redor com olhar empático.

Agamben (2007) observa que a primeira frustração da criança é a incapacidade de magia. Ela (a criança) precisa acreditar na fantasia e na mágica para atribuir sentido às suas vivências e a constatação de que isso não é real a frustra. Segundo

Agamben, "o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo" (2007, p. 23), fato que revela uma inclinação infantil para o fantástico, e que nos acompanha na idade adulta. Eis a razão da leitura literária ser fundamental para a construção da sensibilidade leitora da criança, logo na mais tenra idade.

Um livro literário não termina quando acaba a história. Ela ressoa na consciência, na lembrança e nas aprendizagens que o leitor foi capaz de captar quando realizou a leitura pela primeira vez. Às vezes, no futuro, poderá retomar o livro, relê-lo e apreciá-lo sob outra perspectiva. Ao voltar a um livro já lido, se deparará com outra história, porque o sentido não está no enredo em si, mas sim na bagagem interior que o leitor carrega que o levará a uma compreensão particular desse novo encontro com a narrativa. Veja-se a necessidade de adaptar como um recurso para trazer à superfície outros olhares de personagens que são coadjuvantes da história contada pela narradora. Por exemplo, citando novamente "Os desastres de Sofia", o leitor tem acesso a todas as emoções e pensamentos da menina, mas qual seria a perspectiva do professor em sala de aula e como ele se autocontrola? Qual seria a perspectiva da menina ao exercer a maldade de negar o empréstimo do livro em "Cem anos de perdão"?

É possível, além de reescrever e refletir a condição da menina, saber também como o mundo à sua volta reage a suas ações. A tradução da infância por Clarice Lispector passa por diferentes estágios, no decorrer de seus contos, por essa razão analisamos brevemente cada um deles para que essa tradução feita pela escritora não seja voltada somente para si, mas também para as infâncias alheias, de seus filhos e personagens.

"Felicidade Clandestina", conto que dá nome ao livro no qual foi publicado e o primeiro que constitui a obra, é baseado em um episódio biográfico da infância de Lispector, que aparece nas biografias tanto de Moser (2009) quanto de Gotlib (2013). O episódio, segundo os biógrafos, narra a experiência da escritora com a literatura de Monteiro Lobato e sua fascinação pelas personagens. A menina protagonista tem conhecimento de que uma de suas colegas de escola, cujo pai é dono de uma livraria, tem o livro *Reinações de Narizinho* e pede à colega que o empreste. Sem ter dinheiro para comprar o livro que tanto deseja, a narradora "ressalta pormenores de sadismo da menina rica que adia o empréstimo do livro" (GOTLIB, 2013, p. 110). O conto se desenrola na tortura que a menina rica impunha à outra por conhecer seu intenso

desejo em ler o livro, até que a mãe da antagonista, surpreendida pela crueldade da filha, a obriga a emprestar o livro para a colega “por quanto tempo ela quisesse”.

Clarice Lispector não está tão distante desse ideal quando alia os termos felicidade clandestina, pois se supõe que a felicidade está relacionada ao segredo, ao não merecimento, à margem. No conto, a menina que possui um livro que a narradora tanto deseja ler, *As reinações de Narizinho*, usa o interesse da colega para humilhá-la, fazendo com que ela fosse a sua casa todos os dias suplicar pelo livro e, em resposta, sempre dizia que não estava com ele. Dessa forma, a menina leitora vivia um carrossel de sentimentos onde girava entre a expectativa e a decepção, a alegria e a tristeza. Os textos de Clarice Lispector são geralmente reconhecidos pela duplicidade das emoções, o bem não existe sem o mal e para tudo há uma consequência.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A escritora dota a personagem de uma sensualidade precoce, como se ler fosse um caso de amor e prazer subversivo ou até mesmo com sabor sexual. A leitura é uma experiência sensorial única para cada leitor e não pode ser vivenciada exatamente da mesma maneira por outros leitores. Cada um tem sua própria e particular relação com o escritor, o narrador e o texto, um caso de intimidade, cumplicidade e entendimento.

A “felicidade” que a vingança provoca também não deve ser duradoura. Em toda obra de Clarice Lispector, em nenhum deles a maldade, o egoísmo e a crueldade prevalecem. Aparecem como contraponto, mas o objetivo é sempre uma ascensão existencial de suas personagens. Nas narrativas não há maldade, e sim muita complexidade, e embora, às vezes, haja por parte das personagens atitudes cruéis,

esses atos têm um significado e um propósito maior em relação a outros personagens e para a composição ficcional.

O conto citado finaliza com uma metáfora enfatizada por Gotlib (2013), por ser essa uma das características principais das personagens meninas dos contos de Lispector: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12 *apud* GOTLIB, 2013, p. 113). Essa metáfora, carregada de conotação sexual e sedutora, apresenta ao leitor uma menina sensualizada, que desmistifica o ideal moderno da criança como ser puro e inocente. E se tratando de uma menina, a narrativa ganha um aspecto de subversão.

Há de se considerar que o conto foi escrito por Lispector na idade adulta, sendo assim a escritora, com seu olhar maduro de mulher, que analisa a emoção daquele momento e cria essa metáfora. Gotlib explica esse conto como um ritual de passagem de menina para mulher e amplifica esse texto numa interpretação muito mais abrangente:

Se o conto todo tende para esse desfecho “elucidativo”, como clímax de um processo, em que o livro não é mais um livro, mas é amante, a metáfora parece que não se desfaz: ao explicitarem os seus dois polos, livro/homem, ambos semelhantes como ser amado e desejado, quando se deslocam um do outro – e aparecem distintos, embora sendo o mesmo -, a identificação ganha mais força. A releitura da história confirma esse efeito: quanto mais o livro é homem, mais contundente o ritual de passagem, em que a menina treina a postergação do desejo, num sutil aperfeiçoamento dessa doce e diabólica arte de amar – e de ler (GOTLIB, 2013, p. 113).

Logo nesse conto autobiográfico, nota-se que Lispector via a si mesma na infância como uma menina transgressora, com segredos inconfessáveis, algo natural no desabrochar púbere, mas que para uma menina dos anos 1929 ou 1930, aproximadamente, aparecia como uma grande forma de júbilo pecaminoso e, por isso mesmo, prazeroso por ser secreto, clandestino.

Nádia Batella Gotlib (2013) e Benjamin Moser (2009) entram nos aspectos históricos do fato, que apresenta o conto de uma perspectiva verídica. Segundo os biógrafos, essa menina do conto se chamava Reveca:

Reveca, filha de Bernstein, tinha a mesma idade que Clarice. De acordo com Suzana, irmã de Reveca, Clarice teve durante um tempo acesso à livraria e à grande biblioteca particular de Bernstein. Ali ela leu livros de Machado de Assis, Monteiro Lobato e outros que seu pai não podia comprar. Suzana recordava que as duas eram amigas íntimas. (MOSER, 2009, p. 296)

O mesmo que nos conta Gotlib é dito por Moser, a diferença entre a apresentação desse episódio nas duas biografias são informações adicionais e contraditórias que a irmã de Reveca, Suzana Horowitz, conta sobre a relação das duas meninas.

Quem conheceu melhor a Clarice foi minha irmã, Reveca. Sou mais ou menos cinco anos mais moça do que a minha irmã. Eu era menor e não tinha noção do grau de amizade delas. Saíam juntas. Morávamos perto do colégio e da sinagoga, numa casa grande, onde hoje é a rua Conde da Boa Vista. Clarice morava nas imediações da rua Aragão, numa casa assobradada, ela morava em cima. Era ela, Bertinha, que morava justo na rua do Aragão, Reveca, Clarice, as irmãs Lispector, uma prima que mora aqui, a Berta. Era uma turma só. [...]

O que estava bem situado na época era meu pai, porque tinha uma livraria. Clarice não era uma menina de posse. E tinham de estudar. Clarice se sobressaía em português, já naquela época. Porque minha irmã emprestava livros a ela. Livros de Machado de Assis, de Monteiro Lobato. Tínhamos uma biblioteca muito grande em casa. Um quarto da casa era só biblioteca. O meu pai era uma pessoa muito culta. E tínhamos tudo em casa. A gente era obrigada a ler.

E Clarice não tinha essas coisas [...] O professor passou um trabalho para fazerem. Mas Clarice não tinha o livro. Então minha irmã prometeu a Clarice que emprestaria o livro para ela ler. (GOTLIB, 2013, p. 104)

A sequência desse episódio não coincide com o conto. Segundo Suzana Horowitz, a história se passou de outra forma:

Um certo dia eu estava em casa quando Clarice chegou.

- A Reveca está?

- Ela não está.

- Ela me prometeu que deixaria o livro com a senhora.

E me lembro que ela começou a chorar.

- Venha no sábado que ela vai lhe emprestar. No sábado ela foi, de manhã.

Minha mãe ficou muito aborrecida com a Reveca. Aí minha mãe pegou Clarice e disse para ela escolher tudo o que ela quisesse.

- Leve os livros que você quiser. Leve!

Aí ela não teve dúvida. Pegou um monte de livros.

- E é a Reveca que vai ficar de castigo – disse a minha mãe.
Ela sabia que os pais de Clarice não tinham posse.
A Reveca chegou e ficou de castigo. (GOTLIB, 2013, p. 104)

O que Moser e Gotlib trazem são pesquisas históricas dos fatos levantados acerca do episódio narrado no conto “Felicidade Clandestina”, porém na versão clariceana essa personagem não tem nome, apenas é descrita pelos seus aspectos físicos e hábitos “de chupar balas fazendo barulho”. A ênfase da narrativa está no desejo pelo livro inatingível e o desprezo pela pessoa que se impõe entre a menina e o livro, como uma espécie de vingança. O olhar da protagonista para a outra menina manifesta desprezo e seu conto uma espécie de vingança poética através da criação literária.

Se de fato houve essa amiga de Lispector, o desejo, a tortura e o prazer em adquirir o objeto desejado, não há como contestar que o conto é autobiográfico e esse fato influencia toda a análise crítica sobre os textos literários referentes à infância da escritora. A mulher adulta que rememora sua infância de menina se vê como alguém subversiva desde os primeiros sinais de mocidade. E se de alguma forma sua escrita foi concebida de forma transgressora, certamente há certa crueldade na maneira como inicia esse conto:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria (LISPECTOR, 1998, p. 09).

O mesmo acontece com o conto “Restos de Carnaval”, onde Lispector narra um episódio de quando, aos oito anos, iria pela primeira vez ao carnaval de rua em frente sua casa. Iria fantasiada de rosa, restos de papel crepom que sobrou da fantasia que a mãe de uma de suas amigas comprou para sua filha e caridosamente decidiu fazer uma igual para a protagonista. Nesse meio tempo, quando já vestida com a fantasia, mas sem maquiagem, a mãe piorou de saúde e ela teve que correr para a farmácia mais próxima, fantasiada, mas sem maquiagem: “Fui correndo vestida de rosa - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão

exposta vida infantil - fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Essa mesma história é contada nas biografias de Clarice Lispector, mas, partindo do princípio ficcional, é uma narrativa poética onde a protagonista manifesta toda sua alegria em ir pela primeira vez em um baile fantasiada e maquiada, seguido de uma tristeza ao não poder desfrutar da festa pela consciência de que a mãe estava doente.

Só depois que tudo se acalmou em sua casa, sua irmã teve tempo para maquiá-la, mas a alegria e o entusiasmo do carnaval haviam desaparecido. É um dos contos onde Lispector usa a palavra “salvação”, termo que se repete em muitos dos seus textos, o que torna significativo para o conjunto das obras:

Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

Na biografia de Moser não há muitas referências sobre o conto em si, ele apenas contextualiza: “Restos do carnaval” é a história da menina fantasiada de rosa cujo carnaval foi arruinado por uma crise na saúde da mãe” (MOSER, 2009, p. 269). Porém, estende-se um pouco mais sobre Clarice como escritora autobiográfica.

Muito de sua obra era autobiográfico, mas raramente no sentido dessas lembranças de sua infância no Recife. Ela quase nunca escrevera sobre si própria tão literalmente, preferindo esconder-se por trás de seus personagens ou no interior de suas alegorias. Quando aparecia, era nas colunas de jornal ou nos pequenos textos como os da segunda metade de *A Legião Estrangeira*. Para o leitor, não importa muito se essas histórias são verdadeiras. Mas Clarice não se satisfazia com esse tipo de escrita autobiográfica. A inclusão de tantas anedotas pessoais, de tantos trechos tirados diretamente de suas colunas de jornal, talvez fosse uma das razões de sua professada insatisfação com *Uma aprendizagem*. Escrever, em especial sobre si mesma, sempre tinha sido um meio de aprender acerca do mundo além do eu, muito mais do que um fim meramente descritivo, ou mesmo memorialístico. (MOSER, 2009, p. 269)

Gotlib tampouco se aprofunda no conto em si, talvez por seu caráter autobiográfico ser óbvio demais; entretanto, menciona que “A menina de Recife tem desejos encarnados nas fantasias de Carnaval em que se descobre mulher para o menino” (GOTLIB, 2013, p. 114). Esse conto tido como autobiográfico revela, por Nádia Batella Gotlib, que Lispector tinha um amigo, Leopoldo Nachbin, que veio se tornar um grande matemático, mas que na infância foi muito próximo da escritora e cúmplice de travessuras. Um amigo que talvez naquele momento sensível lhe tenha feito falta. Esse episódio, quando descrito por Clarice Lispector, é colocada a seguinte questão sobre a sensibilidade e a seletividade de nossas emoções:

Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge - minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. (LISPECTOR, 1998, p. 12)

A escritora, em seus contos, coloca as protagonistas infantis como ressentidas da infância, que atravessam certa pressa em tornarem-se adultas, como se isso às fossem libertar de algo essencial que a infância as privava. No conto, “Restos de Carnaval”, ainda que esse dia tenha algumas imagens de lembranças felizes, quando se torna uma mulher adulta relembando esses episódios da infância, o coração fica escuro ao constatar que mesmo lhe “agregando tão pouco à alegria, ela era de tal modo sedenta que um quase nada já a tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 25-26). Como a narradora descreve no conto, muitas coisas que lhe aconteceram são tão piores que estas, e ela já perdoou, “No entanto, essa nunca lhe foi possível entender: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso” (1998, p. 26). Ou ainda quando ela estava de papel crepom, mas ainda sem maquiagem, sua mãe piorou e lhe mandaram à farmácia buscar um remédio, aquela desventura a amargurou e destruiu um momento que era seu, de felicidade genuína.

O conto “Tentação”, publicado no livro *A legião estrangeira* e em *Felicidade Clandestina*, não se trata de um texto com traços autobiográficos explícitos, mas a protagonista demonstra grandes semelhanças com a narradora. Diferente dos contos

anteriores, esse se passa em Grajaú, bairro do Rio de Janeiro, para onde Clarice Lispector se mudou já na mocidade. Segundo Olga Borelli, em seus passeios com a escritora pelo Rio de Janeiro, Lispector encantou-se com um cachorro numa loja de animais.

Seu afeto pelos animais era enorme: amava-os, como dizia, porque não lhe pediam nenhuma lógica [...]. Ulisses mistura de algumas raças com vira-lata, era seu grande amigo. Havia entre eles uma autêntica simpatia [...] (BORELLI, 1981, p. 55).

A personagem do conto “Tentação” apresenta características eróticas e subversivas, assim como as anteriores. A personagem é descrita como uma menina ruiva, que se sente solitária e etnicamente diferente de todos os moradores de sua cidade (ou país, não fica explícito). Sente a necessidade de encontrar algo ou alguém semelhante a si: “Foi quando aproximou a sua outra metade nesse mundo, um irmão em Grajaú” (LISPECTOR, 1998, p. 61). O cachorro que se assemelha à menina pela cor da pelagem, cria na personagem a esperança de encontrar total compreensão “reunificando as partes clivadas e incompreendidas do ego que pode se exprimir então pela fantasia de ter um gêmeo” (KRISTEVA, 2002, p. 131). A relação que a menina estabelece com o animal é uma idealização da companhia perfeita.

Esse conto pode ser interpretado a partir da percepção de Agamben sobre pertencimento:

[...] a singularidade qualquer (do ser amável/amado) não é jamais a inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente a inteligência de uma inteligibilidade. O movimento que Platão descreve como a anamnese erótica é aquele que transporta o objeto não para uma outra coisa ou um outro lugar, mas para seu próprio ter-lugar – para a Ideia” (2017, p. 10-11).

Essa citação de Agamben explica a confusão que a narradora pode fazer sobre os sentimentos e comportamentos de suas personagens, pois aquilo que em uma primeira leitura pode parecer perverso, erótico e até mesmo carregado de sadismo infantil, remete justamente ao contrário, transfere para a ideia de pertencimento, de fazer parte de algo ou ter uma ligação mais profunda com alguém. No conto

“Tentação” a criança pode estar expressando um desconforto consigo mesma e não com os outros. A ideia de ter aquele cachorro a tornava menos sozinha; ela cria um lugar imaginário onde um nasceu para pertencer ao outro.

Clarice Lispector usa a relação humana com animais para aprofundar-se em várias questões psicológicas e filosóficas, algo recorrente no conjunto de seus textos, o que torna esse elemento um dos mais importantes a serem analisados não só na literatura, mas também nas traduções e análises críticas que foram feitas ao longo dos anos. “Tentação”, dotado de um erotismo evidente, é mascarado pela metáfora da menina com um pirulito na boca e a fascinação pelo cachorro. Se substituirmos o cachorro por um homem, menina por mulher e prazer fálico do pirulito é tudo que basta para mudar totalmente a intenção do conto. É o controle do desejo, da fome em possuir alguém, algo vivo, de pertencimento. Sobre o cachorro que Lispector veio a ter quando adulta, Olga Borelli conta sobre uma decepção que a escritora sofreu com o animal:

Uma das tristezas mais pungentes de Clarice foi provocada por Ulisses. Ela o acariciava, certa vez, quando recebeu uma mordida no rosto: acidente tão sério que houve necessidade de recorrer a uma pequena cirurgia plástica. A mágoa foi funda. Ela olhava o cão, consternada, como uma criança que vê um brinquedo querido espatifar-se sem remédio. E me dizia com espanto: - *Afinal, eu me esqueci que ele é um bicho!* (BORELLI, 1981, p. 97-99)

Ao recorrer às personagens infantis de Lispector e à sua biografia, torna-se inevitável notar a semelhança e a repetição de episódios ou elementos, alguns que aparecem de forma enfática, outros de forma aleatória, apenas mencionada. A decepção com o seu cachorro não justifica a escrita do conto “Tentação”; há no conto possibilidades maiores para análise, mas vida e obra estão de alguma forma interligadas, principalmente aos fatos que aconteceram à Lispector antes dos dez anos de idade.

Gotlib faz outra observação sobre a infância de Lispector que remete a essa solidão infantil, que pode ser um estopim criativo para o conto. Clarice Lispector era uma menina solitária e tinha o hábito de ficar na frente de sua casa convidando as outras crianças a brincarem com ela.

Em depoimento, explicita a razão dos convites, motivados pela carência afetiva: “Nunca gostei de ficar em casa. Sempre que podia queria encontrar alguém para brincar. Apesar de ser extrovertida, sinto grande necessidade de afeto e carinho” [...] Não haverá aí nessa atitude comum de criança que convida alguém para uma invenção a dois, ou a necessidade de “um outro” para definir sua própria identidade, temas a serem, mais tarde, elaborados esteticamente? E, portanto, elementos a serem incorporados a uma futura poética do narrar? (GOTLIB, 2013, p. 68)

“Cem anos de perdão”, que versa sobre a menina que roubava rosas, é mais um exemplo dessas lembranças que Lispector traz da infância, e nela há dois elementos que são recorrentes em suas obras: as rosas, famosas pelo fascínio que exerciam na escritora, mas também pelo aspecto místico, que também a atraíam, e o casarão onde os Lispector moraram quando chegaram ao Brasil. Na década de 1920-30, Recife ainda era uma cidade segura onde as crianças podiam caminhar sozinhas pelas ruas e comer frutas colhidas direto do pé, em qualquer lugar onde desse.

Logo no início do conto, ela explica o que roubar significa e logo é possível compreender o título: ladrão que rouba ladrão tem “cem anos de perdão”, em uma Recife já fortemente marcada pela desigualdade social. Ele começa da seguinte forma:

Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas. Havia em Recife inúmeras ruas, **as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins**. Eu e uma amiguinha brincávamos muito de decidir a quem pertenciam os palacetes. "Aquele branco é meu." "Não, eu já disse que os brancos são meus." "Mas esse não é totalmente branco, tem janelas verdes." Parávamos às vezes longo tempo, a cara impressada nas grades, olhando (LISPECTOR, 1998. p. 60, grifos meus.)

O desejo implícito da posse da rosa, da transgressão e da aventura. Embora esconda a triste realidade da pobreza em Recife, mostra também a capacidade de imaginar e escapar da realidade que as crianças têm. Entretanto, a fantasia de Clarice Lispector é audaciosa e chega à idade adulta a lembrança que esse prazer de roubar rosas dos jardins alheios lhe causava.

O clima de sensualidade da menina da rosa tão viva explicita-se novamente: “No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o desejo de possuí-la

como coisa só minha. Eu queria pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume. Então não pude mais”. E arquiteta-se o plano, num misto de acaso e cálculo, com dados expostos cuidadosamente pela narradora ex-menina. Até que... dá-se a posse. “Eis-me diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela é ainda mais linda. Finalmente começo a quebrar o talo, arranhando-me, com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E, de repente – ei-la toda em minha mão” (GOTLIB, 2013, p. 76).

A tradução que a narradora adulta faz da própria infância é definida por traços da malícia, artimanhas e sensualidade que uma criança, no seu estado infantil, ainda não tem consciência de possuir. Só quando adulta, olhando para o passado, é possível compreender em sua íntegra, pois a mulher já experimentou todas as emoções que dão suporte para identificar o que havia em criança.

Assim foi para roubar rosas. Assim foi para roubar pitangas. Assim será para, mediante transgressão, atravessar grades e portões, em atendimento a esse desejo forte e incontrolável – que é sua arte – de possuir ardorosa e arditamente outras tantas coisas no mundo (GOTLIB, 2013, p. 77).

“Os desastres de Sofia” é uma narrativa instigante por conter episódios de análise do Outro de forma bastante crua e por revelar o percurso de uma menina de nove anos que começa descobrir, pela observação, a intimidade secreta do seu professor, um homem adulto. A criança entra em conflito consigo mesma por acreditar que todos os adultos são fortes e sábios, enquanto as crianças ainda estão em formação. Ao confrontar o olhar de outra pessoa, a personagem adquire maior autoconhecimento e embora a descoberta do olhar que lhe é devolvido, sempre de repulsa, seja assustador para a criança, é descobrir-se a si e seu papel no mundo que torna sua existência angustiante, quase insuportável.

O conto trata de uma menina precoce que sente atração e curiosidade por seu professor. “Desastre” é o termo utilizado para explicar como uma criança pode parecer inoportuna e cansativa, sendo que na verdade ela carrega em si um mundo interior complexo, com intuições que a guiam para seu futuro de mulher. Em depoimento de sua irmã Tânia Kaufmann, conta que Lispector quando menina” já possuía uma percepção sensível e se mantinha alerta como se comportam as pessoas” (GOTLIB, 2013, p. 80).

Uma afirmação da própria escritora sobre o tema é registrada por Gotlib e explica o conto “Os desastres de Sofia” de uma maneira bastante objetiva.

Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe de precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes. Continuo, aliás, atrasada em muitos terrenos. Mesmo depois que cresce – quando se “transformara numa mocinha alta, pensativa, rebelde, tudo misturado a bastante selvageria e muita timidez” -, não se sente mais escandalizada diante dessa união, mas considera-a de “grande perfeição” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2013, 81).

Essa observação e sensibilidade em captar a “atmosfera íntima” das pessoas é uma das habilidades que traçam um perfil geral nos textos clariceanos, e em “Os desastres de Sofia” é colocado de forma que o tema afronte seu professor e depois seja afrontada por ele, ambos se comunicando em um nível silencioso, íntimo e superior à compreensão de possíveis espectadores. Aliás, não é possível ser um leitor expectador das narrativas de Clarice Lispector, é necessário esse “pacto” com a leitura e o compromisso de chegar ao cerne de um mistério sombrio, pessoal e de compreensão da leitura e de si através daquilo que lê.

“A legião estrangeira” é um conto sobre uma mulher adulta que observa a infância de outra menina, uma menina oposta ao que ela foi, mas que caminha para o mesmo destino. Ofélia tem oito anos, é filha de um casal soberbo que a visita sem motivos, mas que passa todo seu tempo criticando-a. Uma menina que não se permite ser criança nem se comportar como uma, mas que um determinado dia é surpreendida por um pintinho na cozinha. Esse encontro desarma a menina e o mesmo que se passa em “O desastre de Sofia” ocorre em “A legião estrangeira”: uma metamorfose.

Essas metamorfoses diante do olhar de um espectador ocorrem de forma dolorosa, é “ver como nasce a vida”. Seguem os dois exemplos: o primeiro retirado de “Os desastres de Sofia” e o segundo, de um fragmento de “A legião estrangeira”.

Eu era uma menina muito curiosa e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara - o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, vi a careta vagorosamente hesitando e

quebrando uma crosta - mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta - que estava sorrindo. Eu vi um homem com entranhas sorrindo. Via sua apreensão extrema em não errar, sua aplicação de aluno lento, a falta de jeito como se de súbito ele se tivesse tornado canhoto. Sem entender, eu sabia que pediam de mim que eu recebesse a entrega dele e de sua barriga aberta, e que eu recebesse o seu peso de homem. Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei - era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto-vivo... Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. [...] Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos (LISPECTOR, 1998, 22).

Sem me verem, seus olhos quentes me fitavam numa abstração intensa que se punha em íntimo contato com minha intimidade. Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada ficou um pouco infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante do meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar –por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem que acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era meu. Diante dos meus olhos fascinados, ali diante de mim, como ectoplasma, ela estava se transformando em uma criança (LISPECTOR, 1999, p. 105).

O primeiro conto está publicado nos dois livros, *Felicidade Clandestina* e *A legião estrangeira*, e o segundo somente em *A legião estrangeira*, conto que dá título ao livro. Essa relação entre eles nos leva, como leitores, a refletir o ser humano sob aspectos diferentes, que excluem tudo o que é trivial e nos ligam com a suposta verdade que existe em nós, sem que saibamos como enxergar ou até mesmo temer, pois o desconhecido que há em nós pode ser amargo e assustador. Esse recurso linguístico de Clarice é um bom exemplo para trazer à tona o que está imerso nas profundezas psicológicas de suas personagens e explicita a dinâmica entre adultos e crianças. Quando uma pessoa realmente se torna emocionalmente adulta? Essa pergunta trata-se de uma questão ética na qual Agamben explica:

A ética começa somente lá onde o bem se revela não consistir em outra coisa senão em uma apreensão do mal, e o autêntico e o próprio, não ter outro conteúdo senão o inautêntico e o impróprio. [...] A verdade não pode manifestar a si mesma senão manifestando o falso, o qual não é separado e rechaçado em um outro lugar. [...] a verdade se manifesta somente dando lugar à não-verdade, isto é, como ter lugar do falso, como exposição da própria e íntima impropriedade. (2017, p. 21)

“Uma história de tanto amor” é um dos raros contos de Clarice que começa com “era uma vez”. Esse conto traz em sua linguagem um tom maternal, um olhar para a criança ingênua, mas ainda rebelde, que ao saber que sua família comeu sua galinha de estimação se revolta contra todos e, cabe à mãe, ou seja, à mulher adulta, explicar para a criança com sensibilidade e afeto, ao que a personagem acredita sem relutar. Mas esse conto dá os indícios cristãos de “pecado” e sentimentos como ciúmes, desejo e apetite, na infância por comidas e na idade adulta por sexo.

Mas a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina. A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens (LISPECTOR, 1998, p. 143).

“Preciosidade” – conto publicado no livro *Laços de Família* conta a história de uma menina de quinze anos, entre a infância e a idade adulta, que ao ir para a escola é perseguida e abusada sexualmente por homens desconhecidos. Esse episódio desencadeia um complexo sentido de inferioridade que se estende a toda subjetividade do ser mulher e viver em um mundo dominado por homens e suas leis. A violência sofrida pela personagem é causa de vergonha para ela, que prefere manter em segredo a vivência, do que expor-se ao buscar justiça e reparação. Algo doloroso que perpetua ainda hoje: a mulher culpada. Sempre a culpa, até mesmo quando se é vítima. E o fardo da vergonha, da humilhação e depreciação de si mesma.

Em alguns textos onde há personagens infantis que não são meninas, ainda que memorialísticos, aparecem de forma mais maternal, como se a escritora houvesse “perdoado” as crianças depois que se tornou mãe. Eis os exemplos: “Come, meu filho”, conto que narra uma refeição onde o filho faz muitas perguntas para as quais a mãe

não tem resposta. Sendo assim, ela pede para que ele apenas coma. Em “Menino a bico de pena” a mãe cuida com muito zelo do bebê que adora, em cada detalhe de seu cuidado parece estar desenhando o filho, anotando cada gesto para que nada se perca, como se a criança fosse sua obra de arte; uma criança escrita “a bico de pena”, com esmero de uma artista. Ao desenhar “o seu menino” nota em cada detalhe que ele é igual a todos os outros meninos e que aquele instante é apenas dela, já que nem a própria criança se lembrará desses momentos. Pensa no devir daquele bebê, ao qual gerou e sente prazer em cuidar. O conto “Uma Esperança” também trata de um momento entre a mãe e seus filhos, quando uma Esperança (inseto) é encontrada dentro de casa. Fala da emoção e alegria familiar de um momento simples.

“Uma amizade sincera” é um conto de contraponto às meninas, pois trata-se de dois meninos que crescem juntos e veem a amizade se diluir à medida que vão amadurecendo e adquirindo novos interesses. “Miopia progressiva” trata de um menino púbere, assim como as meninas; um menino paranoico, complexo e carregado das inseguranças que carregam os pré-adolescentes e que, à medida que vai crescendo, ao invés de amadurecer, vai aos poucos se tornando mais solitário e confuso.

A narradora adulta, a que foi a menina rebelde dos contos anteriores, provavelmente é a mesma do conto “Amor”, que enfatiza o compromisso que a protagonista tem ao marido e aos filhos enquanto o mundo a convida a vivê-lo, a explorar as possibilidades que lhe são negadas por causa, justamente, do amor. O amor é mesmo uma coisa boa? Elis Regina diz que sim, na música “Como os nossos pais”. Os anos em que viveram são quase os mesmos e ainda que Elis Regina tenha sido vinte e cinco anos mais jovem que Clarice Lispector, o futuro das meninas que a escritora apresenta em seus contos e romances é algo que se pergunta sobre a liberdade que as mulheres buscam e adquiriram nas últimas décadas. As crianças, segundo Agamben, se encontram em uma espécie de limbo, que por definição é “a maior punição – a carência da visão de Deus – se converte assim em natural alegria: incuravelmente perdidos, eles demoram sem dor no abandono divino” (2017, p. 14), pois para a criança não há ideia do pecado e o amor de um suposto Deus é totalmente desconhecido. Ao tornarem-se adultas, a liberdade da autenticidade lhes é corrompida e passam a se ajustarem aos sistemas sociais que lhes são impostos.

No conto “O grande passeio” a personagem não é uma criança, mas sim uma idosa, porém, em sua velhice, todas as debilidades físicas e psicológicas se

assemelham a uma criança pequena que requer muito cuidado e proteção. É um dos contos mais sensíveis e dolorosos de Clarice Lispector, onde a dualidade nascer/morrer não podem ficar fora da discussão. No livro *A legião estrangeira* o conto foi republicado sob o título “Viagem à Petrópolis”. Uma família do Rio de Janeiro acolhe e depois abandona uma senhora quase senil, que pouco se lembra do seu passado e até do seu próprio nome. Quando perguntavam como se chamava, ela respondia “Mocinha”. O abandono da mulher idosa é mais que um problema de gênero, mas também social; as inquietações e alheamento da protagonista mostram o quanto o final da vida pode parecer com o início. Ao ser abandonada à própria sorte, a mulher muito idosa se senta debaixo de uma árvore para respirar ar fresco e descansar e, ao fechar os olhos, morre passivamente, como uma folha que cai.

Em “O ovo e a galinha” não se têm personagens infantis, mas trata de nascer, proteger, negar proteção e uma infinidade de assuntos complexos que o cuidado com o frágil exige. Parto da perspectiva de que o nascimento e o cuidado maternal são algo frágil tanto para quem nasce como para quem traz ao mundo outra vida. A maternidade, ensinada como “benção de Deus”, pode ser também fonte de profunda angústia, aprisionamento e desespero para algumas mulheres. Há outra dualidade que não pode ser ignorada, pois é algo que compõe boa parte dos temas de Clarice: a criança, a maternidade, nascimento e morte, ou seja, a vida cíclica e irremediável do qual todo ser que nasce participa ativamente, como afirma Agamben:

O irreparável é o fato de que as coisas sejam assim como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. Irreparáveis são os estados de coisas, como quer que eles sejam: tristes ou leves, atrozes ou felizes. Como tu és, como o mundo é – isso é o irreparável. (2017, p. 83) [...] O irreparável não é nem uma essência nem uma existência, nem uma substância nem uma qualidade, nem um possível nem um necessário. Ele não é propriamente uma modalidade do ser, mas é o ser que já sempre se dá nas modalidades, é as suas modalidades. Não é assim, mas o seu assim (2017, p. 85).

Dois romances e uma novela contam com protagonistas infantis que se tornam mulheres adultas e, por se tratar de romance, é possível acompanhar o crescimento delas e quem essas meninas se tornam na idade adulta. O primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943), conta a história da protagonista Joana, da sua infância

solitária de menina órfã até sua vida adulta. Narração centrada na experiência interior e na introspecção, onde Clarice Lispector trata sobre a vida de uma perspectiva inteiramente voltada para a condição do “eu” em relação ao “Outro” e ao mundo que nos cerca. E, em seguida, vem *O Lustre* (1946), onde a narrativa discorre sobre a infância dos personagens, permeia questões sobre as relações de poder (no âmbito psicológico) entre masculino e feminino, a tirania paterna, a indiferença materna e a submissão e ânsia feminina pela atenção e reconhecimento de uma menina, chamada Virgínia por seu irmão mais velho. Há uma linha tênue que separa o amor fraternal e o desejo sexual que a personagem Virgínia nutre, sem mesmo ter consciência, pelo seu irmão Daniel. O desenvolvimento da subjetividade feminina, narrada por Clarice Lispector nesta obra, revela o caráter castrador e intimidador que as mulheres são submetidas desde a infância, muitas vezes levando-as à depressão, solidão e dificuldade de manter relacionamentos e se sentirem subjugadas aos “caprichos” masculinos.

Os dois romances começam com as protagonistas durante a infância e narram como essas personagens, baseadas em suas experiências, principalmente aquelas psíquicas, se desenvolvem até à idade adulta. Sobretudo mostram como cada um dos experimentos as afetam e contribuem para moldar suas personalidades e como, quando mulheres, as emoções e interpretações que na infância causaram dor moldaram suas personalidades. Nas histórias, aquelas vivências que na infância foram confusas e as emoções que geraram na intimidade de seus sentimentos, irão acompanhar as personagens nas decisões e comportamentos que terão quando mulheres, ou seja, são essas experiências, aquilo que ouvem e o que sentem que moldaram suas personalidades, e levanta a questão existencial sobre sua liberdade de escolha.

As mulheres são tidas como “sexo frágil” não por suas características físicas, mas sim pelo apagamento e silenciamento que sofrem pelos homens que amaram quando crianças. Joana por seu pai e Virgínia por seu irmão Daniel, ambos insensíveis exercendo influência tirânica na infância das personagens e descritos como causadores das principais angústias que afligiram as personagens em toda narrativa. Um convite à reflexão e estudo teórico-literário do feminino e masculino nos livros da escritora.

O primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, embora tenha impressionado a crítica, revela uma escrita ainda principiante, enquanto em *O lustre*, a memória e os

simbolismos são mais evidentes. Um deles tem relação com a infância de Lispector e mostra os primeiros sinais de autoficção e autobiografias em seus textos. Em Recife a separação ricos e pobres era tão óbvia que a inocência infantil da escritora se transformou em brincadeira de faz de conta, porém, a realidade que deu origem a essa fantasia é algo muito mais cruel, como nos conta Gotlib em sua biografia sobre Clarice. Em um depoimento de Tânia Kaufmann à Gotlib, diz:

Morávamos num casarão colonial na praça Maciel Pinheiro, hoje tombado pela prefeitura. Era um casarão tão velho que, quando a gente andava, as tábuas balançavam. Tinha janelas coloniais, varanda, telhas coloniais, era mesmo muito antigo. Quando nos mudamos para lá, a casa já devia ter uns cem anos. Tinha embaixo um armazém. Morávamos no segundo andar. Com medo que ela desabasse, mudamos para outra. A casa antiga foi tombada (KAUFMANN *apud* GOTLIB, 2013, p. 53)

A família se instalou nesse casarão em 1925, que aparece brevemente em alguns textos de Clarice, mas é no romance *O lustre* que o casarão e sua arquitetura aparecem de forma mais evidente, embora não esteja situado em Recife, nem mesmo em uma cidade. Trata-se de uma ambientação rural em um local isolado, onde a convivência que tem limita-se no âmbito familiar. Virgínia, protagonista do romance, tem dois irmãos, Esmeralda, já adolescente, e Daniel, um pouco mais velho que a menina e com quem compartilha as brincadeiras. Por crescerem juntos num lugar isolado há leves sugestões de que o amor de Virgínia por Daniel possuía algo de sensual, incestuoso. E é na idade adulta que esse amor fica mais evidente. Daniel se casa e Virgínia permanece solteira, não conseguindo sustentar relacionamentos duradouros.

A hora da estrela (1977) apresenta Macabéa, que não é uma menina, mas uma jovem mulher. Porém, é possível discorrer sobre sua vulnerabilidade, que a transforma quase na imagem de uma criança. Uma moça nordestina desamparada no Rio de Janeiro, que somente “brilha” no momento de sua morte. Esse foi o último livro publicado por Clarice Lispector e que carrega em si toda a trajetória literária da escritora. Independente do gosto do leitor, é possível constatar que Macabéa é o “resultado” do abandono, da negligência, da carência afetiva e da pobreza, que subjuga mulheres como seres marginais em uma sociedade patriarcal. A poética deste livro se inicia logo na escolha do título, pois quando todos acham lindo o céu estrelado,

não pensam ou se esquecem que apenas as estrelas mortas brilham. O que veem é um cadáver cósmico que só brilha na hora de sua morte, assim como acontece com Macabéa.

3.1 MEMÓRIA, HISTÓRIA, INFÂNCIA E FAMÍLIA: MUTAÇÕES SUBJETIVAS E LITERÁRIAS

Compreendendo o espaço histórico e familiar que Clarice Lispector pertenceu, a ponto de não se entender como estrangeira, mas sempre como a brasileira que foi, sua família era formada por expatriados, exilados de guerra, que carregavam consigo uma história de sofrimento, violência, adaptação à uma nova língua e cultura, mas sobretudo de superação. Esses fatores influenciaram a identidade da escritora e sua escrita como forma de posicionar-se no mundo. Seu posicionamento foram as palavras e através delas exercia seu posicionamento sobre si mesma e a seus leitores, sem se preocupar se seus livros agradariam ou não. Como é possível notar nas biografias de Clarice Lispector, sua família fez o possível para poupar a infância da menina dos traumas que o exílio causara, porém isso não significava que no interior do seu lar essa angústia não existisse.

É difícil imaginar o que a família Lispector sentiu ao pisar em solo brasileiro com uma carga de tragédia e traumas na bagagem, mas havia uma bebê para criar e essa bebê foi sem dúvida o motivo mais sensível para estabelecer uma relação com esse novo país chamado Brasil. Obviamente esse dado é uma suposição que coloco como observadora e tradutora das leituras bibliográficas sobre os Lispector, mas também partindo da sensibilidade e da imaginação como aponta Sartre: “em parte nenhuma se encontrará uma descrição concreta, uma anotação ditada pela anotação dos fatos: tudo é construído (2017, p. 27). Significa que a intimidade daquele lar, arrasado e reconstruído constrói nas personagens clariceanas aquele aspecto observador e, às vezes, sombrio que rodeia a existência pessoal e fictícia da escritora.

Descrever a história familiar dos Lispector, assim como de muitas famílias de refugiados, de escravos, de indígenas, de mulheres, “faz parte de uma narrativa maior, mais universal” (WINTER, 2006, p. 80). Segundo Winter, uma forma de compreender histórias sobre guerras é o que elas vendem (2006, p. 80). Tanto em museus quanto em obras de ficção as histórias são atrativas por apoiarem um “vínculo contemporâneo entre as gerações, entre avós e netos, pulando a geração problemática dos pais que se encontra no meio” (2006, p. 80). As histórias sobre guerras são vetores, segundo

Winter (2006), de muitos *bestsellers* e temas de exposição para museus na Europa, ao qual o pesquisador chamou de “*boom da memória*” (2006, p. 67). Entende-se assim que história e memória se tornaram, no século XX, uma fonte de investimento e lucro nos meios culturais, e a história da família estava como tema central desse movimento.

Jay Winter explica que o homem que viu a oportunidade de transformar a história em mercadoria foi Max Lejeune, “presidente do Conseil Général e ex-ministro da defesa no tempo da Suez” (2006, p. 82). Winter explica que

Para Lejeune, a ideia de um museu se originou na história de família, na história de sua família. Mas seu *insight* foi perceber que um tal museu era uma forma de transformar narrativas nacionais em narrativas de famílias, com apelo a um grande público de várias nacionalidades. Desta forma, essa empreitada poderia pôr crianças do fim do século XX em contato com o mundo infantil dos anos 20 e 30, que se encontrava oculto pela Grande Guerra. [...] Poderia combinar nostalgia, sempre presente nas narrativas familiares, com uma lição cívica para o futuro de uma nova Europa (2006, p. 82-83).

O contexto de memorialista de Clarice Lispector em suas narrativas faz parte de uma percepção invisível através de suas personagens, que ainda “à sombra” do assolamento do trauma familiar que seus pais e irmãs enfrentaram, assiste de forma crítica e analista toda a existência humana a seu redor, inclusive sua própria desenvoltura no mundo, da infância até a idade adulta. Cury (2006, p. 304) afirma que “o relato de memórias é compreensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura brasileira contemporânea”. E que “estas ficções propõem em si mesmas uma abordagem não mais centralizada na soberania de culturas nacionais, nem tampouco no universalismo da cultura humana, indicando chaves para a leitura de um mundo em constante mudança” (CURY, 2006, p. 304).

Agamben parte de outra percepção que se pode ter das experiências que empobrecem os seres humanos, como por exemplo, os homens que voltam da guerra emudecidos, também aquelas que aniquilam a força moral como a fome. O filósofo fala das experiências “não compartilháveis”, as traumáticas. É isso que ele chama de “destruição da experiência” (2005, p. 21). Esse é um aspecto marcante nas biografias de Clarice Lispector, pois tudo o que se sabe sobre a família são sobre ascendência, fuga e recomeço, porém os detalhes que vivenciaram durante a Guerra na Ucrânia e

as truculências que sobreviveram pouco são mencionadas. Provavelmente isso se dá pelo trauma familiar e como afirma Agamben:

Todo discurso sobre experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (2005, p. 21).

Atualmente sabe-se que a destruição da experiência é algo catastrófico, pois são elas que compõem a história, a memória e a cultura de uma família, de um povo, de uma nação, de uma cultura e de uma língua. Sem a memória da experiência não há evolução, pois o passado está constantemente se repetindo. Em nosso cotidiano notamos uma desconexão entre os indivíduos sempre imersos em “realidades” virtuais que não podem ser traduzível em experiência, nem em arte, e tampouco cultura. O imediatismo, pela satisfação dos desejos, não permite que as pessoas reflitam sobre o passado e assim parece que o mundo está sempre se reiniciando. Nas palavras de Agamben, esses tempos cíclicos são expostos da seguinte maneira:

Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade é que tem seu fundamento “inexperenciável”, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência (2005, p. 23).

Dessa forma, pode-se entender que Clarice Lispector aplicou experiência da escrita e da imaginação como forma de vida, de viver, e as metáforas que usa para se expressar são parte das experiências interiores “intraduzíveis”. Sendo assim, a escritora pode ser interpretada como uma talentosa produtora de emoções. Albuquerque Júnior faz uma crítica enfática sobre a narração de experiências, não apenas na literatura, mas também na profissão do historiador. Em suas palavras:

O que se deve perguntar **não é qual o sujeito** da experiência, mas **como** historicamente veio a se constituir este sujeito desta experiência? A pergunta **não é o que** fundamenta tal experiência, mas **em que** condições históricas foram possíveis se tomar tal fato como **experiência** para o sujeito? A pergunta **não é a que** funda liberdade do sujeito, mas **em que** condições históricas foi possível se considerar **tais conquistas como da liberdade**? Não existem, pois, estas essências chamadas sujeito, experiência ou liberdade. Sempre que aparecerem estes termos, devemos nos perguntar **quando, como, por que, em relação a quê** (2007, p. 138, grifos meus)

Contos não são documentos históricos, mas a história tem grande influência na construção de narrativas da literatura, que não devem ser ignoradas. Algumas delas são explicadas por Philippe Ariès (1973) quando traz um panorama histórico de como a concepção de família e criança eram compreendidas ao longo dos séculos. “No século XVI ou XVII [...] assim que as crianças começam a falar, ensinamos o seu nome, o nome de seus pais e sua idade” (1973, p. 29). Nesse período era de suma importância que aos dois anos e meio as crianças já soubessem responder perguntas básicas sobre sua própria identidade. Isso se justificava para o uso pragmático que o seguiria durante a vida adulta, assim como seu sexo, sobrenome, número de carteira de trabalho, dia e ano, “está é a meta dos serviços e identidade” (ARIÉS, 1973, p. 30). Na idade média [...] “o nome pertence ao mundo da fantasia, enquanto o sobrenome pertence ao mundo da tradição” (ARIÉS, 1973, p. 30). Esse registro histórico feito pelo escritor é algo que se perpetuou ao longo dos séculos e ainda está em vigor atualmente. O sobrenome é o que designa nossa descendência e torna possível que nos localizemos dentro da nossa própria história dentro de um contexto familiar.

Na última entrevista de Clarice Lispector, em 1977, o entrevistador faz a pergunta: “de onde vem o sobrenome Lispector? Ao que Clarice responde: “de gerações e gerações”. A escritora não sabia explicar exatamente como seu sobrenome teve origem, mas acreditava que “através dos tempos, foi perdendo algumas letras e se tornou algo assim, como lis no peito”, ou seja, a própria escritora não soube explicar com exatidão a origem do seu nome, mas percebendo-se em sua fala poética, atribuiu a poesia ao seu próprio sobrenome, algo que a define e define a imaginação sobre a origem de suas tradições familiares.

No século XVIII, “a inscrição do nascimento nos registros paroquiais foi imposta aos párocos da França por Francisco I” (ARIÉS, 1973, p. 30). A seguir, “as fotografias, diários de família, anotações de nascimento e morte [...] uniam a preocupação

cronológica e o sentimento familiar” (ARIÈS, 1973, p. 32). Segundo Ariès, notava-se uma preocupação maior, “as pessoas sentiam necessidade de dar vida familiar a uma história, datando-as” (1973, p. 32). Essa preocupação espalhava-se em todos os objetos pessoais e mobílias de uma casa, a preocupação era que com o tempo a ancestralidade de uma família se perdesse ou fosse esquecida, mas, o que diriam os Lispectors e demais famílias de exilados que perderam essas referências durante a guerra, tanto na Ucrânia quanto pelo mundo? Uma fonte de angústia que mais uma vez assolava o presente e a reconstrução da família Lispector em um novo país.

“A idade da vida”, como chamou Ariès no título do primeiro capítulo do seu livro, explicando que “até o século XVIII, a adolescência foi confundida com a infância” (1973, p. 41). Em termos práticos, a limitação da infância provinha da indiferença “que se sentia pelos fenômenos propriamente biológicos: ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade. A ideia de infância estava ligada à ideia de dependência” (ARIÈS, 1973, p. 42). Havia na França apenas diferenças na nomenclatura para diferenciar crianças bem pequenas, como por exemplo *poupart*, assim como na Itália havia o termo *bambino*. Para distinguir as crianças grandes havia palavras como “*valets, valeton, garçon, fils, beaux fils* (um belo rapaz), que corresponde ao francês atual *beau gars*.” (ARIÈS, 1973, p. 41). Segundo Ariès, “uma única palavra conservou até hoje na língua francesa essa antiga ambiguidade: a palavra *gars* (menino, rapaz ou homem)” (1973, p. 41). A história da idade da infância na idade média é relevante para que possamos compreender a história sobre o conceito do que era entendido como criança no passado e como atualmente as concebemos.

Nas primeiras décadas do século XX, época em que Lispector vivenciou suas experiências infantis está distante das concepções francesas da idade média, porém as circunstâncias de imigração e ausência materna pode ter interferido na formação da escritora como mulher, como por exemplo, ter sido solitária, observadora e questionadora ainda muito jovem. Nota-se pelas biografias de Lispector que ela não era uma criança abandonada, pelo contrário, suas irmãs e seu pai a protegiam e cuidavam, apesar das dificuldades financeiras que lidavam. Apesar de serem humildes, o pai fez o possível para que todas as filhas estudassem e tivessem diplomas acadêmicos. Lispector se formou em Direito e embora nunca tenha exercido a profissão, a universidade possibilitou conhecer o seu marido, Maury Gurgel Valente, que de acordo com o silenciamento histórico das mulheres em todos os âmbitos alheios ao lar, teve sucesso na carreira e se tornou diplomata. Lispector teve a

oportunidade de conhecer o mundo e aprender vários idiomas ao acompanhá-lo em suas viagens diplomáticas, ou seja, a escritora soube aproveitar as oportunidades que foram possíveis e ampliar o conhecimento sob diferentes perspectivas, aumentando sua sensibilidade na escrita.

Retomando os aspectos históricos sobre infância sustentada por Airès e que refletem de várias formas na compreensão da vivência infantil de Clarice Lispector é a compreensão de como o pudor e a inocência eram entendidos nas décadas 1920/1930. “Uma das leis não escritas de nossa moral contemporânea, a mais imperiosa é a mais respeitada de todas, exige que diante das crianças os adultos se abstenham de qualquer alusão, sobretudo jocosa, a assuntos sexuais” (1978, p. 125). Embora essa regra seja seguida por muitas famílias e, sobretudo nas mais conservadoras, pelos relatos biográficos de Lispector, esse respeito era mantido intacto, mas isso, nem na época da escritora, tampouco atualmente, impedem as crianças da curiosidade precoce e a busca independente para a compreensão desses assuntos, principalmente na idade em que a puberdade se inicia. Para Manguel a curiosidade é inata, natural a todo e qualquer ser humano e justamente quando se faz perguntas para as quais não se recebem respostas concretas, essa curiosidade se intensifica. Nas palavras de Manguel:

Só muito tarde descobri que fazer perguntas poderia ser outra coisa, semelhante a emoção de uma busca, promessa que forma enquanto acontecia, uma progressão de explorações que cresciam numa troca recíproca entre duas pessoas e que não requeria uma conclusão. Não há como exagerar a importância de ter liberdade para fazer tais inquirições. Para uma criança, elas são essenciais para a mente assim como o movimento é essencial para o corpo (2016, p. 52).

Para Lispector não foi diferente. Embora cercada de proteção dentro de uma sociedade conservadora e limitante, a menina recorria aos livros e à observação das pessoas para compreender a realidade à sua volta, além de sempre fazer muitas perguntas a suas irmãs e professores. A convivência com outras crianças sempre foi um campo de exploração para novos conhecimentos e assim “as explorações”, citada por Manguel, era tão natural à Lispector quanto é para qualquer criança. Em termos históricos, Airès afirma que nem sempre foi assim. Na Idade Média, entre os séculos XVI e início do século XVII parecia muito natural as brincadeiras com conotação sexual entre adultos e crianças, como por exemplo, “durante seus três primeiros anos,

ninguém desaprova ou vê algum mal em tocar por brincadeira em suas partes sexuais” (das crianças) (1978, p. 126). Os conhecimentos sexuais eram muito naturais naquela época e crianças pequenas de quatro ou cinco anos já tinham conhecimento sobre a própria sexualidade, a dos outros e o sobre o que era sexo em si.

Airès afirma que, “não há por que pensar que o clima moral devesse ser diferente em outras famílias de fidalgos e plebeus. Essa prática familiar de associar as crianças às brincadeiras sexuais dos adultos fazia parte do costume da época e não chocava o senso-comum” (1978, p. 128). Para evitar anacronismos é válido explicar que essa cultura naturalizada na Idade Média, e que nos parece distante, não é de fato verdadeira. Em 1932, por exemplo, José Lins do Rego publica o livro *Menino de Engenho*. Narrativa memorialística de uma região decadente do nordeste brasileiro, mais precisamente do estado da Paraíba, narra a história de um menino que perdera a mãe aos quatro anos, assassinada por seu pai e que passa a ser criado pela ama e por seu avô, que possuía negros escravizados e um engenho.

Naquele ambiente o protagonista passou a infância de forma livre, sempre ouvindo histórias de criadas da casa e sobre os afazeres da fazenda. Era considerado um menino rebelde, malcriado, até que por volta dos doze anos começou a frequentar a senzala de uma criada chamada Zefa Cajá. E aos doze anos contraiu doença venérea, que lhe custou muitos medicamentos, mas os adultos achavam graça em ver um jovem libertino. Sua doença era considerada “doença de masculinidade” (REGO, 2012, p. 101). Considerando a precocidade sexual do menino, a disposição de escravas jovens e a inevitável perda da inocência em um ambiente onde os adultos eram cruéis e ambivalentes em sua moral, Rego termina o romance concluindo o sentimento do menino quando chega ao colégio:

Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que meu corpo. Aquele Sérgio, Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando à virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do colégio.
Menino perdido, menino de engenho. (2012, p. 104)

Neste romance, a desmistificação da inocência infantil é explícita. É forte a sensualidade brutal do personagem considerando o ambiente no qual foi criado. A libertinagem é aplaudida, a servidão e escravização é normalizada e a crueza dos homens uns para com outros vão aos poucos endurecendo a criança, que sem

princípios morais começa a agir com a mesma dureza como os demais. O fato de ser menino também é um fator de questionamentos, pois ao sexo masculino se dá toda liberdade e perdão por seus erros durante a infância. As meninas de Clarice Lispector possuem a mesma natureza sensual e curiosa, porém de forma abstrata, simbólica e imagética, pois às meninas não é permitido que se comportem com libertinagem, exige-se a pureza, a virgindade. Os contos clariceanos possuem personagens sensualizados, porém apenas insinuados de forma metafórica e poética.

3.2 CONHECENDO AS PROTAGONISTAS INFANTIS DOS CONTOS “FELICIDADE CLANDESTINA”, “OS DESASTRES DE SOFIA”, “RESTOS DE CARNAVAL”, “CEM ANOS DE PERDÃO” E “TENTAÇÃO”

“Felicidade Clandestina”, conto que dá título ao livro do qual o conto foi extraído, tem como tema a história de uma menina que anseia pela leitura de uma das obras de Monteiro Lobato, *As reinações de Narizinho*. Narrado em primeira pessoa do singular, a menina, que sem condições financeiras para comprá-lo, tem conhecimento de que uma de suas colegas de classe, cujo pai é dono de uma livraria, possui o livro, o pede emprestado. O conto começa com uma descrição amarga e ressentida sobre a colega e sua aparência, mas o motivo que mais a intrigava e lhe causava inveja era a outra ter um pai dono de uma livraria. O ressentimento também vinha do fato da colega não aproveitar o que para a protagonista era algo de causar inveja, ou seja, a livraria e o acesso a tantos livros que poderia usufruir. Outra condição que a narradora expõe é a crueldade com que sua colega submetia as outras meninas.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela era pura vingança, chupando balas om barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia (LISPECTOR, 1998, p. 09)

O enredo se desenvolve quando a colega revela para a protagonista que possui o livro *As reinações de Narizinho* e lhe promete que o emprestaria no dia seguinte, bastasse que a menina passasse em sua casa no dia seguinte. O que no início causa profunda esperança na personagem foi na verdade uma forma de tortura impiedosa,

pois todos os dias ia à casa da colega, que sempre lhe dava uma desculpa dizendo que o livro não estava mais com ela, havia-o emprestado a outra pessoa e pedia que voltasse sempre no dia seguinte. A protagonista, alimentada pela esperança, voltava todos os dias e sempre obtinha a mesma resposta, até que a mãe de sua colega estranhou aquelas visitas e bastante surpresa disse: “mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler!” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A mulher, segundo a narradora, ficou perplexa com a perversidade da filha e depois de alguns instantes ordenou que a menina o emprestasse e disse a frase que a protagonista tanto ansiava: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A emoção e a felicidade da narradora a dominava de forma que voltou calmamente para casa apertando o livro contra o peito.

Deste conto, como já foi dito anteriormente, há aspectos biográficos comprovados por Tânia Kaufmann de que Clarice Lispector realmente viveu essa experiência com uma de suas colegas chamada Reveca. No conto, Lispector não nomeia as crianças envolvidas, se além às descrições físicas e julga que a aparência estética da colega justificava seu caráter moral. Há, por parte da narradora, uma supervalorização da aparência feminina que provoca o leitor a questionar o que é ser feia e ser bonita, por exemplo, quando diz ser odiada pela amiga “gorda, baixa, de cabelos excessivamente crespos” por ser imperdoavelmente bonitinha, esguia, altinha e de cabelos livres”. Essa dialógica entre elementos opostos permeiam o conto de forma que logo no início o leitor cria antipatia pela menina descrita pela narradora logo pela aparência, o caráter maldoso é apresentado como consequência da inveja que as meninas “bonitinhas” lhe causavam.

A relação entre conceitos opostos permeia os contos de Clarice Lispector e fazem parte da *poesis* da escritora. A partir deles há sempre um elemento questionável, subjetivo e relativamente amargo. As sinestésias e as metáforas de suas descrições causam o efeito poético dos seus textos, por exemplo, quando a narradora está voltando para casa depois de conseguir o livro: “meu peito estava quente, meu coração pensativo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A temática do amor também é recorrente na obra clariceana, assim como a erotização da infância: “não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A sensualidade delicada descrita representa o amor num aspecto mais profundo, ou seja, através da comparação entre mulher e amante, a protagonista experimenta o amor e o desejo pela leitura, algo que transcende o amor carnal.

O título “Felicidade clandestina” fala justamente sobre o amor que é secreto, não pode ser compartilhado e só tem sentido entre o amante e o amado, ou seja, a leitora e seu livro. Essa compreensão da clandestinidade de algo que deveria ser natural e possível para todos os seres humanos é explicado por Agamben nas seguintes palavras:

A raiz de toda alegria e de toda dor puras é que o mundo seja assim como é. Uma dor ou uma alegria porque o mundo não é como parecia ser ou como queríamos que fosse são impuras e provisórias. Mas no supremo grau de sua pureza, no assim seja dito ao mundo quando foi eliminada toda legítima causa de dúvida ou de esperança, dor e alegria não tem por objeto qualidades negativas ou positivas, mas o puro ser-assim, sem nenhum atributo (2017, p. 84).

Assim, de acordo com Agamben, essa felicidade experimentada pela narradora não está dissociada da realidade opressora a qual foi submetida, mas pela libertação dela através de sua finitude, já não importando se a tortura que sofreu ao desejar o livro e ouvir sempre a rejeição tenha sido algo transitório e insignificante perante a conquista de algo maior: seu desejo atendido.

“Os desastres de Sofia” narra a história de uma menina de nove anos em uma escola em Recife. A trama é sobre o sentimento que a criança nutre por um professor e sem saber como expressá-lo, o atormenta com afrontas em sala de aula, utilizava piadas, mau comportamento e desobediências. O resultado é desastroso, pois o professor reage com cólera às insubordinações da menina e a trata com desprezo, motivo pelo qual a criança que anseia por sua simpatia passa a detestar a si mesma por não saber como atingir a intimidade de um homem adulto.

A narradora passa por uma experiência interior e absolutamente solitária de compreender a si mesma como criança que era e ao professor, um adulto cujo qual nada sabia além de sua aparência e sua profissão. Esforça-se num exercício de autoconhecimento e de extremo sofrimento desejando cada vez mais obter a atenção para si e como único recurso que conhecia era o da impertinência. E como resultado obtinha o efeito contrário ao que desejava.

Mas eu o exasperava tanto que se tornara doloroso para mim ser o objeto de ódio daquele homem que de certo modo eu amava. Não amava como a mulher que seria um dia, amava-o como uma criança que tenta

desastradamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros curvos. Ele me irritava. De noite, antes de dormir ele me irritava. Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia (LISPECTOR, 1998, p. 98-99).

O fragmento citado explica o fio condutor que dará à narrativa a exploração interior da narradora em relação ao que estabelecia com seu Eu e o Outro. Em sua crença infantil, as crianças seriam seres impuros e imperfeitos, porém um devir de coragem e força e a presença de um homem resignado, de “ombros curvos” lhe parecia intolerável, pois seu professor desmentia sua crença na força e superioridade dos adultos, sobretudo por se tratar de um professor, que para as crianças geralmente exercem uma influência de conhecimento e resiliência.

Portanto, a narradora partindo de suas percepções de mundo em sua idade de apenas nove anos, inicia uma jornada em uma experiência interior. “A expressão de experiência interior deve, de algum modo, corresponder a seu movimento, não pode ser uma seca tradução verbal, executável em ordem” (BATAILLE, 2016, p. 36). A luta que a protagonista enfrenta consigo é ornamentada de questionamentos e reflexões, na maioria das vezes paradoxais, como se houvesse um abismo entre infância e maturidade, algo que ainda não compreende. Em sua concepção, fazer com que o professor reaja às suas provocações de aluna intolerável em sala de aula, daria a ele de demonstrar sua autoridade, que pela ordem natural, o professor deveria obedecer e não ser refém das brincadeiras intoleráveis das crianças. Segundo Bataille, experiência interior e exercício de autoridade têm a seguinte relação:

Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Pelo fato de ser a negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência que tem a existência positiva tornando-se ela própria, positivamente, o valor da autoridade (2016, p. 37).

Essa autoridade desafiada por Bataille (2016) é atingir o domínio de si e de suas compreensões de mundo sem a interferência de valores impostos pela sociedade e da igreja. Cada ser humano deve pensar por si e isso só é possível através do autoconhecimento, da observação e contestação daquilo que nos é imposto como verdade. Em “Os desastres de Sofia” todas as verdades que a

personagem acreditava em seus precoces nove anos são colocadas em questão. Não é uma tarefa fácil. Na narrativa a menina se confronta justamente com esses conceitos de igreja, pecado e moral.

Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto -, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo (LISPECTOR, 1998, p. 99).

A narrativa apresenta outras referências relacionadas ao cristianismo, como por exemplo, quando a narradora diz: “Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzira o professor? e com o Clarice ardor de uma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, ai de mim” (LISPECTOR, 1998, p. 101). Embora nascida e criada em uma família judaica, Lispector apresenta em seus textos elementos cristãos para aludir às suas personagens, indício que demonstram a influência externa, ou seja, que a cultura cristã brasileira prevaleceu em sua formação literária. Um aspecto que o Outro está alheio a si, pois se trata de uma observação do comportamento social e não necessariamente corresponde às crenças pessoais de Lispector.

Em suas biografias, a religiosidade de Clarice Lispector é pouco discutida levando o leitor a crer que a escritora não possuía religião específica. Não seguiu a tradição familiar, o judaísmo, tampouco foi católica, mas o misticismo a atraiu mais, como frequentar cartomantes e acreditar nas previsões das cartas e magias do universo. Algo controverso, pois se considerarmos “Os desastres de Sofia” como autobiográfico, as referências católicas desmentem o esoterismo de Lispector, porém, deve-se lembrar que se trata de um conto memorialístico, a narradora é uma mulher adulta, que recupera a experiência interior da infância, quando ainda não tinha outras referências religiosas além do judaísmo e catolicismo.

Experiência que Bataille define como atingir, “para terminar a fusão do objeto e do sujeito, sendo como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. [...] fracassos repetidos não servem menos que a docilidade última que é de esperar” (2016, p. 39). Essa espera se mostra no conto uma insatisfação amarga com a infância da narradora. Ser criança é estar em expectativa de crescer e tornar-se mulher. Essa

insatisfação com a infância é demonstrada mais uma vez sob a perspectiva da aparência estética, que como em “Felicidade Clandestina” é muito valorizada.

Suportando com amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar ao fim – mais infeliz eu o tornava e sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os (LISPECTOR, 1998, 101).

A vaidade estética, a sensualidade implícita, o orgulho altivo, a fixação por flores, sobretudo as rosas, a memória sobre a infância como algo triste e turbulento, são elementos que caracterizam o conto, que no decorrer da narrativa possui um desfecho muito poético, porém doloroso e cruel, mais filosófico que literário, pois compreende o ser humano como carne, vísceras e fraquezas, comum tanto às crianças quanto aos adultos.

“Restos de carnaval” narra a história de uma menina que gostava das festas de carnaval e da agitação que tomava as ruas de Recife nestes dias de festa, para a criança era “como se abrisse de botão que era uma **grande rosa escarlata**. Como se as ruas e praças de Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas” (LISPECTOR, 1998, p. 25, grifo meu). As rosas em Lispector mais uma vez é o objeto central da trama, que através da sua beleza e símbolo, representa em sua escrita uma maneira multiforme de compreender sua poética. As rosas sempre estão associadas ao desejo, seja pela beleza da cor, das pétalas sob camadas, pelo perfume, pelos espinhos, uma analogia à feminilidade das mulheres, que sendo silenciosas nos textos da escritora, são como as rosas dotadas de beleza, segredos e uma infinidade de mistérios que se abrem aos poucos até caírem pétalas por pétalas, enfim mortas.

A insatisfação da personagem com a infância e sua própria aparência se repete como em “Os desastres de Sofia”:

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma

infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice (LISPECTOR, 1998, p. 26).

A partir desse fragmento, a trama do conto se desenvolve sobre um dos carnavais, quando com oito anos, a narradora vê a mãe de uma amiguinha tecer uma fantasia de rosa para a filha. A roupa seria feita com papel crepom e como sobrara muito, a mulher perguntou se a protagonista queria uma igual com os *restos* do material e assim teceu uma fantasia que a deixou muito alegre, pois seria a primeira vez que desceria para as ruas de Recife fantasiada, ou como é narrado no conto: “pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra coisa que não eu mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Porém, o que aconteceu no dia do carnaval foi o contrário das suas expectativas. Quando já estava fantasiada, mas sem maquiagem e com os cabelos enrolados para que o frisado pegasse, pediram à menina que fosse com urgência à farmácia comprar um remédio para sua mãe que subitamente piorara de saúde. Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

O susto com o acontecimento em casa e a necessidade de se expor à rua sem ainda estar preparada, retirou da menina o encanto e a emoção que ela ansiava pela festa e só depois que as coisas se acalmaram em sua casa, a personagem pode descer à rua e assistir a festa, mas já não era a mesma coisa. Ela se sentia triste e com remorsos por estar ali enquanto sua mãe sofria: “Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A narrativa termina com o termo “reconhecido”, pois esse reconhecimento era uma validação de seus sentimentos sutis de menina, que desejava ser notada na multidão em sua singularidade.

Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que **enfim alguém me havia reconhecido**: eu era, sim, uma rosa (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo meu).

O conto é concluído com esse fragmento onde apresenta a intertextualidade com os demais contos analisados, como o desejo, a vaidade, a insatisfação com a infância e a rosa como elemento simbólico. Considerando sempre que os contos são memórias da narradora sobre a própria infância e que sempre é narrado em primeira pessoa dando a possibilidade de leitura como autobiográfica, a *poesis* presente na construção dos textos os tornam uma ficção literária de prosa poética, que caracterizam a escrita de Clarice Lispector e suas contribuições para a literatura brasileira do século XX. O texto descrito de forma poética pode ser considerado autobiográfico por já ter sido pelo episódio já ter sido citado pelos biógrafos, como mencionado anteriormente.

Uma compreensão baseada em Walter Benjamin,

A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las (1985, p. 287). [...] Desde o **Iluminismo**, essa tem sido uma das preocupações mais estúpidas dos pedagogos. Em seu preconceito, eles não veem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificáveis, capazes de despertar a atenção infantil. Substâncias extremamente específicas. As crianças, com efeito, têm particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. **Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas.** (1985, p. 288, grifos meus)

Portanto, a leitura que a narradora faz de sua memória infantil, de tristeza e desapontamento com suas ilusões infantis, podem ser fundamentadas em uma crença de que a infância é uma fase empobrecida de sua vida, já que as impossibilidades de usufruir de suas próprias expectativas e ilusões, causavam em si uma necessidade de crescer e se tornar adulta para realmente ser livre. Uma liberdade maior interior, de tomar decisões por si e ser útil, já que perante as dificuldades enfrentadas por sua família pouco podia contribuir. Como “as crianças imitam o mundo dos adultos”, a narradora acrescenta formas de fantasia a partir de “detritos” da realidade a qual está inserida criando para si um mundo próprio e particular de alegria e esperança a fim de vivenciar sua infância de uma maneira mais intensa, enquanto espera o momento de

crescer, o que supervalorizado nas narrativas dos contos de Lispector (BENJAMIN, 1985, p. 238). A infância como algo insatisfatório e incompleto torna-se então uma expectativa maior sobre o futuro que a aguarda, onde se vê mais bonita e independente.

Agamben afirma que “todo lamento é sempre lamento pela linguagem” (2017, 55), o que na escrita de Lispector aparece como uma forma de lembrar e exorcizar as experiências amargas que lhe foram infringidas involuntariamente pela família quando ainda era criança. Por essa razão, Agamben complementa seu raciocínio ao referir-se que “a linguagem humana, o seu referir-se às coisas [...] a natureza se sente traída pelo significado”, logo começa a “lamentação, onde o nome diz perfeitamente a coisa, a linguagem culmina no canto de louvor, na santificação do nome” (2017, p. 55). A linguagem narrativa de Lispector é singular, sem identidade e indeterminada, “determinada somente através da sua relação com a ideia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades” (2017, p.63). Essas possibilidades também podem ser influenciadas pela interpretação do leitor, como ele identifica e experimenta a narrativa a partir de sua própria memória de infância, o que pode ser múltipla e controversa dependendo da experiência de cada ser. Lembrar é reviver e sempre nos lembramos dos fatos, sobretudo os mais antigos, através de uma perspectiva pessoal, subjetiva e emocional.

Em “Cem anos de perdão” o objeto central da trama são as rosas, o desejo de uma menina que roubava as flores nos jardins de casas aleatórias em Recife. Num cenário onde os bairros se dividiam entre ricas mansões e casas simples das famílias mais humildes, a narradora conta que em criança, passeava com uma amiga pelas ruas brincando de quem seriam as casas mais bonitas, até que um dia “isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era”. (LISPECTOR, 1998, p. 60) Lispector compara a rosa em botão semiaberto com a pré-adolescência em uma metáfora discreta, mas que já dá os primeiros indícios dos desejos da mocidade.

Este conto repete muitos dos elementos citados nos contos anteriores. O desejo da protagonista se assemelha ao desejo intenso de possuir o livro em “Felicidade clandestina”; o desejo pelo livro e pela rosa estão interligados à sensualidade, da sedução e satisfação física e emocional da conquista, do poder sobre a coisa em si. “No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu

desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume” (LISPECTOR, 1998, p. 61). A flor como metáfora ganha vida em seu poder de beleza e exercício de sedução sobre a menina, que forma um plano “cheio de paixão” (LISPECTOR, 1998, p. 61) de entrar sorrateiramente no jardim e roubar a rosa para si.

O decorrer da narrativa gira em torno do hábito que a partir da primeira rosa roubada passou a roubar todas as rosas bonitas de outros jardins que a seduziam. A narradora define o jogo do roubo como “paixão” e valorizava seu “esguio corpo de menina” para atravessar os portões das casas quando ninguém estivesse observando. Quando se pergunta “o que fazia com as rosas? Fazia isso: ela era minha” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Um elemento que alude ao erotismo desse desejo são os espinhos, que ao arrancar o talo da rosa, machucava seus dedos com sangue, que os chupava (LISPECTOR, 1998, p. 61). A protagonista defini os roubos como algo muito bom, prazeroso, irresistível demais para ser abandonado.

O conto termina com a exaltação que dá à emoção de possuir as rosas e a menção de que também roubava pitangas, mas essa a narradora atribui menor importância, pois as frutas estavam mais fáceis ao seu alcance e não apresentava a aventura do perigo. Há as metáforas implícitas sobre a relação do sexo com as pitangas, como por exemplo, quando cita “muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados” (LISPECTOR, 1998, p. 62). As frutas maduras e os dedos ensanguentados se explicam na forma como Lispector termina o texto: “Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e pitangas tem 100 anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens” (1998, p. 62). Há o contraponto entre as rosas e as pitangas.

Enquanto as primeiras aludem às fortes emoções, um direito e uma experiência enriquecedora para o desenvolvimento do ser humano, e aqui colocado sob a perspectiva feminina, as pitangas representam aquelas que não tiveram a mesma oportunidade de amar com paixão e desejo, bastando a experiência do sexo, da emoção rápida e passageira ao invés de morrerem sob a tristeza da virgindade, ou de uma vida inteira sem cumprir seu propósito, que ao contrário das rosas, nascem com a finalidade de servirem como alimento. O “morrer nos galhos virgens”, “a mulher com seu amante”, quando colocado na narrativa memorialista pode ser atribuídas um

entendimento maior sobre as vivências passadas do que as experimentadas no momento da infância, ou seja, são lembranças e sentimentos que se misturam ao longo da vida daquela que narra. Bataille explica essa mistura de recordações e emoções como uma espécie de inquietude. Segundo o autor

A inquietude de uns e de outros cresce e se multiplica na medida em que percebem, nos meandros da vida, a solidão do homem numa noite vazia. Sem presença humana, a noite em que tudo se encontra – ou, antes, perde-se – pareceria existência para nada, não sentido equivalente à ausência de ser [...] O ser é no mundo tão incerto que posso projetá-lo aonde quiser – fora de mim. É uma espécie de homem desajeitado - que não soube desvendar a intriga essencial – aquele que limitou o ser ao eu. De fato, o ser exatamente não está em lugar nenhum, e foi uma brincadeira apreendê-lo divino no topo da pirâmide dos seres particulares (2016, p. 117).

Nos contos de Clarice Lispector essa apreensão do ser apontada por Bataille, pode ser entendida na busca das personagens infantis, sob a narrativa da mulher adulta, que tenta compreender-se e ao mesmo explicar-se como as transformações do ser se dá durante a infância até a idade adulta. Estas observações não se limitam aos contos citados nesta tese, mas em toda obra de Lispector. Cada um de seus livros traz personagens que voltam o olhar para si antes de olhar o mundo ao seu redor. E ao fazê-lo nota-se o conflito, a angústia, as eternas perguntas sem respostas e respostas para perguntas desconhecidas. As experiências infantis de Lispector são simples, o segredo está na poética que envolve os enredos.

“Tentação” é um conto que não deve ser considerado autoficcional, pois não tem relação com a história biográfica de Clarice Lispector, que passou sua infância em Recife. A narrativa se passa em Grajaú, bairro do Rio de Janeiro para onde a família Lispector se mudou em meados dos anos 1930-1940. Algumas semelhanças se notam entre a personagem e a escritora, que são as características físicas e a descrição do degrau da casa em que a personagem está sentada, que se assemelha à casa em que Clarice Lispector morou em Recife. A história é sobre uma menina pequena, ruiva, sentada na escada na porta de sua casa, sozinha e tristonha.

Nas ruas vazias, às duas da tarde, sob um sol vibrante, a menina vê uma senhora dobrar a esquina trazendo pela coleira um *basset* ruivo. Aos olhos da criança, ela o cão “era a sua outra metade neste mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 46). O desejo reaparece com fervor, assim como nos outros contos mencionados. A personagem

queria possuir aquele cão para si, mas era impossível, pois ele já tinha uma dona e ela era apenas uma criança impossibilitada de tomar decisões como a de se responsabilizar por outro ser vivo. Nada acontece na trama, apenas a troca de olhares, o diálogo interior, a memória, o desejo, a frustração e a tristeza.

A voz narrativa é outra, contada em terceira pessoa do singular, a narração é sobre uma menina e um cachorro sendo observados: “Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1998, p. 47). A metáfora do amor impossível é evidente e inocente, mas traz a reflexão dos amores impossíveis ou não correspondidos. Segundo Manguel, “a força de uma metáfora pode ser avaliada tanto por sua capacidade de evocar a ideia que está na sua origem como por sua capacidade de enriquecer e contaminar outras ideias” (2017, p. 55). E a metáfora está inserida neste arquétipo de ideias conectadas a um mesmo período das vivências de Clarice Lispector, sua infância em Recife.

Os contos autoficcionais podem ser entendidos sob a ótica de Judith Butler, que considera a experiência de narrar a si mesmo como uma experiência de purgar a dor que ficou no passado, porém que permanece na memória com algum sentimento de culpa. Notamos que a principal relação entre os contos citados é a intertextualidade, pois os mesmos elementos se repetem tecendo uma sequência que poderia ser adaptada para uma segunda narrativa, interligando os fatos e correlacionando as experiências infantis da escritora, porém, em todos os textos, os fatos não são tão profundos quanto a poesia que as narrativas carregam e que caracterizam a construção literária de Lispector como um todo.

A memória de uma narradora adulta que conta fatos da infância está sob o viés literário, que mistura biografia, ficção e poesia, o que caracteriza os contos como prosa poética. Essa correlação entre história e poesia é explicada por Butler como “a forma como essas questões mudam de acordo com o contexto” (2017, p. 13). Butler complementa explicando que,

O que há de estranho em termos históricos - e temporais – nessa forma de violência ética é que embora o *éthos* coletivo tenha se tornado anacrônico, ele não se tornou passado: insiste em se impor no presente como anacrônico. O *éthos* se recusa a se tornar passado, e a violência é sua forma de se impor no presente. Com efeito, ele não só se impõe no presente como também

busca ofuscá-lo – esse é precisamente um de seus efeitos violentos (2017, p. 15).

As palavras de Butler explicam justamente a falta de piedade das narradoras consigo mesmas na forma de narrar a própria infância de maneira impiedosa atribuindo às personagens características de mulheres adultas, como por exemplo, a sensualidade que exerce com os objetos de desejos, a vilania que aplica ao professor em “Os desastres de Sofia”, o fascínio pelo roubo em “Cem anos de perdão”, a vingança ao descrever a aparência de sua colega em “Felicidade Clandestina”, a insatisfação com seu corpo infantil em todos os contos, como se a mocidade fosse sua libertação e sobretudo a paixão carnal em possuir um cachorro comprometido em “Tentação”.

Relatar a si mesma, ainda sob o viés poético da ficção, faz da escritora uma “técnica social” (BUTLER, 2017, p. 18). As personagens sempre estão em busca de compreensão de seu próprio Eu perante o Outro e qual é a sua relação entre ser como indivíduo singular e seu efeito sob o olhar de quem a observa. Para Butler “não existe um conceito de sujeito que possa servir como fundamento para a ação moral e a responsabilização moral” (2017, 18), mas na ficção essa “responsabilização” não se aplica, ao contrário, torna-se matéria-prima para a construção do Eu poético e filosófico, que observa sob uma perspectiva amadurecida, embora ainda muito subjetiva de si mesma.

Bloom (2002) atribui relatos memorialistas e ficcionais como os de Clarice Lispector como “fenômeno de revisionismo intelectual”. Em suas palavras

A influência poética, embaçada pelo tempo, faz parte do fenômeno maior do revisionismo intelectual. E o revisionismo, seja em teoria política, psicologia, direito, poética, mudou de natureza em nosso tempo. A ancestral do revisionismo é a heresia, mas esta tendia a mudar a doutrina herdada mais por uma alteração de equilíbrios que pelo que se podia chamar de coerção criativa, característica mais particular do moderno revisionismo. A heresia resultava, em geral, de uma mudança de ênfase, enquanto o revisionismo segue a doutrina herdada até um certo ponto, e depois se desvia, insistindo em que se tomou uma direção errada naquele exato ponto, e não em outro (2002, p. 78).

Clarice Lispector em sua trajetória literária faz o revisionismo citado por Bloom, não só da sua infância, mas dos fatos subsequentes que procedem de sua constante

observação do Eu em relação ao Outro, e do ser como indivíduo singular e social. Não há como separar um de outro, a influência do contexto, da época, das emoções individuais, das escolhas e preferências de cada pessoa são indissociáveis à história de uma pessoa como um todo, por exemplo, nas leituras que antecedem um escritor, Bloom afirma que “um poeta influencia o outro, ou mais precisamente, que as poesias de um poeta influenciam os de outro, por uma generosidade de espírito, até mesmo uma generosidade partilhada” (2002, p. 80). Dessa forma, nada pode ser considerado genuinamente original, pois sempre estamos sob a influência do que lemos, interpretamos e compartilhamos. Essa é a forma de tradução natural e inerente aos escritores e tradutores, que a partir de uma perspectiva própria, tem como embasamento leituras anteriores, curiosidades não satisfeitas, algo de herege como aponta Bloom e de expurgo como considera Butler.

4 CLARICE LISPECTOR PARA A INFÂNCIA E A FORMAÇÃO DE LEITORES NO BRASIL

Clarice Lispector em sua última entrevista concedida à TV Cultura em 1977 é questionada sobre a tristeza. O entrevistador Júlio Lerne lhe pergunta: “O adulto é sempre solitário?”, ao que Clarice responde: “O adulto é triste e solitário”; na sequência Lerne prossegue: “e a criança? – Clarice: “a criança tem a fantasia solta”. Ou seja, a criança tem o poder de sonhar, habitar mundos distintos, existir de múltiplas formas tanto no mundo real como no imaginário (KULKUL, 2016, p. 33). A fantasia é imprescindível para a criança experimentar sensações no espaço da imaginação, para reconhecê-la no mundo real, como por exemplo, o medo, a decepção, a empatia, o amor, a amizade.

A criança que lê e/ou ouve histórias, ainda muito pequena, adquire habilidades de compreensão do mundo com mais facilidade e está mais preparada para enfrentar adversidades, porque ela já experimentou sentimentos parecidos no campo imaginário. “É provável, aliás, que a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasce precisamente dessa consciência de não serem capazes de magia” (AGAMBEN, 2007, p. 23). Essa consciência é frustrante por terem que se deparar com o mundo real e a consciência de que precisam enfrentar as adversidades sozinhas. Algo que a própria escritora se deparou em suas memórias infantis quando se via impossibilitada de ajudar a mãe doente e a família em condições financeiras limitadas.

A imaginação é um recurso possível para que as crianças, e mesmo para os adultos se libertarem da servidão e da mediocridade, para ultrapassar e vencer a solidão do instante. “O indivíduo se torna capaz de recordar e de visualizar um futuro, pode subtrair distâncias geométricas para imaginariamente encontrar-se com alguém ou encontrar algo” (KULKUL, 2016, p. 33). Nem sempre é possível identificar e aceitar o real. Para o adulto pouco amadurecido, uma realidade frustrante pode ser a causa de doenças psicológicas, enquanto a imaginação salva pela possibilidade de oferecer sempre uma nova alternativa. É através da imaginação que conseguimos construir a primeira frase para modificar um fato desagradável; algo que salva serve como alicerce para o fortalecimento emocional e posteriormente à maturidade intelectual necessária para sua própria resiliência.

O mundo imaginário bem fundamentado através de recursos criativos e manifestações artísticas possíveis e acessíveis às crianças favorecem a formação

intelectual combinando as fantasias às lembranças e sonhos. “A memória e a imaginação, inseparáveis, pousam sobre essas formas, essas cores, esses objetos e recuperam-se cenas do passado, que são revividas, por meio da nossa sensibilidade” (KULKUL, 2016, p. 34). Sem esse “sabor” de experimentar a fantasia a humanidade pode se tornar embrutecida, incapaz de julgar um fato de forma independente, se alimentando sempre de discursos pelas mídias e pelas propagandas de *marketing*. Clarice Lispector oferece sua alternativa para crianças leitoras que dialogam com os mesmos temas que ela trata com adultos.

Quando eu aprendi a ler e escrever, eu devorava livros! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí eu disse: ‘Eu também quero’ – Clarice Lispector (GOTLIB, 1995, p. 45).

Em sua trajetória como escritora para adultos, Lispector escreveu cinco livros infantis. O primeiro deles, *O mistério do coelho pensante* (1967), foi escrito sem a pretensão de publicação, mas sim para atender ao pedido de um de seus filhos que exigiu que escrevesse um livro para ele. Por ver a mãe sempre escrever com a máquina ao colo, a curiosidade infantil tentou no menino a criação de uma história que lhe fosse dirigida. De acordo com Manguel, “uma das primeiras expressões que aprendemos quando crianças é *por quê*” (2016, p. 11). Neste caso, seria muito natural a curiosidade em adentrar no mundo imaginário da mãe e das coisas que escrevia. O que escreve e por que escreve? “uma necessidade ancestral de nos engajarmos com os outros habitantes desse mundo” (MANGUEL, 2016, p. 11). E dessa curiosidade natural infantil surge o primeiro livro destinado a seus filhos, mas que depois deu origem a mais outros quatro com o mesmo estilo e linguagem peculiar da escritora, que ao dirigir-se às crianças, o ritmo poético, tornando-se maternal, porém mantém a intertextualidade com suas obras para adultos.

O mistério do coelho pensante (1967), primeiro livro infantil de Lispector, dirige-se diretamente ao seu filho Paulo, que havia lhe pedido que escrevesse uma história para ele, como conta a própria narradora na introdução do livro: “Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes” (LISPECTOR, 1999, p. 05). Lispector faz no livro uma introdução assinada por ela, onde explica o

propósito dele, que era na verdade, sem nenhuma pretensão de publicação, algo que só veio a se suceder anos mais tarde. Na introdução, a escritora explica a importância da oralidade, ou seja, não é um livro para ser lido na companhia e um adulto, dada a complexidade que há nas entrelinhas. É para ser lido com o acompanhamento de um adulto que ajudará a criança a refletir qual será o possível mistério do personagem. Embora Lispector use argumentos plausíveis para dizer que o livro deve ser lido acompanhado de um adulto, ela está pensando muito mais na afetividade, no diálogo-adulto-criança, de que em, e fato, dizer que o adulto precisa que um adulto explique seu conteúdo. A infância em Clarice não é vista como tutelada, é uma criança-sujeito, capaz de ler, compreender e se posicionar.

Considerando que Lispector escreve literatura infantil com as mesmas temáticas e cuidado estético da sua escrita literária de modo geral, ela não separa universos adulto-infantil. É importante situar essa produção *O mistério do coelho pensante* foi escrito em 1967. Ela era uma escritora conectada a sua realidade e, no campo da literatura infantil, nesse momento, buscava-se romper com a perspectiva educativa da literatura infantil, em especial a poesia.

O mistério do coelho pensante é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade, só acaba quando a criança descobre outros mistérios (LISPECTOR, 1999, p. 05).

Fala de um coelho comum, simples como qualquer outro. Um coelho tão idêntico a qualquer outro coelho no mundo que “ninguém imaginou que ele pudesse ter algumas ideias” (LISPECTOR, 1999, p. 06). Clarice dota um animalzinho frágil e banal com o “superpoder” de sair de sua gaiola misteriosamente sem que ninguém conseguisse explicar tal ato, ter uma vida secreta e viver aventuras, enquanto aos olhos dos demais continua preso em um espaço limitante, monótono e sem perspectiva. A ilustração da primeira página da edição de 1999 traz o desenho de um

menino alto em frente à gaiola de um coelho grande e orelhudo, aparentemente muito apertado naquele espaço, o que impossibilita até seus movimentos.

A voz narrativa dirige-se a Paulo, que é o tutor do coelho da história, e começa provocando sua curiosidade de uma forma singular, atentando para a única coisa que aquele coelho da narrativa tinha de diferente dos outros coelhos comuns: a capacidade de pensar. A narradora diz:

Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco. Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas ideias. Veja bem: eu nem disse “muitas ideias”, só disse “algumas”. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz. (LISPECTOR, 1999, p. 07)

Com essa narrativa, a narradora sugere à criança que a imaginação é um artifício poderoso para se libertarem da mediocridade e não se reduzirem ao que os outros pensam ou falam dela. Um exemplo citado no livro é sobre a natureza do coelho.

Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos. (LISPECTOR, 1999, p. 07)

Essa citação fala diretamente à criança sobre o conformismo e explica o que significa a “natureza do coelho” e das demais coisas que a criança ainda não conhece.

Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. [...] Natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado. Natureza de coelho é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida (LISPECTOR, 1999, p. 08).

O desenlace da história se dá quando o coelho, que se chamava Joãozinho, fugiu da gaiola e todos os adultos e crianças queriam saber como ele tinha conseguido. A narradora diz: “Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou de sair de lá. Mas aí que está o mistério: não sei!” (LISPECTOR, 1999, p. 12). Esse não saber da narradora pode ser frustrante para a criança que está ávida para descobrir rapidamente sobre as peripécias da personagem e a criança se depara com a frustração, algo tão comum e recorrente na vida das pessoas, tanto adultos quanto crianças. Outros fragmentos do livro mostram o valor do pensamento, ferramenta para a liberdade.

Pouco a pouco a vida de Joãozinho passou a ser a seguinte: comer bem e fugir, e sempre de coração batendo. Um programa ótimo. Ele fugia, as crianças o agarravam, ele tinha comida, ele era muito feliz. Era tão feliz que às vezes seu nariz se mexia tão depressa como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro (LISPECTOR, 1999, p. 14).

A história também relaciona o pensamento com o sentimento de felicidade ao descobrir coisas novas.

Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante. Foi olhando as coisas que seu nariz adivinhou, por exemplo, que a Terra era redonda. Só há dois modos de descobrir que a Terra é redonda: ou estudando em livros, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocadinho de coisas (LISPECTOR, 1999, p. 17).

Qualquer criança, assim como o coelho, pode ter uma vida plena de aventuras quando sabe usar a imaginação para explorar as possibilidades de uma vida hipotética, rica, onde não há limitações ou perigos que não possa vencer. O ato de pensar é a ferramenta libertadora que a criança poderá recorrer para enfrentar qualquer obstáculo que encontrar em seu processo de crescimento e amadurecimento.

O livro traz elementos já conhecidos na ficção literária para infância, como por exemplo, o antropomórfico, a ação, o fantástico e a aventura, porém, o que torna *O mistério do coelho pensante* e os seus demais títulos para infância peculiares é o

caráter poético e filosófico das narrativas. Logo no título, “*o mistério*” é um termo que convida à investigação, instiga a curiosidade, e o objetivo, do início ao fim, é descobrir como o coelho sai da sua gaiola. O enredo não é óbvio e a linguagem não necessariamente tem a pretensão de fazer com que a criança chegue sozinha a uma conclusão. Entretanto, Clarice Lispector escreveu este livro para que haja uma participação ativa da criança e do adulto que lerá com ela, contribuindo com observações, reflexões e questionamentos.

Essas interações entre adultos e crianças no processo da leitura de literatura é um fator de extrema importância, pois a leitura se configurará em momentos de expressão de afeto, confiança e intimidade entre educadores (pais, professores, parentes, entre outras) e a criança. A leitura pode se tornar uma experiência lúdica que permite um fortalecimento emocional mais duradouro na criança, além de estimular o prazer no ato de ler. Sendo assim, a relevância da obra de Clarice Lispector não está somente na linguagem, temas e enredos, mas também na cooperação na construção de conhecimentos entre adultos e crianças. A história faz parte de um convite a investigar como o coelho escapava de sua gaiola para viver uma vida secreta. A narração permite que leitores deduzam, especulem e concluam por si mesmos qual é o “mistério do coelho pensante”.

A voz narrativa da obra é de intimidade. Como a intenção inicial da escritora era ler para seus filhos, o tom maternal e doce se sobressai em cada linha. Essa característica eleva a leitura a uma experiência afetiva, uma das formas de alcançar apropriação intelectual, ou seja, através da sensibilidade. Embora Clarice Lispector seja conhecida por seus livros para adultos, os cinco livros infantis que publicou não são menos complexos. Muitas das peculiaridades que marcam sua estilística nos contos, romances e crônicas, estão presentes nos livros infantis. Uma das principais características, como veremos, a partir de exemplos, são as figuras de linguagem. Mesmo que a poesia, os questionamentos filosóficos e as temáticas delicadas para tratarem com crianças possam parecer desafiante para o adulto estabelecer um diálogo sensível e honesto com seu jovem ouvinte, os livros de Lispector contemplam o estilo que Leonardo Arroyo afirma fazer parte da literatura infantil: “deve ser concreto, com uma economia verbal capaz de tornar visual a cena e o tema focalizados. [...] o tema é secundário” (2011, p. 34).

Um elemento muito recorrente em toda obra clariceana é a repetição, por meio dela a escritora busca dar ênfase a uma ideia, uma emoção e fazer destaque a algo

que é muito importante naquele momento ficcional. Um exemplo em *O mistério do coelho pensante* se dá logo no início da história: “É que ele **pensava** algumas **ideias** com o **nariz** dele. O jeito de **pensar** as **ideias** dele era mexendo bem depressa o **nariz**. Tanto franzia e desfranzia o **nariz** que o **nariz** vivia cor-de-rosa” (LISPECTOR, 1999, p. 06, grifos meus). Esse fragmento ilustra e justifica o título. O ato de “pensar” as “ideias” e “com o nariz” são as palavras-chave da história e fazem parte do que constitui o “mistério”. Essa repetição revela ao mesmo tempo em que são fulcrais e oferece a possível resposta para o tal mistério do coelho. Cabe ressaltar, que “pensar com o nariz” foi uma metáfora utilizada por Edgar Allan Poe para explicar que as vezes os pensamentos em nossas cabeças são tão rápidos, que precisam ser expressos através de todo o corpo, incluindo nesse caso o nariz. “Cheirar uma ideia” significa captar algo através da intuição.

Outro elemento recorrente nos livros de Lispector é o paradoxo, recurso que torna algumas passagens de seus textos mais complexas e enigmáticas. Em *O mistério do coelho pensante* o paradoxo também aparece: “A coisa especial que acontecia **com aquele** coelho era também especial **com todos** os coelhos do mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 06, grifos meus). Uma forma de dizer que todos os coelhos são especiais, ou o coelho da história nada tinha de especial em relação a todos os coelhos do mundo. A questão é que a forma como Lispector constrói a frase torna a história ainda mais enigmática e desafiante para seus leitores.

Há outras figuras de linguagem que são recorrentes em suas obras e que aparecem da mesma forma nos livros infantis, como por exemplo a sinestesia: “Só o nariz dele era rápido, a cabeça não. E para conseguir **cheirar uma só ideia**, precisava franzir quinze mil vezes o nariz” (LISPECTOR, 1999, p. 06, grifos meus). E comparações, como por exemplo: “De pura alegria, seu coração bateu tão depressa **como se ele tivesse engolido muitas borboletas**” (LISPECTOR, 1999, p. 07, grifos meus). De forma poética, a escritora trata de emoções particulares, muito íntimas a todo e qualquer ser humano, mas que podem ser confusas de serem expressas, tanto em adultos quanto em crianças. É a poesia que permite a voz dos sentimentos ainda desconhecidos e inacessíveis. Pela palavra poética a criança aprende novas formas de expressar o que sente e pensa. Pode articular melhor seus desejos e necessidades e acessar campos imagéticos de sua fantasia com mais facilidade. E assim, através da vivência, pela imaginação, a criança se prepara para a vida real.

Em *A mulher que matou os peixes* (1968), Lispector começa com uma confissão de culpa:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra. Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança ou bicho sofrer (LISPECTOR, 1999, p. 05).

A voz narrativa de uma mulher adulta que confessa seu “crime” de matar acidentalmente os peixes permite que a criança leitora entre em contato com a subjetividade da pessoa que sente culpa, que erra, que se arrepende, se desculpa e se justifica. *A mulher que matou os peixes* é um pedido de perdão às crianças e ao mesmo tempo uma postura de cumplicidade. É uma história que diz: “ei criança, nós adultos também erramos, também somos frágeis, choramos e pedimos desculpas”. O ser criança permanece na intimidade da mulher que, sem querer, mesmo amando os animais e sendo boa, às vezes pode ferir a quem se quer proteger, e pode ferir mesmo por excesso de proteção.

Todo o enredo é em forma de diálogo, de proximidade e intimidade de uma mulher que cresceu, mas que se sente muito vinculada ao mundo infantil. Voz de cumplicidade: “Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata” (LISPECTOR, 1999, p. 07). O convite para esse pacto entre mulher e crianças continua no uso de palavras que instigam a curiosidade e aproximam o universo infantil do adulto: “Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber” (LISPECTOR, 1999, p. 07). Essa marca de oralidade possibilita que a criança leitora se sensibilize em “ouvir” e julgar a atitude accidental da narradora. Da sua perspectiva de criança leitora-ouvinte, ela poderá refletir sobre a morte dos peixes, a culpa da mulher e a possibilidade de perdão ou não-perdão pelo descuido que acarretou uma “tragédia”.

Mais do que buscar na criança a cumplicidade, a narradora lembra que também já foi criança, por ter passado pelas dores e perdas na infância, ela pode compreender o que qualquer criança pode sentir com a perda de algo ou alguém que ama. Cria-se entre escritora e leitores uma relação de empatia e confiança. Em *O mistério do coelho pensante*, a narradora se vincula à criança no ato de ler e ouvir. Em *A mulher que matou os peixes* não é necessariamente preciso um adulto ler para a criança, pois a própria linguagem narrativa cria esse vínculo, por exemplo, quando a narradora

confessa como matou os peixes, ela usa as seguintes palavras: “Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, **só vocês e eu vamos saber**” (LISPECTOR, 1999, p. 07, grifos meus). Nesse fragmento fica explícito que um intermediário é dispensável, pois o livro trata de um segredo que a narradora pretende compartilhar somente com a criança. Recurso que contribui para instigar a curiosidade e a valorização do “eu” leitor perante a história. A criança tem sua autoestima elevada quando lhe é confiado algo importante como um segredo.

Outro fator relevante, que também aparece em *A mulher que matou os peixes*, é que a narradora é a própria escritora. Se no primeiro livro Clarice Lispector narra como “a mãe de Paulo”, em seu segundo livro ela assume a história da perspectiva pessoal. Coloca a si mesma como personagem da história: “Antes de começar, **quero que vocês saibam que meu nome é Clarice**. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir” (LISPECTOR, 1999, p. 07, grifos meus). A metáfora aparece poeticamente em “meu coração vai ouvir”, que visa tocar a sensibilidade da criança e provocar a ternura. É recorrente na literatura clariceana a figura da barata. Como no romance *A paixão segundo G. H* e o conto “A quinta história”, onde a barata é o tema principal da história, o livro infantil faz referência direta a elas trazendo para a literatura infantil a intertextualidade: “Vocês sabem que eu tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra foi eu?” (LISPECTOR, 1999, p.08). Essa “guerra” é o que Clarice Lispector conta no texto “A quinta história”, como uma forte narrativa que faz o leitor supor que é algo autobiográfico.

Essa referência intertextual obviamente não fará nenhum sentido para a criança, mas no contexto literário. A presença de um elemento recorrente em suas obras e que aparece também em um livro infantil pode ser muito significativo. Isso porque, a longo prazo, quando a criança estiver amadurecida para leituras mais complexas e optar por ler os livros para adultos da escritora, que leu na infância, poderá lembrar e tecer a relação entre uma obra e outra. Assim, a sua leitura não será iniciante e se tornará mais profícua e estimulante. Clarice Lispector conta como matou as baratas, fato que a deixa orgulhosa, para contrapor com a culpa e vergonha de ter matado os peixes. E lança esse contraponto que pode ou não fazer sentido: alguns animais podem ser mortos e outros não, mas quem determinou que é aceitável matar uns e não outros? E de certa forma a escritora responde: “Não tenho culpa: quem

mandou elas virem? Vieram sem serem convidadas. Eu só convido bicho que eu gosto. E, é claro, convido gente grande e gente pequena” (LISPECTOR, 1999, p. 08). Decidir sobre os animais que podem ser mortos, e os que não, é uma questão estética e não valorização da vida em si.

O tema da morte, da culpa e do amor, está em *A mulher que matou os peixes*, onde a escritora faz um roteiro sobre os animais que teve e como os amou, ou não, como no caso das baratas e dos ratos. A questão é, embora o título chame a atenção para o tema da morte, esse é o assunto de segundo plano, pois não há morte onde não há vida. A história é um louvor a vida dos animais que se ama e das pessoas. O tom maternal, de confissão mesclada a histórias, que em outros termos aparecem em suas obras para adultos, Lispector cria uma narrativa com tons autobiográficos onde ela própria se aproxima do leitor com ternura: “Não pensem que estou inventando minhas histórias. Dou minha palavra de honra que minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 16). E com a mesma linguagem terna, a escritora fala de vingança, justiça, assassinato, perdão, medo e ciúmes. Para isso Lispector conta a amizade dos cachorros Bruno e Max, que por lealdade ao dono, Bruno mata Max. Embora a narração seja afetuosa, a história é violenta, mas a própria narradora consola seus leitores:

Vocês ficaram tristes com a história? Vou fazer um pedido para vocês: **todas as vezes que vocês se sentirem solitários, isto é, sozinhos, procurem uma pessoa para conversar.** Escolham uma **pessoa grande que seja muito boa para crianças** e que entenda que às vezes um menino ou uma menina estão sofrendo. (LISPECTOR, 1999, p. 19, grifos meus)

Clarice Lispector narra a história de vários animais e situações complexas que os envolvem, de modo a contemplar principalmente a compreensão, a empatia e a solidariedade. Somente no final da história ela explica que se esqueceu de alimentar os peixes de seu filho enquanto ele estava em uma viagem e os peixes morreram de fome. Explica que não foi de propósito, que sente culpa e termina com uma pergunta: “Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 1999, p. 23). Não há receio em tratar de temas que são pouco recorrentes na literatura infantil. Ao contrário, a narrativa é em certos momentos explicitamente cruel, porém, a linguagem maternal e a narração em primeira pessoa diz à criança leitora que o mal faz parte da vida e que nem sempre

iremos sentir-nos bem, mas que podemos nos consolar, conversar e perdoar uns ao outros.

O tom maternal da narrativa ganha relevo nas perguntas que a narradora faz às crianças.

Quase todas as mães têm medo de rato. Os pais não: até gostam porque se divertem caçando e matando esse bicho que detesto. **Vocês têm pena de rato?** Eu tenho por que não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. **Vocês fariam carinho num rato?** Vai ver vocês nem têm medo e muitos são mais corajosos do que eu. [...] **Vocês sabem que eu tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou guerra fui eu?** [...] Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la. Às vezes o pai da criança corre pela casa toda com um chinelo na mão, até pegar uma e bate com o chinelo em cima até ela morrer. Tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas. Elas só são amadas por outras baratas. **Não tenho culpa: quem mandou elas virem?** Vieram sem serem convidadas. Eu só convido os bichos que eu gosto. E, é claro, convido gente grande e gente pequena. **Sabem de uma coisa?** Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa. (LISPECTOR, 1999, p. 07 - 08, grifos meus)

A narrativa é um monólogo entre a narradora e a criança, em uma linguagem de cumplicidade, e a série de perguntas inseridas no texto permitem que os leitores respondam mentalmente, ou seja, se autoquestionem sobre o que lhe está sendo perguntado. Ao se questionarem, as crianças se deparam com os próprios preconceitos, como por exemplo, os peixes são queridos e alimentados, enquanto as baratas são perseguidas e mortas, e os ratos irão depender da predisposição dos outros para serem amados ou não. Segundo Hunt, essa é “uma maneira divertida de enfrentar nossos preconceitos e descontextualizar a leitura: efetuar distinções aparentemente simples entre passagens textuais curtas e ver o que isso nos diz” (2010, p. 65). A leitura deste livro alia-se à realidade e às relações que se estabelece com animais e pessoas, sobretudo como vemos a nós mesmos perante elas.

Em *A vida íntima de Laura* (1974), Clarice Lispector começa o livro explicando o que significa “vida íntima”:

Vou logo explicando o que quer dizer “Vida íntima”. É assim vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o que se passa na casa da gente.

São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites (LISPECTOR, 1999, p. 05).

A narrativa agrega valores subjetivos à protagonista, ou seja, como a narradora vê a galinha sob sua ótica humana e julga seu comportamento e aparência, dois temas são muito recorrentes no conjunto das obras de Lispector, principalmente nos textos para adultos. Primeiro, a narradora apresenta a protagonista:

É uma galinha muito da simples. Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é a galinha mais simpática que já vi. Vivi no quintal de Dona Luísa com as outras aves. É casada com um galo chamado Luís. Luís gosta muito de Laura. embora às vezes brigue com ela. Mas briguinha à-toa (LISPECTOR, 1999, p. 07).

Porém, apesar de simpática,

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. 08).

A narradora continua com seus julgamentos,

Outra verdade: Laura é bastante burra. Tem gente que acha ela burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa coisíssima alguma (LISPECTOR, 1999, p. 09).

O livro traz aspectos contraditórios como julgar a vida íntima do protagonista com voz de superioridade moral. Não se trata de um texto infantil onde o faz de conta ou a aventura prevalecem, mas sim as questões existenciais, como por exemplo, o conflito que a narradora estabelece ao contar que gosta das galinhas vivas no quintal ao mesmo tempo que gosta de comê-las (LISPECTOR, 1999). A obra traz implícita uma forte crítica contra a sujeição da galinha Laura ao seu marido Luís. Enquanto a protagonista é considerada “burra”, o marido, o galo Luís, é “vaidoso e orgulhoso” por

ter uma esposa que lhe dá uma grande prole. A protagonista Laura é a galinha que mais bota ovos e isso a dota de superioridade perante as demais no terreiro. Em *A vida íntima de Laura*, Clarice Lispector problematiza o ser feminino, a subserviência e a maternidade compulsória, além de questionar o leitor sobre suas próprias opiniões a respeito da relação alimentar com os animais e provocar com a indagação, o que é ser “burra” e inteligente.

Assim como em *O mistério do coelho pensante*, em *A vida íntima de Laura* (1974), a narração começa a história dando ênfase no quanto Laura, uma galinha, é uma figura comum. Sem nada de especial, apenas uma galinha como qualquer outra. Essa é uma das mais notáveis particularidades dos livros infantis de Clarice Lispector. Enquanto muitos escritores criam personagens fantásticos, com superpoderes e heroicos, a escritora recorre à simplicidade, ao cotidiano de uma vida onde nada acontece; e ao contrário do coelho, personagem do seu primeiro livro infantil, a galinha Laura é “burra” (LISPECTOR, 1999) e sem pensamentos. Mostra que até mesmo aquela criança frágil, sensível e tímida possui valores dignos de uma boa narrativa, desconstrói o ideal imaginário do que é ser herói e atribui heroísmo ao ato de pensar do coelho, à vida íntima de uma galinha. A grandeza e a bravura não estão apenas nos atos, mas sim no ser, no pensar, no sentir.

A oralidade, o diálogo que a narradora busca estabelecer com a criança leitora, em tom de confidencialidade, continua em *A vida íntima de Laura*. Clarice Lispector chama a criança para uma conversa sobre assuntos de pessoas: “Vou logo explicando o que quer dizer “Vida íntima”. É assim a vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o que se passa na casa da gente” (LISPECTOR, 1999, p. 05). Também convida à complacência, a olhar com carinho para aquilo que não é esteticamente bonito ou, ao menos, não corresponde ao ideal de beleza estabelecido pela sociedade. Incentiva a olhar a galinha mais de perto, com o “coração” para que a ame, a entenda e por fim veja o quanto há de beleza em sua própria maneira: “Acho que vou te contar a 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**” (LISPECTOR, 1999, p. 06, grifos meus).

O cenário da narrativa, um galinheiro, é todo o mundo que a galinha conhece, e nele a escritora explora temas como: vaidade (do galo), medo (que Laura tem das pessoas, raça (a galinha carijó, preta de pintinhas brancas) e vida em comunidade. A simplicidade desses animais e do cotidiano que é narrado, Lispector explica para os

jovens leitores da seguinte forma: “Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só” (LISPECTOR, 1999, p. 10). Mais uma vez o comum aparece como algo positivo, desmistificado e sem a pressão de ser alguém excepcional, pois o “ser” já é excepcional por si mesmo.

A galinha, assim como todos os animais que são personagens na literatura infantil de Clarice Lispector, não é uma escolha aleatória. Todos têm um vínculo filosófico com a poética da escritora e aparecem também em seus escritos para adultos. A “burrice” da galinha Laura, que a narradora destaca enfaticamente no início da história, se contrapõe com o ovo, que na literatura clariceana é dotado de forte simbolismo. O ovo é algo que se forma dentro da galinha, como o filho dentro da mãe. E como um filho se forma, em toda sua complexidade física, mental e espiritual, é um mistério. Ainda que a ciência explique a concepção, a genética e a biologia em geral, muito sobre a subjetividade humana não tem explicação. O ovo é a origem, o início da vida. E os escritos da escritora revelam o quanto um ovo pode ser intrigante.

Clarice Lispector escreve um conto intitulado “O ovo e a galinha”, publicado no livro *A legião estrangeira* (1999), onde ela se dedica a questionar o que é um ovo.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só se vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usados, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. (LISPECTOR, 1999, p. 51)

Como se constata no fragmento citado, o ovo é um elemento com forte carga simbólica e é objeto de estudos literários sobre as obras da escritora, portanto, mais uma vez, a criança ao ter contato com os livros de Lispector, na infância, certamente está se preparando para leituras futuras de suas outras obras. Todos os elementos se repetem num discurso diferente para cada leitor. E da mesma forma induz à reflexão, pois não há nada óbvio. Tudo é metafórico e muitas vezes exige um aprendizado sensorial, pois o intelectual não alcança a compreensão. Para se ler e compreender Clarice Lispector exige-se de todo leitor, adultos e crianças, reflexão e sensibilidade.

Mas e a galinha? No mesmo conto mencionado, Lispector dá a resposta: “E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida.” (LISPECTOR, 1999, p. 54) A escritora explica que a galinha é alheia ao ovo. O produz, porém o desconhece. A vida do animal seria alienada, como um operário o é de sua produção industrial. Que nada pensa, nada sente porque ela é apenas reprodutora e para isso serve. A vida íntima de Laura fala de sua burrice, assim como é explicado pela narradora em “O ovo e a galinha”: “É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo, senão ela se salvaria como galinha. [...] Então ela não sabe. Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe”. (LISPECTOR, 1999, p. 54) O ovo é uma referência recorrente nas expressões de Clarice Lispector em outros textos, como por exemplo, no conto “Amor”, no livro *Laços de família*, quando a protagonista Ana, no susto deixa os ovos cair e as entranhas dos ovos se esparramam e mostram a fragilidade da vida, além de como as pessoas são sensíveis em suas entranhas.

Essa intertextualidade deve ser enfatizada porque ela está muito presente na relação do adulto e da criança em seus livros e pode ser interpretada como uma forma de tradução intralingual, pois o mesmo assunto será tratado, mas o que muda é o público, a pessoa a quem interessa o discurso dirigido. Intertextualidade, recorrente na produção literária da escritora possibilita que uma mesma ideia, lida em diferentes histórias, da perspectiva de diferentes personagens, permita que o leitor acesse a compreensão de diferentes formas e em diferentes momentos. A galinha “burra” do livro infantil, orgulhosa do seu ovo, a narração filosófica do conto “O ovo e a galinha”, a metáfora do ovo quebrado em “Amor” e a perplexidade de uma criança perante o pintinho, o ser vivo, em “A legião estrangeira”. Os textos de Clarice Lispector, analisando sob essa perspectiva da repetição, característica que mencionei anteriormente em *O mistério do coelho pensante*, reforçam uma ideia, um conceito e dão ênfase no que tudo que deve ser apreendido está sob o recurso da repetição.

Em *Quase de verdade* (obra póstuma, 1978), Lispector utiliza o recurso do “Era uma vez...”, algo não recorrente entre suas obras. Nesse livro a voz narrativa é a do cachorro Ulisses, cuja dona é Clarice, como explica o próprio personagem durante a narração. “Quase de verdade”, pois de fato Clarice teve um cachorro chamado Ulisses e por tudo o que o cachorro “fala” ser verdade: “Só é verdade no mundo de inventar” (LISPECTOR, 1999, p. 06). A história se passa no cenário doméstico e as aventuras narradas por Ulisses são aquelas que se passam na interioridade psicológica do cachorro, ou seja, sua perspectiva de tudo o que o rodeia e aquilo que ele imagina.

Lispector nessa obra constrói uma história que valoriza o poder da observação. A personagem Ulisses caminha por lugares comuns e corriqueiros, mas as experiências que extrai de seus passeios através da observação são ricas em detalhes e beleza. As árvores, os insetos, a vizinha Oniria e demais elementos naturais enriquecem a narrativa e demonstram a perspicácia do observador. Também, em termos linguísticos, a escritora brinca com o inventar palavras: “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. 08, grifos meus). A narrativa segue em torno do brincar de pensar, de inventar e tudo passa a ser verdade no campo da imaginação. O que é “quase verdade” contrapõe com o “quase mentira” e demonstra que, o que se entende por verdade é algo subjetivo, pois, é preciso acessar o que se acredita como verídico e diferenciar daquilo que se acredita por mentira, dependerá do campo contextual onde se passa o fato. O que se imagina é verdade quando se considera a imaginação como algo verdadeiro.

Além de provocar o convite à imaginação, *Quase de verdade*, assim como *A vida íntima de Laura*, faz referência ao ovo como um importante elemento sobre o qual desenvolve a trama. E são as galinhas as protagonistas dos episódios narrados pelo cachorro Ulisses. Entretanto, diferente dos outros livros infantis da escritora, *Quase de verdade* pode ser interpretado como uma metáfora sobre as banalidades do cotidiano. Um exemplo são os nomes das galinhas personagens, todos começam com “o” de ovo. São eles, Ovidio e Odisseia: “O galo se chamava Ovidio. O “O” vinha de ovo, o “vidio” era por conta dele. A galinha se chamava Odisseia. O “O” era por causa do ovo e “disseia” vinha por conta dela. Também há Oxelia, Oniria, Onofre, Oquequê e Oxala, todos com a inicial “O” por causa do ovo (LISPECTOR, 1999, p. 08).

Outra personagem muito simbólica é a figueira que não dava figos e tinha muita inveja das galinhas por causa da abundante produção de ovos. Na trama há o poder tirânico que a figueira exerce sobre as galinhas, a intriga que causa na comunidade (o galinheiro) e como as galinhas lidam com as adversidades e tiranias da árvore. No mundo do faz de conta, as personagens se desenvolvem em certa distopia, pois para vencer a tirania da figueira, que recorreu a uma bruxa má para amaldiçoar as galinhas, essas fazem uma revolução no galinheiro, protestando ao botarem os ovos em cima da árvore para que eles caíam e se quebrem. Dessa forma a figueira não poderia aproveitá-los. O prêmio das galinhas é adquirirem liberdade e ganharem jabuticabas

para se alimentarem, ainda que não soubessem como comê-las. A história termina em uma metáfora que coloca em dúvida sobre o que pode ser “engolido”, ou relevado, do que deve ser “cuspidado”, rejeitado em prol da integridade moral e física. Para esse conflito humano, Clarice Lispector encerra com as galinhas em dúvida se devem ou não engolir o caroço de jabuticaba: “- Engole-se ou não se engole o caroço? Você, criança, pergunte isso à gente grande. [...] – Até logo, criança! Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão (LISPECTOR, 1999, p. 13). E no final há a reflexão, que embora centrada no caroço da jabuticaba, metaforicamente trata de dúvidas mais complexas, que não tem respostas, ou se tem, são inacessíveis para a maioria das pessoas.

Quase de verdade destoa em seu discurso quando comparado aos outros livros de Lispector. Dessa vez, por ser o cachorro o narrador e não o eu feminino clariceano, o tom maternal e carinhoso é inexistente. A reflexão sobre os intertextos da obra fica sujeito a uma interpretação intelectual. A história é entre todas as cinco, a mais sucinta em palavras, mas muito rica em acontecimentos. No conflito existente entre a figueira tirana e as galinhas, há referências sobre cumplicidade, amizade, confiança, espiritualidade (quando uma das galinhas pede auxílio à bruxa boa chamada Oxalá, por seus poderes mágicos), perdão e sobretudo, que a árvore assuma as consequências geradas por seus atos. É uma das leituras que exigem um grau maior de maturidade leitora da criança e que pode render tópicos para uma discussão entre educandos e educadores sobre questões sociais, como conviver com as diferenças e divergências, e como exercer seu senso de justiça e compaixão.

Como afirma Manguel, “dizer que as leituras sempre ultrapassam em quantidade os textos que as geram é uma observação banal, mas algo revelador sobre a natureza criativa do ato de ler está presente no fato de que um leitor pode se desesperar e outro rir exatamente na mesma página” (1997, p. 113). O escritor faz também uma metáfora da leitura quando afirma que,

Os seres humanos, também são livros a serem lidos. Aqui, o ato de ler serve como metáfora para nos ajudar a entender nossa relação hesitante com o nosso próprio corpo, o encontro, o toque e a decifração de signos em outra pessoa. Lemos expressões no rosto, seguimos os gestos de um ser amado como num livro aberto (1997, p. 197).

Quase de verdade é uma viagem pelo fantástico e o verídico, carregado de críticas ao comportamento humano, porém da perspectiva de um animal, que dá voz a narrativa e cria o caráter do faz de conta. A narrativa estabelece “coerências significativas entre os signos e inclui tanto a modificação das expectativas do leitor, como da informação armazenada em sua memória” (COLOMER, 2003, p. 96). Significa um aparato de compreensão leitora que relaciona a ficção, o eu e o mundo, sem esquecer da autorreflexão, elemento sempre proposto nos livros de Clarice Lispector.

No livro *Doze lendas brasileiras* (obra póstuma de 1987), Clarice Lispector apresenta histórias familiares ao imaginário infantil e conta com animais falantes e seres fantásticos, contadas na linguagem tipicamente clariceana, ou seja, poetizada e introspectiva. São doze lendas que correspondem a cada mês do ano e apresenta às crianças personagens conhecidos do folclore brasileiro, como a Yara, o Curupira e o Negrinho do Pastoreio. Também conta histórias conhecidas como a “Festa no céu”, “Como nasceram as estrelas”, “A fruta sem nome” e “Como apareceram os bichos”. Clarice Lispector introduz a obra com um texto intitulado “A força do sonho” onde deseja um ano de 1977 cheio de “luminosidade” e fala da importância das fábulas na infância.

Essas breves histórias, assim como as demais citadas, auxiliam a criança na constituição da linguagem que é também uma das principais funções da leitura na infância. Segundo Konder, as crianças estão em desvantagem por ainda não terem adquirido domínio sobre a “linguagem constituída” (2001, p. 18), mas por outro lado, a leitura literária pode formar suas próprias imagens partindo não apenas de uma apropriação racional de aprendizado, mas também de suas sensibilidades em perceber, captar e imaginar o que para os adultos já vai se tornando um veículo difícil de aprendizado, já que o senso crítico está sempre interferindo, seja de forma positiva e/ou negativa. De acordo com Cecília Meirelles a “linguagem poética” trata de uma sensibilização das crianças para perceberem suas possibilidades e interesses por conhecimentos diversificados. Estimular a imaginação possibilitando “a expressão, apreensão e invenção dos significados através dos sentimentos” (2001, p. 18).

A leitura, inicialmente, não é um exercício fácil. Exige prática, estímulo e exercício de curiosidade pelo texto. Os livros infantis de Clarice Lispector, mesmo em linguagem simples e maternal, tratam de temas complexos que induzirá o jovem leitor às experiências de reflexões mais aprofundadas sobre questões do “eu”. A oferta de

leituras para crianças de todas as idades, ainda que passe pelo crivo de adultos responsáveis por sua educação, não deve ser totalmente limitada. Deve ser dada à criança alguma liberdade para que faça suas escolhas e desenvolva seu próprio modo de aprender e interpretar a literatura. (KONDER, 2001, p. 19).

Poetizar a educação é dar espaço para que os alunos adquiram autonomia intelectual; desconstruir a ideia do professor como portador absoluto do conhecimento e ajudá-las a descobrirem a si mesmas, formando suas próprias opiniões e as expondo para o mundo (KONDER, 2001, p. 19). Afinal, com um pouco de humildade, os adultos poderão reconhecer que cada criança tem muito a ensinar. E parte desses ensinamentos vem justamente dos comentários e perguntas que nos fazem e que já não nos sentimos aptos para responder com a delicadeza que essa resposta exige. Acaba-se por frustrá-las com nossas interpretações óbvias, previsíveis ou calculadas de forma que as crianças percebam a pouca valorização que os adultos dão às suas capacidades intelectuais de compreender e formar opinião própria. Ou gaguejamos e nos esquivamos, pateticamente acreditando que ao mudar de assunto, a pergunta será esquecida.

No Brasil trago algumas reflexões de pesquisadores sobre Cecília Meirelles, uma importante escritora de poesia e prosa poética dirigida às crianças, mas agradável a públicos de todas as idades. Sua importância para a história literária destinada a jovens leitores é fundamental como referência de leituras de qualidade, mas o que se pode entender por “leitura de qualidade”? Ademais de escrever para a infância, Meirelles foi também crítica literária cujas teorias foram estudadas ao longo dos anos.

O pesquisador Leandro Konder escreve sobre Cecília Meirelles como uma escritora que “não usa as palavras com ligeireza” (2001, p.17). Explica sobre a consciência que a escritora tinha do que significa o “espírito poético” e de seu uso muitas vezes “inapropriado e/ou inadequado”. Konder explica que a escritora, uma poeta brasileira conhecida pela seriedade e pela beleza de suas poesias, concebia o espírito poético da educação como ponto de partida à capacidade que as crianças têm de, na *linguagem*, se abrirem para o *novo* (2001, p. 17). Não há como evitar o ensino da língua como estrutura, já institucionalizada, mas as questões apontadas por Konder se referem a Cecília Meirelles como uma escritora/pensadora que questiona “a irredutibilidade do real saber” (2001, p. 18). Também critica a forma de ensino onde o professor oferece aos alunos um discurso que os impede de formarem reflexões

próprias, o que gera um “estreitamento de seus próprios horizontes” (2001, p. 18). Considerando que a racionalidade não é o único meio de aprendizagem dos seres humanos, o texto reflete sob a luz da poesia de Meirelles, a linguagem individual de cada criança e a forma como ela assimila os conhecimentos adquiridos tanto na sala de aula quanto fora dela.

Portanto, segundo Konder, a oferta de leituras para crianças de todas as idades, ainda que passe pelo crivo de adultos responsáveis por sua educação, não deve ser totalmente limitada. Para que a criança desenvolva seu próprio modo de aprender e interpretar a literatura, a oferta deve ser ilimitada permitindo-a fazer as próprias escolhas (KONDER, 2001, p. 19). Ela deve ser exposta a grandes nomes da literatura e até mesmo aos que sejam considerados “difíceis” para sua compreensão, pois isso a estimulará a retomar alguns livros mais de uma vez. Poetizar a educação é dar espaço para que os alunos adquiram autonomia intelectual. (KONDER, 2001, p. 19).

Sob a perspectiva de Yolanda Lima Lôbo são problematizadas as questões trazidas por Blanchot em *El espacio literario* (1969) sobre a atuação do leitor e do escritor de obras literárias como sujeitos ativos para a formação de significantes de um texto literário, onde um não existe sem o outro e ambos se complementam. Lôbo coloca em perspectiva o esforço dos jovens leitores em imporem através das leituras, seus próprios limites que os guiarão pela vida, o que ainda segundo Lôbo, isso acarreta também uma crítica sobre a “quebra da rotina da prática pedagógica e o consequente encadeamento da ordem didática canônica, a restituição da força heurística do ensinar” (2001, p. 64). As metodologias, principalmente no que se aplica ao ensino de literatura nas escolas, podem ser consideradas limitantes já que há uma instituição maior (Estado) que determina antecipadamente a que livros os alunos deverão ter acesso.

A formação pelo gosto literário na infância tem início na identificação e simpatia pelo narrador, pela forma como esse se dirige ao leitor. Cecília Meirelles, por exemplo, possui uma narrativa que é uma forma artesanal de comunicação (LÔBO, 2001, p. 67), ou seja, ao invés de transmitir uma informação ao leitor, convida o leitor a fazer parte da história que é narrada. Faz do leitor um sujeito ativo, participante e exige dele capacidade de raciocinar para dar sentido aquilo que lhe é narrado. A leitura é um exercício interior, individual e solitário, mas que preparará o aluno para atuar de forma

efetiva ao elaborar argumentos sobre sua compreensão de mundo. Questionando a arbitrariedade do muito que lhe é imposto e como ele deve e pode posicionar-se.

Segundo Lôbo (2001), o primeiro passo a ser dado para a inovação do ensino poético é a própria introspecção da (o) educadora (o), pois também são pessoas em constante aprendizagem. Será necessário viabilizar um método onde os próprios professores da educação infantil, ensino fundamental e médio, entendam que o processo de leitura deve ser livre e democrático. Deixar que seus alunos escolham livremente aquilo que lhes agradaria ler, mas sobretudo saber questioná-los sobre suas preferências, forçando-os a olharem para si mesmos como responsáveis por suas próprias formações como sujeitos pensantes; verem onde estão e se perguntarem aonde querem chegar. A literatura lhes guiará nesse processo, por isso formar gosto por livros de qualidade é a principal prioridade que deve partir já nos primeiros anos de alfabetização.

Segundo Luciana Borgerth Vial Côrrea (2001), Cecília Meirelles considerava essa atividade um trabalho difícil por exigir simultaneamente “ciência” e “arte”: “Ciência por que é preciso conhecer a criança, pois os interesses do mundo infantil não são iguais aos que povoam o imaginário dos adultos” (2001, p. 122). E arte por que exige sensibilidade, delicadeza, domínio das normas estéticas e capacidade técnica (2001, p. 122). Razões que tornam o desafio de adaptar contos de Clarice Lispector, uma tarefa que vai além do esforço intelectual, mas também um aprofundamento em si mesmo e conexão com o inumano, a natureza, a empatia, o olhar o outro e conseguir enxergá-lo.

Formar leitores é um investimento humanístico que promove a autonomia e liberta as pessoas da absorção “involuntária” e “inconsciente” das grandes produções de massa. Seja das produções editoriais de best-sellers, que não investem no leitor como ser pensante, mas apenas priorizam as vendas, as propagandas publicitárias que nos convencem de mentiras como se fossem verdades incontestáveis, ou a padronização dos elementos cinematográficos que tendem sempre e incansavelmente a se repetirem e os posicionamentos políticos que muitos adotam sem ter consciência do porquê. O leitor tem liberdade para usufruir de suas escolhas de forma consciente, questionando sempre e não se subjugando ao sistema que o forma como produto de capital e não como indivíduo independente.

A pesquisadora Regina Zilberman parte em busca da criança leitora que para ela significa amar a criança. Amar “a criança anônima, a quem deseja declarar afeto,

simples, sincero, verdadeiro” (2001, p. 176), porém esse amor deve ser declarado através do ideal pedagógico que visa a formação ética e o desenvolvimento da sensibilidade nos estudantes (2001, p. 176). As reflexões de Zilberman partem de sua interpretação do livro póstumo *Criança meu amor* de Cecília Meirelles, publicado em 1977 pela editora Nova Fronteira. Para a pesquisadora, a criança deve ser primeiramente estimulada a amar a escola. Cabe aos educadores se perguntarem: como esse estímulo deve ser feito?

Um escritor reconhecido como ícone da literatura juvenil brasileira e sobre o qual não posso deixar de mencionar é Monteiro Lobato. Lobato em sua coleção de livros dirigidos ao público infantil utiliza uma linguagem complexa, crítica, retratando a realidade social do Brasil em uma época específica e exige do leitor uma posição de “distanciamento” do enredo para poder apreciá-lo e relacioná-lo com discussões sociais da atualidade daquele período. Clarice Lispector, na infância, foi leitora de Lobato. O primeiro livro que teve acesso foi *Reinações de Narizinho*, com o qual a escritora começou seu engajamento pelas narrativas literárias (GOTLIB, 1995, p. 96).

A dimensão criativa do escritor pode ser considerada de “classificação controversa, e talvez estanque, de literatura infantil, em que tudo parece (ou tem que ser) fácil, claro, didático e inocente” (AMARANTE, 2012, p. 41). Monteiro Lobato explora em seus livros temas complexos como “estimulando, assim, a imaginação e a inteligência dos leitores de todas as idades” (AMARANTE, 2012, p. 41). Amarante (2012) defende, apoiada por leituras de escritores como Monteiro Lobato, que o livro infantil não deve ser necessariamente de leitura fácil, moralizadora e pré-digerida para agradar os jovens leitores, mas sim que se deve dar a liberdade que a própria criança explore os livros (infantis ou não) para que chegue através de suas próprias experiências, à conclusão de que tipo de livro lhe agrada. Nas palavras de Amarante “pode até acontecer que a criança, entre um livro [ou um espetáculo] escrito especialmente para ela e outro que não foi, venha a preferir o segundo. Tudo é misterioso nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que começa a abandonar” (2012, p. 25).

Realizar “expedições” pelo espaço literário pode ser muito emocionante para crianças e jovens, fato que deve ser estimulado e proporcionado por pais e educadores sem o preconceito que julga a capacidade intelectual de uma criança como inferior. A leitura é uma experiência que deve ser estimulada desde a infância. Segundo Bettelheim (1979, p. 11), “a tarefa mais importante e mais difícil na criação

de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida”. O conhecimento vem com as experiências que irão aos poucos tornando-a hábil para resolver os próprios problemas, desenvolvendo o raciocínio, o senso crítico e a capacidade de argumentação. “Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida” (BETTELHEIM, 1979, p. 12). Desenvolver a emoção, a imaginação e o intelecto, é absolutamente necessário para que uma pessoa aprenda a ter domínio de si e de suas ações. A leitura é uma ferramenta muito útil para que a criança experimente em segurança aventuras imaginárias, conheça personagens extravagantes e se coloque perante dilemas que a desafiem a encontrar soluções.

Uma história, para que prenda a atenção da criança, deve ser rica em acontecimentos e personagens que a entretendam e despertem a sua curiosidade. “Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação, ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções” (BETTELHEIM, 1979, p. 13). A partir da curiosidade que uma história desperta, torna-se possível vivenciar intensamente diversas experiências em segurança, experimentando através da imaginação, emoções complexas como as que foram citadas. Essas experiências vivenciadas através das histórias narradas nos livros de crianças e adolescentes, preparam os jovens leitores para o mundo real, pois esse já não lhe será estranho.

São muitas as ofertas de títulos nas bibliotecas e livrarias que se destacam em capas coloridas e ilustradas para que se tornem atrativas para o público, fato que estimula a curiosidade e a preferência por esses livros e que realmente podem contribuir com a formação intelectual de crianças e adolescentes. Calvino afirma que “a juventude comunica ao ato de ler como qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se muitos detalhes, níveis e significados a mais” (2007, p. 10). A gosto pela literatura pode ou não ser imediato, mas quando estimulada, a criança tenderá a apreciar a leitura por toda a vida.

Pela falta de paciência, urgências da juventude, uma era onde a tecnologia e as mídias sociais ocupam o centro das atenções, a leitura tem ganhado uma ressignificação, principalmente de obras clássicas. Algo que não é ruim, ao contrário, a tecnologia deve ser usada como aliada na formação de leitores proficientes, já que

há muitos livros em novos formatos, como *e-books* e audiolivros. Calvino, sobre a formação do gosto pela leitura em jovens encontra alguns obstáculos:

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência para a vida. Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido (CALVINO, 2007, p. 10).

Nas palavras de Calvino é possível perceber a importância dos clássicos adaptados para crianças e jovens, pois uma vez estimulada a curiosidade nos leitores, eles poderão voltar a seus livros preferidos extraíndo deles mais conteúdo do que foi possível na leitura feita na infância. A repercussão de uma obra clássica ultrapassa as linhas do tempo e se remodela em cada novo período, em cada nova geração de leitores. Portanto arte e literatura (indissociáveis a meu ver) são sempre atemporais. Pois a cada releitura lançará uma nova perspectiva a seus leitores e isso dependerá do entendimento que esses leitores farão do passado e presente.

A “técnica” ou a “tática” de leitura deve ser a de ir-se, aos poucos, acercando-se do texto, mesmo cercado-o, talvez concentrando-o, mas de modo que ora se aperte este cerco, ora se o afrouxe, para que se possa visualizar também de longe e de cima” (FOGEL, 2005, p. 67). Uma experiência onírica, porém, de extrema relevância para a formação leitora e de possibilidades de compreensão da realidade. Agamben afirma,

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo “irreal”, era para a antiguidade o médium por excelência do conhecimento (2005, p. 33).

Tanto para Fogel quanto para Agamben, a imaginação faz parte da capacidade de conhecer e criar possibilidades de realidades. Uma viagem a mundos inacessíveis, mas que podem ser transformados em algo libertador para o espírito, como por

exemplo, a capacidade de sonhar. O limitar-se à realidade não possibilita que o leitor visualize as possibilidades e potencialidades do seu próprio eu, se redimindo de uma vida limitante e manipulável. “A partir do momento em que é a fantasia que, segundo a antiguidade, forma a imagem dos sonhos, explica-se a relação particular que, no mundo antigo, o sonho mantém com a realidade e com o conhecimento eficaz” (AGAMBEN, 2005, p. 33-34). Segundo Agamben, “fantasia e desejo estão estreitamente conexos” (2005, p. 35) e esse fato se comprova nas narrativas memorialistas de Lispector. Todas as protagonistas têm como alvo um objeto de desejo, a questão está em como elas se relacionam com esse objeto e consigo mesmas.

Essa pergunta tem resposta na própria teoria de Agamben:

uma imaginação pura e separada do corpo, uma “substância separada” que, com o seu desejo, move as esferas celestes” “[...] uma nova pessoa que é, literalmente, feita de desejo, na qual se abolem os confins entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, o desejo e o seu objeto. E precisamente porque o amor não é aqui a oposição de um sujeito desejante e de um objeto do desejo, mas tem no fantasma, por assim dizer, o seu sujeito-objeto, os poetas podem definir o seu caráter como um “amor consumado” (2005, p. 35).

Ler um texto deve deixar aberta uma inconclusão que leve o leitor a formular suas próprias interpretações e as possibilidades de reflexões que a leitura oferece. Portanto, reafirma-se que a atividade leitora é um exercício mental e físico, que fornece uma reestruturação de si próprio, em seu interior, fornecendo uma crítica responsável predisposta a mudanças, seja em seu ser e/ou no meio onde vive, mas acima de tudo predispõe um olhar de aceitação para o que é diferente, de compreensão e empatia. O ato de pensar não deve admitir fórmulas pré-estabelecidas.

Os livros infantis de Clarice Lispector propõem essa reflexão crítica. Através de personagens já simpáticos ao imaginário infantil, como são os animais, a escritora coloca sua própria voz como narradora das histórias, dirigindo-se ao leitor de forma carinhosa e lhe fazendo um convite a ler aquela história. Cada narrativa possui um mistério a ser resolvido como o enigma do coelho, uma crítica como a vaidade e futilidade da galinha Laura, a culpa em *A mulher que matou os peixes* e a voz narrativa do cachorro Ulisses, que conta as intimidades da vida animal e humana sob sua ótica.

São livros para serem lidos juntos aos adultos, mas também permitem às crianças se aventurarem sozinhas na imaginação das histórias contadas.

A leitura na infância, além de um exercício prático e teórico, envolve o afeto.

o acesso a histórias, poemas, trava-línguas, parlendas, narrativas ilustradas e ao livro, como objeto da cultura. Pensávamos no contato das crianças com os textos literários e na ampliação de um repertório simbólico e linguístico que criasse boas condições para sua alfabetização plena (OLIVEIRA, 2017, p. 13).

Neste constructo de livros, leitura, mediação leitora, cultura e afeto pode ser a base de conhecimento para que a criança descubra “um mundo imenso e o desejo de conhecê-lo” (OLIVEIRA, 2017, p. 13). Por essa razão, a leitura na infância além de oferecer aprendizado é também um ato político e revolucionário, pois é através dos livros e do imaginário oferecido pelas histórias lidas ou narradas oralmente por um adulto, que a criança vai compreendendo a diversidade das relações sociais, aprende a questionar o sistema e, mais importante, aprende a questionar a si mesma como agente ativo no âmbito social em que vive.

Deve-se considerar que para muitas crianças o acesso aos livros é algo negligenciado ou mesmo desvalorizado por suas famílias, por isso, ler nas escolas e colocar à disposição dos alunos uma biblioteca com várias possibilidades de escolhas é algo que pode contribuir de forma muito significativa na formação de leitores. Segundo Márcia Alves, “Para as crianças e os adolescentes que têm seus direitos violados todos os dias, colocar cores no mundo e penetrar nas coisas pode ser uma possibilidade muito significativa de rever sua história, encontrar novos caminhos e restabelecer os vínculos sociais tão desgastados” (2017, p. 37).

Os livros infantis de Clarice Lispector vão além do propósito de narrar histórias com finais felizes, ou com morais implícitas, mas contém nas narrativas essa possibilidade de reflexão, de fazer com que a criança se sinta instigada a compreender o texto e para isso a escritora utiliza uma narrativa considerada maternal e afetiva. Por outro lado, os livros tanto para crianças quanto para adultos, tornou-se um produto elitizado. Em um país como o Brasil, onde muitos adultos foram crianças que ainda pequenas aprenderam com os pais que o trabalho braçal e árduo era questão de sobrevivência, são poucos os que conseguem conceber a leitura como força política

e revolucionária de ascender intelectualmente e libertar-se da servidão e manipulação midiáticas, que todos estamos expostos diariamente. Portanto a inserção da leitura deve ser um trabalho comunitário ligando políticas públicas de investimento em bibliotecas nas escolas e bibliotecas comunitárias, espaços onde as crianças e suas famílias possam frequentar de forma gratuita e livre as ricas ofertas literárias que são produzidas por pensadores e escritores brasileiros e estrangeiros.

Sem essa valorização do livro e da leitura, a criança não terá acesso às possibilidades de imaginar-se fora do lugar onde está, permanecendo estagnada e repetindo o círculo de pobreza intelectual que seu ambiente a restringe. Sem a capacidade de criar fantasias, mundos imaginários e de encantamento por seres fantásticos, que se assemelham a elas e lhes servem de vínculo entre o eu agora e o eu vir a ser. A leitura sem classificação de idade pode ser ainda mais enriquecedora quando se trata de crianças maiores e adolescentes, pois nessa fase tudo e todos são objetos questionáveis. Alimentar essas inquietações com respostas contidas implicitamente nos livros que lhes interessam, pode vir a ser algo libertador, pois em sua preparação para adentrar a vida adulta, muitas de suas emoções inquietantes e controversas podem ser partilhadas com personagens imaginários. Quem lê nunca está só.

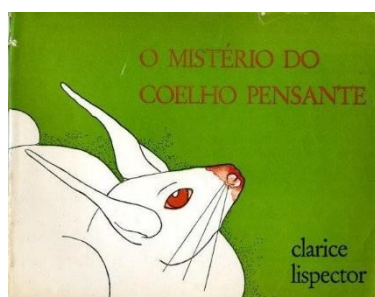
Daniela Figueiredo afirma que, “partimos do pressuposto de que as crianças vivenciam a infância de diferentes formas, suas experiências estão relacionadas ao contexto social em que estão inseridas e, também, à condição econômica que possuem” (2017, p. 83). A pesquisadora explica que a subjetividade infantil é formada pelo meio social em que vive e que as próprias experiências “vivenciadas pelas crianças possibilita o entendimento de suas singularidades” (2017, p. 83). Essa afirmação de Figueiredo, embora verdadeira, pode ser considerada limitante, pois coloca a criança como fruto do núcleo social em que vive de forma passiva. Além de compreender as palavras e o significado delas no texto, a leitura deve estabelecer com o leitor um diálogo, de forma que ler seja uma prática lúdica e informativa.

A expressão chamada "livro infantil" fora dos meios especializados ou afastados das discussões que procuram debatê-la parece simples. Entretanto, a literatura adjetivada traz consigo uma complexa gama de considerações” (BELMIRO, GALVÃO, 2017, p. 105), pois, ao classificar livros para a infância envolve-se agentes como os “editores, escritores, ilustradores, designer gráficos, pais, educadores e bibliotecários, que concebem o que é necessário e adequado para a infância”

(BELMIRO, GALVÃO, 2017, p. 105). Essa inferência dos adultos sobre apropriar-se do conhecimento disciplinador da leitura pode ser boa, pois colabora com edições coloridas e atraentes aos olhares infantis, mas como observa Belmiro e Galvão “a expressão “literatura infantil” muitas vezes é sinônimo de facilitação, o que pode impedir a interação das crianças com um rico universo de linguagens que contribuem para a organização de modos de ser e estar no mundo (2017, p. 105). Por essa razão, é importante que as crianças e os adolescentes façam escolhas sem tanta interferência, pois cada leitor pode se identificar e se atrair por um livro que talvez esteja fora da sua classificação etária.

Embora considere-se a livre escolha de livros pelas crianças e jovens, o investimento das editoras em produzir livros visualmente atraentes são muito importantes, principalmente para crianças em fase de alfabetização ou que ainda não sabem ler, mas que escolhem os livros pelas figuras. As próprias imagens contam histórias e não são necessariamente facilitadoras, pois há múltiplas formas de interpretação, conforme o olhar da criança.

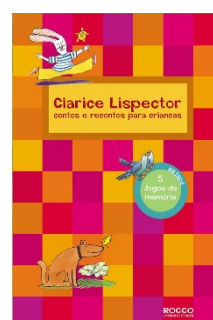
As edições de livros infantis mudam com o tempo, se aperfeiçoam e trazem novos temas contemporâneos e comuns ao imaginário infantil. Sobre os livros de Clarice Lispector esse processo não foi diferente.



A capa da primeira edição de *O mistério do coelho pensante* (1967), por exemplo, foi feita em brochura, apenas com o desenho de coelho pensativo. A ilustração é pouco atraente, mas as republicações do livro não pararam, se aprimoraram aos longos dos anos. Na imagem a seguir veja-se as edições de 1999 de quatro livros de Lispector, publicados pela editora Rocco, que possui os direitos autorais dos livros.



Em 2013 a coleção de livros infantis de Clarice Lispector ganhou nova configuração. Todos feitos em capa dura e bastante coloridos tornando a aparência do livro ainda mais atrativa para as crianças.



Doze Lendas Brasileiras (obra póstuma de 1987) faz parte da coleção de 2013 e *Contos e Recontos para crianças* é uma coletânea dos cinco livros mencionados, que traz acoplado um jogo da memória, ou seja, além do livro associa-se o brinquedo para tornar a leitura mais lúdica. A idade categorizada pela editora Rocco são que os livros de Clarice Lispector são indicados para crianças de oito a doze anos. Essa classificação etária é comum e recorrente no mercado editorial, mas, como já foi discutido, esse fato não deve limitar a criança de qualquer idade fazer suas próprias escolhas, a mediação leitora torna-se aqui ainda mais importante para o desenvolvimento e o apreço pela leitura.

A literatura é uma experiência do pensamento, “representa o real menos para reproduzi-lo do que para questioná-lo, perguntando sempre por que as coisas não podem ser de outra forma – a forma das suas metáforas” (BERNARDO, 2013, p. 33). As imagens que ilustram os livros infantis são de suma importância para que a imaginação possa, através delas, criar algo, que vai além do lido é apresentado, mas também dando suporte para recriar imagens mentais que possibilitam ampliar a imaginação e ver o mundo sob uma ótica de inúmeras possibilidades interpretativas. “A metáfora é uma verdade que não sabemos e não podemos saber” (BERNARDO, 2013, p. 37), ou seja, um enigma a ser decifrado que ultrapassa a experiência puramente verbal. Imagem e linguagem tornam-se, assim, indissociáveis para o constructo intelectual infantil.

Quanto a poesia e a imagem a ela associada há um tipo de arte que desafia “a transmissão linear de verdades estabelecidas e perspectivas oficiais que não admitem quaisquer outras” (BERNARDO, 2013, p. 34). Os elementos da imagem relacionados possibilitam uma diversidade de interpretações que dialogam e se abstraem ao mesmo tempo.

A leitura da imagem parte de uma perspectiva própria e individual, pois ela não pode ser simplificada nem reduzida a um único olhar. A concepção artística de ilustradores até a leitura observadora de crianças para quem o livro inicialmente dirigido, há vários aspectos a serem considerados. Qual a percepção da criança perante a imagem? A interferência do adulto em interpretá-la pode ajudar ou atrapalhar o mundo de sua imaginação? A resposta está em considerar cada leitor como um indivíduo singular e capaz estabelecer relações com a realidade que já conhece com textos e imagens que lhe são apresentadas, formando assim suas próprias opiniões e liberdade de expressão, sem interferências desnecessárias.

Histórias escritas para crianças “devem visar aos interesses do leitor, sempre considerando o seu nível de compreensão psicofísica da realidade, para que a forma selecionada atinja as suas expectativas receptoras” (CARVALHO, 2011, p. 39). Ainda segundo Carvalho, deve-se considerar que “a obra literária é condicionada pela relação dialógica entre literatura e leitor, o que acarreta, necessariamente, um processo de interação com eles, cujo grau de perenidade depende dos referenciais estético-ideológico que os configuram” (2011, p. 25). As crianças, para se conectarem às histórias e ao gosto literário precisam de “um sistema de referências” que não se restrinjam somente aos aspectos da obra, deve considerar que está em jogo a

‘experiência de vida’ do leitor” (CARVALHO, 2011, p. 25), e que essas experiências farão inferências diretas aos textos lidos. Por essa razão, cada leitor pode ler o mesmo livro e ter compreensões diversas e, às vezes, contraditórias.

Carvalho nos alerta que “o efeito libertador provocado pela literatura é fruto do seu caráter social” (2011, p. 27). O livro oferecido pode não causar nenhum impacto se a comunidade escolar, a família e educadores em geral não contribuírem com a valorização da leitura como ato de prazer, mas também de compreensão de como “as grandes obras são as que permanentemente provocam nos leitores, de diferentes momentos históricos, a formulação de novas indagações que os levem a se emancipar em relação ao sistema de normas estéticas e sociais vigentes” (2011, p. 27). Deste modo, a leitura e o fácil acesso aos livros devem ser inseridos no cotidiano das crianças logo na primeira infância.

A compreensão do texto literário, com todas as suas nuances, pela criança, relaciona-se igualmente com a organização linguística por ele apresentada, pois o interlocutor da obra é um leitor em processo crescente de aquisição da língua, cabendo ao autor no momento de a escrita considerar essa questão. Isso quer dizer que as narrativas devem ser construídas com um nível de linguagem de acordo com as fases de desenvolvimento mental da criança, o qual se dá por processos evolutivos de comportamentos. Seguindo essa perspectiva, escrever para a infância não é escrever de modo simplório, mas escrever com fluência e versatilidade a fim de ampliar seu repertório linguístico e instrumentalizá-la para perceber o jogo de linguagem característico da literatura (CARVALHO, 2011, p. 38-39).

Uma das coisas que mais atraem as crianças em um livro é a figura do herói. Nos contos de fadas, o bem e o mal são bem-marcados e definidos, não há ambivalência. Nos livros infantis de Clarice Lispector as personagens são ambíguas e isso mostra a natureza complexa da personalidade humana. A escritora evita o maniqueísmo e se aproxima mais da realidade com personagens que se parecem com qualquer conhecido de qualquer indivíduo. Deve-se considerar que a verdade que constitui o imaginário infantil é diferente do visto pelo adulto. A criança tem compreensões próprias e a literatura pode ajudar a entender que o que é considerado como verdade absoluta por uns, não são por outros e ela (a criança) deve encontrar em si sua própria opinião, sua voz e seu posicionamento perante o que lhe é exposto.

Segundo Bettelheim, “a cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado escuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista” (1980, p. 17). Essa teoria já pode ser considerada ultrapassada, pois ainda que a figura do herói seja atraente, a personagem deve mostrar os múltiplos lados da personalidade de todos os seres humanos, suas complexidades, fraquezas e erros, contanto que a força e o bem prevaleça. Em *A mulher que matou os peixes* de Clarice Lispector é um claro exemplo de uma personagem que não é má, mas que por descuido matou os peixes dos filhos ao esquecer-se de alimentá-los. Na história ela se desculpa e explica que os adultos também cometem erros, assim como as crianças e que se deve aprender a perdoar.

A literatura infantil é também um instrumento para que a criança descubra o estranhamento ao confrontá-la com histórias distantes de sua realidade. “Oferecer novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir por si só” (BETTELHEIM, 1980, p. 16). Portanto, escrever para crianças e jovens não é uma tarefa fácil como muitos acreditam. Não se trata apenas de facilitação da compreensão de frases, palavras, sintaxes. Ler ressignifica a vida e o trabalho do escritor para atingir esse subconsciente infantil e trazê-la a consciência de si mesmas é uma tarefa árdua, que exige sensibilidade e compreensão do que é ser uma criança.

Segundo Peter Hunt, “a literatura infantil, apesar da ideia de que se trata de algo simples e inocente, na verdade, gera muitas controvérsias” (2013, p. 83). Isso se explica porque, “questões de conteúdo tal como este é percebido pelos adultos – porque um ponto importante é o de que, na maior parte das vezes, são os adultos que se chocam com o conteúdo dos livros e não os jovens” (HUNT, 2013, p. 83). Hunt traz alguns exemplos de livros em língua inglesa que foram censurados por trazerem temas que envolvem sexo, violência, impunidade e subversão de valores estereotipados e pré-estabelecidos pelos adultos como impróprios para crianças baseando-se na ideia moderna de que, ainda que jovens tenham acesso a todas essas informações por meio da internet, os livros contêm o *status* de serem mais influentes na formação intelectual de crianças e jovens.

Porém, atualmente, não é preciso usar esses exemplos quando pensamos como os livros são concebidos nas escolas e na formação leitora no Brasil. O atual discurso “contra a ideologia de gênero” nas escolas é um dos discursos políticos mais poderosos e amedrontadores, principalmente por parte de pais que não entendem o que ideologia de gênero realmente significa. Hunt afirma que essa preocupação não

é de fato com as crianças, mas sim uma proteção dos adultos sobre si mesmo, que insistem em acreditar que a infância deve ser pura e inocente, mantendo os papéis de gênero que estão em vigor, mas que aos poucos vem sendo desafiados pelas próprias crianças e adolescentes. Nas palavras de Hunt,

Quem estamos realmente protegendo? – [...] Na maioria das vezes estamos protegendo os adultos (ou os adultos estão se protegendo) e uma visão adulta da infância e da cultura. Muitos adultos têm uma relação desconfortável com as suas próprias infâncias e utilizam os livros infantis como um espaço onde podem criar um mundo ideal, inocente, independentemente da realidade (2013, p. 84).

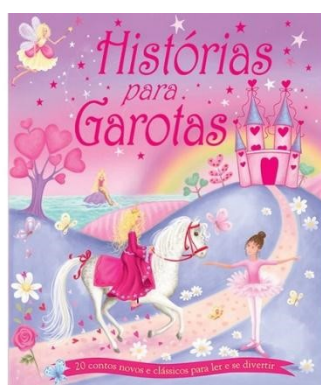
Um exemplo desse medo relacionado principalmente à influência sobre gênero e sexualidade que vem aterrorizando alguns adultos por meio de discursos políticos é uma falácia já antiga, mas que insiste em ser propagada como verdade absoluta de como devem ser e se comportarem os meninos e as meninas, desconsiderando a individualidade de cada indivíduo. Há livros publicados no Brasil que reforçam os estereótipos de gênero e reforçam o papel de como ser homem e mulher na sociedade. Trago alguns exemplos:



Ambos foram publicados pela Editora Melhoramentos, edições de 1998.

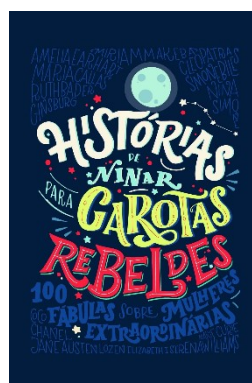


Publicados pela Editora Vergana e Riba, 1ª edição em 2010.



História para garotas – Editora Ciranda Cultural, 2009

História para garotos – Editora Ciranda Cultural, 2012



Contos para garotos que sonham mudar o mundo – Editora Outro Planeta, 2018

História de ninar garotas rebeldes – Editora VR, 2017

Os livros aqui citados são alguns exemplos obviamente problemáticos por trazerem em suas capas títulos que asseguram aos adultos o que é apropriado para meninos e meninas relativizando seus conteúdos e perpetuando ideologias de gênero, que os adultos não querem que se rompam entre as crianças.

Os livros infantis ensinam os meninos a ser meninos e as meninas a ser meninas. Meninos e meninas ainda são ensinados a aceitar papéis estereotipados - tanto é assim que, nos livros para meninos, ideias como a inata superioridade masculina e a aceitação da violência tornara-se normalizadas (HUNT, 2013, p. 85).

Os livros para meninas aparecem como submissas, cor-de-rosa, e no último exemplo, um livro que supostamente traz histórias de meninas independentes, o título contradiz ao dizer “histórias de ninar para garotas rebeldes” enquanto “contos para meninos que sonham em mudar o mundo”. Em uma análise discursiva do título, vê-se que aos meninos atribui-se sonhos de mudança, enquanto para as meninas são consideradas rebeldes e colocadas para dormir. Parece inocente, mas não é, principalmente por todos estarmos imersos em um contexto de mudanças sociais, ideológicas e políticas onde uns lutam pelo direito à liberdade de expressão e outros insistem na negação desse direito.

No primeiro exemplo, *Coisas que todo garoto/garota deve saber*, são livros voltados para o público juvenil e traz informações sobre puberdade, sentimentos, a mudança de hábitos e comportamentos que devem adotar ao iniciar a vida adulta. São livros ultrajantes, pois ditam regras e normas a serem seguidas para serem socialmente aceitas. O segundo exemplo, *Piadas sobre meninas/meninos* é igualmente polêmico e problemático, pois ressalta tanto o machismo quanto a misantropia como se ambos os sexos fossem inimigos. Contém piadas ofensivas que sustentam preconceitos que a muito custo, professores e educadores pretendem vencer. O quarto exemplo, o mais comum entre crianças pequenas são o uso das cores rosa e azul, da menina delicada em um palácio, sozinha e silenciada, e o menino com animais fantásticos vivenciando aventuras no mar.

Para os adultos, a ideia de criança pura, inocente, ingênua, é uma utopia. As crianças estão inseridas no cotidiano misturadas com o mundo dos adultos e têm a capacidade de duvidar e questionar os temas que lhe vão surgindo adiante conforme vão amadurecendo e é impossível privá-las de buscar suas próprias respostas (distorcidas ou não) sobre as dores que vão enfrentando à medida que crescem. A literatura ocupa o espaço em que “expõe-nos a situações que estão no domínio das

ideias, da imaginação – da imagem que criamos dentro da nossa cabeça” (CAIANO, 2013, p. 105). É através da leitura de livros literários e não aqueles castradores e limitantes que a criança e o jovem experimentam as possibilidades para enfrentar os mesmos problemas que surgem na vida real.

Duvidar e questionar as imposições dos adultos pode salvar a infância de um destino monótono, trágico, repetitivo, dependendo do contexto em que ela vive. Assim como Clarice Lispector pede perdão às crianças por ter matado os peixes em *A mulher que matou os peixes*, a narradora explica que os adultos, assim como as crianças, erram e sentem medo. Os sentimentos tidos como negativos não podem ser evitados em qualquer idade e por isso é importante que o contato com as experiências imaginárias anteceda sem censura as vivências que seguirão à medida que a criança cresce. Como afirma Rachel Caiano,

Os adultos têm dificuldade em mostrar as suas incertezas e dúvidas – há muito que o mundo deixou de “crescer” para a maioria dos adultos; a curiosidade é coisa do passado; as incertezas e dúvidas ficam arrumadas debaixo do relógio, da agenda, da máquina. Contudo, os temas que são chocantes para os adultos *a priori* não o são para as crianças – são naturais, fazem parte do dia a dia e só se transformam em temas difíceis, também para as crianças, na medida em que estas se apercebam da dificuldade que os adultos têm de relacionar-se com eles (2013, p. 106).

Ainda como afirma Caiano, “precisamos de uma literatura que incomode, de uma literatura mal-educada, que levante questões e desenvolva a capacidade de escolha, que dê ferramentas para o exercício da liberdade” (2013, p. 108). A literatura junto ao livro como corpo-objeto, atualmente estão aliadas às tecnologias, as quais as crianças têm fácil acesso. De forma rápida, qualquer criança, jovens e adultos pode ter acesso a vários tipos de textos e linguagens, muitas vezes inverdades, porém de fácil manipulação. É preciso formar leitores diferenciados, que saibam avaliar e desfrutar dos recursos tecnológicos com senso crítico ao mesmo tempo que aprecie a experiência de se ler um bom livro.

Segundo Ana Maria Machado, “os tempos modernos surgem justamente com esse questionamento sobre o real e o imaginário, essa desconfiança em relação a certezas que vinham sendo aceitas como verdades e que o espírito começava a desafiar” (2002, p. 56). No livro de Clarice Lispector *Quase de verdade* há essa

provocação no jovem leitor que sugere a desconfiança logo no próprio título. O início da narrativa já começa com um fato verídico: “Era uma vez... Era uma vez: eu! [...] Sabe quem sou eu? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice” (1999, p. 04). O texto traz algumas verdades que podem ser apuradas nas biografias da escritora, que de fato possuiu um cachorro com esse nome. A relação do “quase” é porque toda a narrativa é constituída pela voz desse cachorro, que conta suas observações para a dona em sua linguagem natural, ou seja, os latidos.

Ele observa o seu mundo, casa e quintal, outros animais que conhece e as intrigas que acontecem entre eles. Intrigas essas que imitam o mundo das pessoas. Quando colocado um cachorro como narrador, o faz de conta passa a ser o tema principal e dá ao texto a aparência inocente, mas não é, e isso se nota nas próprias histórias que o cão conta. Na história, Ulisses visita vários quintais e um dos primeiros é de uma bruxa chamada Onira e no seu quintal havia uma grande figueira, além de galos e galinhas. Primeiro a figura da bruxa apela para o fantástico, a imaginação para depois seguir para a figueira, que representa a vida, o alimento, a terra, o ar e tudo o que sustenta a natureza e o que é vivo neste quintal.

As verdades contidas nos livros estão intrínsecas ao que é fantasia, por exemplo, “entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam seus amigos” (LISPECTOR, 1999, p. 08). Logo outros temas da existência humana surgem representados na imagem da figueira: “Não é que lá pelo meio-dia a figueira, por não ter o que fazer, se esforçou para pensar [...] O pensamento da figueira apodreceu e virou inveja. Apodreceu ainda mais e virou vingança” (LISPECTOR, 1999, p. 09). Esse início do ato de pensar há as consequências de um pensamento negativo:

De pensamento em pensamento, todos cheios de raiva, a figueira chegou a uma infeliz conclusão: ia fazer uma coisa que você não adivinha. Sabe o que? Essa danada de figueira entrou em contato com uma nuvem preta que era bruxa. [...] A bruxa má [...] era tão ruim que era nuvem que nem chover chovia (LISPECTOR, 1999, p. 09).

O pedido da figueira era que as galinhas botassem ovos dia e noite ao lado de suas raízes, para que assim ela enriquecesse a custa delas. O ato causou uma revolta entre as galinhas que por sua vez decidiram dar um fim na situação. “Eles iam contra

a figueira ditadora, iam exigir seus direitos, pôr ovos para eles mesmos, reclamar comida, água, dormida e descanso” (LISPECTOR, 1999, p. 10). As galinhas para se oporem à opressão da figueira, subiam em seus galhos à noite e começavam a botar ovos, que ao caírem no chão se quebravam todos. “É uma pena sacrificar tanto ovo? É, mas às vezes a gente precisa fazer um sacrifício” (LISPECTOR, 1999, p. 10). As galinhas tiveram sucesso, enquanto a figueira voltou a pedir auxílio à bruxa má, que de tanta maldade também tinha um plano para a figueira, ao receber uma má resposta “a figueira ficou boba: ela não sabia até então que não se deve ser amiga dos ruins” (LISPECTOR, 1999, p. 11). A história termina quando os galos e galinhas descobrem as jabuticabas e decidem perdoar a figueira, intercedendo por ela a uma nuvem boa para que a figueira fosse perdoada, pedido que lhes foi concedido.

Quase de verdade pode ser considerado um livro polêmico, como foi discutido anteriormente, com temas disfarçados pela do “era uma vez” e de ter um cachorro como narrador, porém, a história narra de forma explícita temas políticos e morais disfarçado nas vozes dos animais, algo parecido com o livro de George Orwel, *A fazenda dos animais*. Bruxa, animais e nuvens que falam, árvore que pensa e fala, fazem parte do “quase”, ou seja, da imaginação, mas sobre o que as personagens pensam e falam? Sobre o próprio ato de pensar, apodrecer, inveja, vingança, trabalho escravo, ditadura, sacrifícios, maldade e perdão. Essas são as verdades negadas às crianças, mas que Lispector ameniza com o quase, como se o livro se tratasse de algo distante da realidade infantil.

A possibilidade que Lispector oferece em seus livros infantis, que mesclam realidade com fantasia, permite que os jovens visitem mundos e emoções desconhecidas. O descontentamento com o mundo real pode ser revisitado e questionado quando o leitor verifica que havia povos vivendo de maneiras muito diversas. Uma espécie de modelos alternativos. Era possível sonhar com mundos inteiramente diferentes (MACHADO, 2002, p. 60). Ele se aplica aos livros clássicos, seja por meio das adaptações ou aqueles que foram pensados por escritores justamente com a finalidade de apresentar novas perspectivas da realidade para as crianças, em como ela vê o Outro e as culturas por ela desconhecida, por exemplo, como se um menino vê a menina, o branco vê o negro, o indígena, o imigrante. A leitura é não se limitar a si, mas expandir-se intelectualmente dissolvendo preconceitos e ampliando seus horizontes, acendendo um grau de compreensão, que vai além das palavras, mas do que elas estão realmente dizendo. Para que isso

aconteça é preciso que o livro possua estética, para que não se torne apenas um livrinho de passatempo.

Nas palavras de Ana Maria Machado, é possível que o próprio cotidiano ofereça “diversão e emoções”, pois,

Como se de alguma forma fosse necessário lembrar às pessoas que as experiências intensas que dão significado à vida não precisam necessariamente se passar longe de casa e que cada pessoa pode viver uma situação de enorme complexidade psicológica, cada família pode guardar um drama de muita intensidade, cada cidade está cheia de tragédias sociais, cada rua é atravessada todo dia por gente que vive dores e alegrias, tem medos e sonhos. Gente como a gente, afinal de contas (2002, p. 102).

A narrativa para ser construtiva para a formação do leitor deve ser considerada aspectos específicos como a sua complexidade, não pode oferecer respostas fáceis e considerações óbvias, embora deva ter uma estrutura simples e compreensível, mas sim apresentar verossimilhanças para que o leitor possa se identificar com a obra e as protagonistas e possuir um “discurso preocupado por transmitir os pensamentos dos personagens e oferecer sua visão dos fatos narrados” (COLOMER, 2003, p. 322). A estrutura não deve ser fragmentada, de forma que o leitor identifique a dificuldade em concluir a leitura, a focalização que é “a limitação do que o narrador sabe sobre a história se dá em relação ao que pode sentir o protagonista para estimular assim a proximidade e a identificação com o leitor” (COLOMER, 2003, p. 323). A voz do narrador e a ordem temporal da história, que deve ser linear, também contribuem para o desenlace do enredo de forma curiosa e significativa.

O início oficial da história da poesia infantil brasileira é no final do século XIX, (*Flores do campo: poesias infantis* (1882), autor José Fialho Dutra). Antes disso existiam alguns poemas de origem familiar que apresentavam um traço que será dominante até a primeira metade do século XX: a presença de uma voz poética adulta, que se dirige a um leitor infantil, utilizando o poema como veículo de educação moral.

A discussão sobre uma mudança de paradigma se inicia em 1943, com a publicação *O menino poeta* de Henriqueta Lisboa, mas a ruptura almejada é percebida somente em 1962, com a publicação de “*A televisão da bicharada*, de Sidônio Muralha e que poderia ser denominado paradigma estético, por privilegiar o trabalho com a linguagem” (CAMARGO, 2001). O paradigma estético se consolida no Brasil com a

poesia dos modernistas Cecília Meirelles e Vinícius de Moraes, trazendo para a poesia infantil a musicalidade, o verso livre, aliteração, a assonância, a rima, o humor. A partir desse momento, outros poetas passam a escrever para o público infantil, tendo em vista, prioritariamente, o olhar estético.

As críticas atribuídas ao caráter aconselhador da produção poética, para o público infantil foram decisivas para que o gênero pudesse romper compromisso com a educação moral e privilegiar os aspectos literário e estético. Clarice Lispector não tem o propósito educativo, ela não subestima o interlocutor criança, mas o convida à coautoria, instiga a imaginação, provoca a curiosidade. Lispector escreveu livros para que haja uma participação ativa da criança e do adulto que lerá om ela, contribuindo com observações reflexões e questionamentos (CAMARGO, 2001, p. 105), em sua escrita para a criança vai predominar o paradigma estético com recursos e figuras de linguagem: repetição, paradoxo, sinestesia, metáforas, inventar palavras (os homens “homenzavam”).

A narrativa é um diálogo entre a narradora e a criança em uma linguagem de cumplicidade e a série de perguntas inseridas no texto, permitem que os leitores respondam mentalmente, ou seja, e autoquestionem sobre o que lhe está sendo perguntado, Clarice destaca a importância à imaginação. O ínfimo e o cotidiano também são poesias e essa sensibilidade para o poético é fomentada pela leitura e pela observação do mundo que as rodeiam. Com as personagens crianças, Lispector instiga essa curiosidade e destaca o desejo de experimentar algo novo e a concepção do futuro como um remate de “todas as histórias possíveis”. A curiosidade levará ao estímulo da imaginação e criatividade.

5 DIÁLOGO SOBRE CLARICE LISPECTOR TRADUTORA, TRADUZIDA E SEUS TRADUTORES

Clarice Lispector traduziu e adaptou para o português alguns livros do cânone literário, mas não escreveu textos sobre a tarefa em si. Seu trabalho foi para atender aos pedidos das editoras que encomendaram essas adaptações e utilizavam seu nome e reputação, de já escritora consagrada, para render boas vendas. Entretanto, para a pesquisa em Estudos da Tradução é válido considerar que essa demanda que Clarice Lispector atendeu utilizando seu nome e reputação potencializou a confiabilidade de que, se tratando de uma escritora reconhecida, logo as traduções seriam igualmente bem recebidas.

Segundo Sobral, “é vital que os tradutores se esforcem para nos tornar, de fato, uma categoria profissional [...]” (2008, p. 94), pois é preciso educar sobre o fazer tradutório que na maioria das vezes é limitado à compreensão restrita que traduzir é uma

imposição de regras gramaticais tomadas como único critério e uma concepção impressionista do público leitor, fundada com frequência na ideia da língua como sistema estático fixado de uma vez por todas e na ideia do público como formado por falantes ideias de uma língua essencial (2008, p. 94).

Adail Sobral ainda complementa seu raciocínio de que o tradutor deve ter um conhecimento amplo da língua para a qual traduz em todos os aspectos, tanto gramaticais quanto culturais, mas também saber como usar a língua nos diferentes gêneros textuais e discursivos (2008, p. 95). A tradução é um sistema complexo, que requer estudo e dedicação, conhecimento do mundo e percepção das nuances intralinguísticas de cada língua e de cada público. Clarice Lispector traduziu várias obras da literatura inglesa para o português, algumas delas também foram adaptações para o público juvenil. Traduziu livros de escritores consagrados como Anne Rice, Agatha Christie e Edgar Allan Poe, porém aqui destaco uma lista de livros que não apenas foram traduzidos, mas também adaptados para o público juvenil:



1. *Os crimes da rua Morgue* (1841) – Edgar Allan Poe
2. *Tom Jones* (1749) – Henry Fielding
3. *O retrato de Dorian Gray* (1890) – Oscar Wilde
4. *O talismã* (1825) – Walter Scott
5. *Chamado Selvagem* (1903) – Jack London
6. *A ilha misteriosa* (1874) – Julio Verne
7. *As viagens de Gulliver* (1726) – Jonathan Swift

Atualmente, os livros adaptados foram todos reeditados pela Editora Rocco em 2017, que contém todos os direitos autorais pelas obras da escritora e suas adaptações. Com exceção de *Os crimes da rua Morgue e outras histórias extraordinárias*, os demais foram lançados na coleção “Rocco Jovens Leitores” e possuem ilustrações coloridas e atrativas para o público juvenil. A partir do livro de Edgar Allan Poe, Lispector trouxe para o público brasileiro uma tradução e adaptação muito próxima da versão integral. A obra em questão não é dirigida diretamente ao público juvenil. A editora lançou por uma coleção chamada “Fantástica Rocco” e em nada específica o público-alvo. O livro contém ilustrações, e como disse Alberto Manguel sobre livros ilustrados, “se o livro é ilustrado, mesmo não conseguindo ler as legendas posso em geral atribuir um sentido, embora não necessariamente o explicado no texto” (MANGUEL, 1997, p. 116), ou seja, há um efeito positivo de provocação do leitor nessas ilustrações. Capa e contracapa de cor preta, não informam o leitor sobre o/a escritor/a das orelhas do livro, da contracapa e do prólogo que a obra contém. O destaque está na aparência do volume, muito atraente, seguindo o estilo literário de Poe, que escreveu contos sobre mistérios, assassinatos, fantasmas e outros seres fantásticos do imaginário popular.

Os demais livros já trazem em suas capas o público para os quais as adaptações foram dirigidas: “Rocco Jovens Leitores”. Esse recurso facilita a

categorização nas livrarias que dividem os livros especificando o público, em suas prateleiras, e assim facilitam (ou será que manipulam?) as escolhas que os jovens ou os adultos que escolhem os livros irão ler. Ou seja, é o adulto o mediador (e primeiro leitor) de uma obra destinada ao público infantil e juvenil. Esse recurso para atrair a atenção dos leitores, no caso das obras citadas, são suaves apenas nas aparências, pois cada texto possui conteúdo forte e violento, conforme o livro em versão integral. Nota-se que Lispector não teve a preocupação de “suavizar” nas escolhas de palavras ao traduzir e adaptar. Todo o conteúdo brusco que trata geralmente de amor, morte e traição é explícito, mostrando assim uma inclinação maior em manter no livro traduzido/adaptado as principais características do escritor do texto original.

Na adaptação de *Tom Jones*, por exemplo, realizada por Clarice Lispector, várias alterações significativas foram feitas à obra quando comparada à versão integral de Henry Fielding. Em primeira instância, o texto foi modificado e principalmente resumido. O texto integral divide-se em dois volumes, densos, complexos, norteados por questões filosóficas acerca do “filho bastardo”, que embora amado pelo pai, não pode usufruir dos privilégios da alta sociedade na qual foi criado como filho adotivo. Tudo se complica quando se apaixona por Sofia, uma moça de alta classe social com quem é proibido de se casar. Ambos, apaixonados, fogem e durante essa fuga acontecem diversos fatos, sobretudo de questões morais, indagações sociais, existenciais e de comportamentos sexuais. O livro trata de uma história de amor, traição, morte e fuga, cujos protagonistas são Tom Jones e Sofia Western. Na narrativa adaptada, palavras como “enjeitado” e “bastardo” estão presentes. O vocabulário, o texto denso e as poucas ilustrações que a obra contém evidenciam que o intuito é levar o texto a um público mais amadurecido, pois se trata de uma leitura complexa, mesmo em versão adaptada.

O início do livro possui um prólogo escrito pelo próprio Henry Fielding (1707-1754) onde ele se dirige diretamente ao “honorável” Lord Comissário do Tesouro. Esse prólogo é muito significativo na obra, pois trata de um humilde pedido de Fielding pela proteção da obra em questão e de justificativa. O escritor tenta por meio de suas palavras explicar que a obra *Tom Jones* nada mais é do que uma ficção que em nada fere os “bons costumes” prezados, embora seu tom satírico em *Tom Jones* possa causar algum desconforto ao leitor desprevenido. A obra, escrita no período do Iluminismo, teve uma forte influência nas discussões filosóficas do período e, talvez por essa razão, Fielding faz questão de elucidar em seu prólogo as ironias contidas

na obra, que não têm a intenção de ofender ou provocar a corte, mas sim explicar e educar o leitor sobre virtudes. Cito alguns exemplos que considero cruciais para compreensão da polêmica que *Tom Jones* teve para o século XVIII. “Senhor, apesar da vossa constante recusa, sempre que vos tenho pedido licença para prefixar vosso nome a esta dedicatória, cumpre-me insistir ainda no meu direito de solicitar-vos a proteção para esta obra” (1987, p. 09).

Pelo início pode-se deduzir que a publicação de *Tom Jones* sofreu alguma resistência em sua época por seus temas polêmicos, de forma que o citado Lord não quis se comprometer diretamente com o escritor, mas que mesmo assim considerou o romance digno de divulgação e propagação dos ideais iluministas da época. Sigo com outros exemplos retirados do prólogo que demonstram preocupações peculiares ao escritor Henry Fielding antes de levar *Tom Jones* a público, ou até mesmo depois. Segue outros fragmentos que explicam o contexto de recepção no momento de publicação da obra em 1749, retirados de uma tradução em 1987.

Declaro, pelo contrário, que o recomendar a bondade e a inocência foram os meus sinceros empenhos nesta história. Houvestes por bem julgar que alcancei este honesto propósito: e, para falar a verdade, é muito mais provável que ele seja alcançado em livros desse gênero: pois um exemplo é uma espécie de quadro em que a virtude se torna, para assim dizer, objeto visível, e nos incute uma ideia da formosura de Platão afirma existir em seus encantos nus. (1987, p. 12)

Além de apresentar essa beleza da virtude de maneira que possa captar a admiração do gênero humano, procurei empregar um motivo mais forte para a ação humana em seu favor, persuadindo os homens de que seu verdadeiro interesse consiste em buscá-la. (1987, p. 12)

Busquei vigorosamente inculcar que a virtude e a inocência dificilmente poderão ser prejudicadas a não ser pela indiscrição, única coisa que frequentemente as expõe às ciladas que lhes armam o dolo e a vilania. Moral que trabalhei tanto mais industrialmente quanto o seu ensinamento, entre todos os outros, é o que apresenta maiores probabilidades de ser aceito com êxito feliz; pois acredito seja muito fácil tornar sábios os bons do que tornar bons os maus (1987, p. 12).

Para a realização desses propósitos empreguei todo o espírito e todo o humor que possuo na história que se segue, na qual procurei expor ao riso todos os disparates e vícios prediletos dos humanos. (1987, p. 12) O autor termina o prólogo com “Senhor, o vosso muitíssimo obrigado, obediente e humilde criado Henry Fielding” (1987, p. 13)

Tom Jones trata de um misto de romance e aventura. As peripécias do protagonista levam o leitor a uma viagem pelo século XVIII e o dota de conhecimentos sobre os costumes dessa época. Exige do leitor certa prática em leituras densas, pois além de ser uma narrativa longa, mesmo na versão adaptada, aborda temas que requer uma introdução aos conhecimentos psicológicos e agonias que uma pessoa pode sentir, ao ser exposta, ao longo de uma vida. O mesmo não ocorre nas demais obras citadas. *O retrato de Dorian Gray*, embora denso e complexo em versão integral, na adaptação perde muito da sua subjetividade e concentra a narrativa nos acontecimentos. Esse recurso levou a uma adaptação simplificada, retirando as passagens consideradas polêmicas, como a sexualidade, a violência, o pacto com o suposto diabo. Pelo texto adaptado é possível ser introduzido na obra leituras dos livros de Oscar Wilde, mas muito do aspecto tortuoso do psicológico de Dorian Gray é retirado do livro e o que resta é a história, de forma mais superficial, que narra o contexto, os episódios, mas é carente nas entrelinhas que permitem uma análise mais profunda da obra e do personagem.

Os demais títulos se referem a obras do gênero aventura. Em sua tese de doutorado intitulada *A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infanto-juvenis do gênero aventura*, o pesquisador Marcílio Garcia de Quiroga (2014) trata detalhadamente sobre as particularidades de escolhas tradutórias que Clarice Lispector adotou, comparando as traduções/adaptações da escritora com as obras em sua língua e versão original. Fez um levantamento das principais ocorrências e escolhas linguísticas tendo como referência as primeiras edições das obras traduzidas/adaptadas no Brasil. Dessa forma, torna-se redundante discorrer aqui sobre os detalhes dos aspectos tradutológicos de Lispector, dando espaço para uma contextualização das adaptações em suas últimas edições, o que é também uma adaptação quando consideramos que as edições estão contextualizadas no momento histórico atual. Com isso visou ressaltar a visibilidade e relevância que o nome Clarice Lispector representa para a literatura brasileira atualmente.

O posicionamento de Clarice Lispector sobre tradução, sobretudo sua postura em relação a sua prática tradutória, pode ser vista em um texto no livro *Outros escritos*, que reúne textos dispersos e fragmentados onde se apresenta uma crônica para a *Revista Jóia*, n. 177, sob o título “Traduzir procurando não trair”. Também há cartas para as irmãs a respeito do que pensava sobre traduzir e sobre as traduções que foram realizadas de suas obras. Em suas palavras é possível constatar que mesmo

tendo a pressão das editoras e prazos para entregar as traduções, Lispector buscava traduzir com rigor e postura de uma escritora crítica, que preza primeiramente pela qualidade de seus textos. Mantinha no processo uma curiosidade de primeira leitora e dizia não gostar de ler a história antes, mas sim ir descobrindo enquanto traduzia (ELEUTÉRIO, 2018, p. 19-20).

Outra pesquisa que discute amplamente sobre Clarice Lispector como tradutora é a tese de Rony Márcio Cardoso Ferreira (2016) intitulada ***Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)***. Neste trabalho, Ferreira aborda questões das teorias da tradução e como Lispector se situa dentro desses estudos, listando as obras que foram traduzidas e adaptadas pela escritora. As adaptações de Clarice Lispector, dirigidas especificamente para o público juvenil, deixam evidente as características da escritora/tradutora, de não facilitar a leitura para os jovens, mas apenas resumi-la, condensá-la de forma que fique mais acessível, considerando que essas adaptações eram feitas da língua de origem inglesa para o português, ou seja, ao mesmo tempo em que adaptava, também traduzia.

Esse exercício exige prática e recursos pragmáticos eficientes para que atinjam o seu objetivo. Isso significa que contexto e pragmática são indissociáveis em uma adaptação satisfatória, fato que se consolidou com as publicações dos livros adaptados/traduzidos de Lispector. Segundo Orlando Antunes Batista e Alfredo Peixoto Martins, em suas pesquisas de técnicas para adaptação literária, afirmam:

Na adaptação textual, o apropriador está interessado em comprimir o original e em primeiro lugar se torna mais censor do que criador, porque mutila o imaginário do texto original e o substitui por uma estrutura em forma de mosaico, deixando fissuras entre partes. Diante deste fato é que podemos afirmar que o texto adaptado, sem embasamento teórico, nada mais é do que um texto que serve apenas para o estímulo do leitor e não contribui para a adequada formação dele (1996, p. 2).

As adaptações passaram por um jogo de linguagem simplificado e resumido, fato que é alvo de críticas de pesquisadores da área da tradução, pois ao simplificar um texto devem-se considerar as motivações que regem essa ação. Geralmente essa tarefa é para aproximar livros de temas complexos para um público leitor mais jovem e inexperiente, mas ainda assim deve-se ter o cuidado de nunca subestimar a capacidade de interpretação do possível leitor, pois as simplificações podem ser justamente a razão da desmotivação para continuar uma leitura, que para ele poderia

ser instigante na versão integral. Essa afirmação também é discutida por Batista e Martins ao afirmarem que,

Observando a taxionomia da adaptação como um jogo de linguagem em que os verbos transformarem/ transporem/ modificarem/ harmonizarem agem simultaneamente, não podemos deixar de discutir o aspecto pragmático como fundamento do processo adaptatório. Se a adaptação se converte numa espécie de proposição, torna-se necessário discutir o que pretende o adaptador ao reescrever o original (1996, p. 8).

A adaptação textual é um tema que possui várias vertentes, tanto positivas quanto negativas. Se pensarmos nas adaptações feitas por Clarice Lispector e em como adaptar e traduzir ao mesmo tempo tenha colaborado para o enriquecimento do acervo literário internacional no Brasil, pode-se ver as adaptações de um ângulo positivo. Porém quando questionamos o intratexto e detectamos elementos que se tornaram estruturadores de leitores e texto adaptado, não se pode deixar de questionar que uma análise específica da recepção. É uma fase necessária para averiguar se a adaptação contribui na formação leitora ou se trata apenas de um “enfeite” nas prateleiras das livrarias com o nome de uma escritora famosa.

Para que se tenha uma visão mais evidenciada do processo adaptatório, deve-se entender esta transformação textual como sendo um jogo de linguagem onde se compreende a língua como “água viva”, em movimento, ou nas palavras de Cecília Vicuña, “migrante”. Segundo a poeta “As palavras mudam de língua para língua, de cultura para cultura, de boca para boca. Nossos corpos são migrantes, células e bactérias também. Até mesmo galáxias migram” (2022, p. 08). Tanto na tradução quanto na adaptação literária, as interpretações textuais passam inevitavelmente por toda a subjetividade do tradutor e isso envolve todo seu corpo, suas experiências e formas de conceber o mundo.

Stephanie Borges questiona: “Até que ponto também estar no mundo com um corpo marcado pelo gênero e pela raça influencia minhas leituras e escolhas de tradução?” (2022, p. 146). Em seu artigo “A unicórnica preta e a tradução da poesia que não é luxo”, Borges questiona os processos de tradução e linguagem aliados ao corpo da mulher negra tradutora e em como ela sente o texto e escolhe as palavras que transpõe línguas e culturas de um povo para outro. O mesmo processo se aplica à Clarice Lispector e a sua condição de mulher divorciada durante os anos de 1960.

A questão de gênero a fez escrever sobre temas que estavam abaixo de suas produções literárias já conhecidas, como é possível ver nos textos reunidos no livro *Correio feminino*⁴, esses mesmos textos mostram o retrato de um país patriarcal, capitalista, machista e castrador, que implica no constructo linguístico de como as mulheres devem usar a linguagem, traduzir, adaptar e desenvolver seu trabalho textual.

A tradução foi um dos trabalhos que Lispector exerceu devido aos seus conhecimentos linguísticos da língua portuguesa e sua fluência em idiomas como inglês, francês e espanhol. Lispector, através de suas traduções e adaptações, refletiu sobre sua prática tradutória na crônica “Traduzir procurando não trair”, como foi citado anteriormente, em que a escritora fala sobre seu posicionamento perante o texto que será traduzido, porém é em suas crônicas reunidas no livro *A descoberta do Mundo* e nos livros de coletâneas de cartas, como *Minha Queridas* e *Correspondências*, que se encontram pequenos textos onde a escritora fala sobre tradução. Na crônica “Traduzir procurando não trair”, Lispector expõe algumas de suas percepções sobre sua experiência e os desafios que enfrentou como tradutora.

Nos estudos da tradução literária se discute muito acerca do termo “fidelidade” ao texto fonte, questiona-se se é possível manter a “fidelidade” na tradução de um texto, ou seja, traduzir de forma literal. Essa discussão já foi superada e entendida como impossível, pois, são inúmeros os fatores que envolvem a tarefa do tradutor. Porém, em 1968 esse foi o primeiro ponto que Clarice Lispector tocou ao falar sobre suas traduções. Em suas palavras, no processo tradutório “quanto mais se revê (o texto fonte), mas se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor [...]” (2005, p. 115).

Observa-se que a questão de “ser fiel” ao texto fonte, para Clarice Lispector, é uma árdua tarefa, pois exige que o tradutor encontre uma solução no *entre espaço* de “mexer e remexer nos diálogos” enquanto ao mesmo tempo se mantém “fiel” ao texto do autor. Lispector ainda menciona “a exaustiva leitura” como uma exigência para se traduzir e fazer escolhas lexicais e semânticas, de “acordo com as circunstâncias”, ou seja, não seguir um rigor absoluto e saber fazer concessões de acordo com a necessidade que o texto exige “ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos

⁴ Livro destinado a donas de casa e que davam dicas de beleza, moda, culinária, limpeza, entre outras tarefas matrimoniais e domésticas.

relaxados” (2005, p. 115). Traduzir e adaptar exigia de Lispector um exercício intelectual do qual nunca se termina e ainda se busca novas formas “de dobrar” línguas e textos, às vezes de forma satisfatória, às vezes nem tanto.

Em sua crônica, Clarice Lispector fala sobre a entonação própria de cada personagem que deve ser sentida pelo tradutor e da dificuldade que encontrou ao traduzir uma peça, supostamente traduzida do inglês, pois a escritora não sabia russo. Essa tradução, segundo Lispector, passou por várias interferências do diretor, tolhendo assim sua liberdade de traduzir (2005, p. 116). Essa influência das editoras nas traduções e nas concepções sobre o que é tradução dos tradutores é algo permanente. Christiane Nord (2016) em sua teoria sobre métodos e aplicações didáticas da tradução, expande o assunto desdobrando-se em suas várias vertentes, tema que é pesquisado em diversas áreas dos Estudos da Tradução, mas que é sensível quando se trata de tradução literária, pois um texto ficcional e poético nem sempre pode ser concebido como algo simples e pragmático.

Sobre as traduções que foram feitas de suas obras, Lispector faz comentários muito contundentes sobre sua posição perante elas, explicando que não gostava de “se reler”; para ela, ler as traduções de suas obras era uma tarefa pesada, mas que não deixou de executar (2005). A escritora afirma ter muito medo de ler as traduções que foram feitas de seus livros: “Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem dos meus livros. Além de ter bastante enjoo de ler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com texto meu” (LISPECTOR, 2005, p. 117). Por essa razão ela quase não se lia, nem seus próprios textos, nem suas traduções, considerava o processo de releitura com sentimento de “náusea”.

A escritora conta que ao receber a tradução de dois de seus livros que fizeram para o alemão, sentiu um grande alívio por não conhecer nenhuma palavra do dito idioma. Nem mesmo a crítica sobre sua obra pôde ler, mas sobre a tradução de *A maçã no escuro* para o inglês ela diz:

[...] o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos –, então o problema foi outro. Eu sabia que o tradutor, Gregory Rabassa, era de primeira água – ganhou o National Book Award do ano, nos Estados Unidos –, e inglês eu podia ler. Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. A tradução me parece muito boa. Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler. O tradutor, professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade, fez um longo prefácio ao livro sobre literatura brasileira. Chegou à conclusão

estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha sintaxe (LISPECTOR, 2005, p. 117).

Clarice Lispector complementa e diz não entender o que é sintaxe, mas que tinha imenso respeito pela gramática. Sobre sua “agramaticalidade”, a escritora diz não pensar na gramática de forma consciente, seus escritos foram feitos pela intuição, como lhe parecia certo dizer tal ou qual coisa (LISPECTOR, 2005, p. 117). Pode-se supor, a partir dessas palavras, que traduzir Clarice Lispector é uma tarefa que requer extrema intimidade com os textos da escritora, pois o tradutor deverá mergulhar numa linguagem muito particular e individual, o que se torna perceptível, por exemplo, no modo como Lispector metaforiza parte de sua própria percepção de mundo e de sua sensibilidade. O tradutor deve dotar-se de empatia para aprender a ver o mundo sob uma nova perspectiva e render-se ao feminino de sua voz impregnada em seus textos. Quando essa empatia entre tradutor e o escritor que se traduz não acontece, a tradução pode ser limitada e empobrecida.

No livro *Minhas queridas* (2007) são reunidas cartas que Clarice Lispector trocou com as irmãs enquanto morava no exterior. Numa linguagem totalmente honesta, impudica e realista, como aquela que somente usa-se com as pessoas mais próximas e de confiança (como o caso das irmãs), Lispector confessa sobre seus sentimentos quando recebeu as “provas da tradução de *Perto do Coração Selvagem*” para o francês. Sua indignação com a má qualidade da tradução foi tanta que citarei diretamente as palavras da escritora para não desonrar nem minimizar o desabafo que ela faz à sua irmã Elisa:

Estou muito atrasada com a correspondência com vocês porque estive muito ocupada. Recebi as provas da tradução de P.C.S. [Perto do coração selvagem foi traduzido pela E. Plon, em 1954.], já em certo tipo de papel que Érico reconheceu como sendo papel definitivo: isto quer dizer, minhas correções devem ter ido tarde demais. E foram tantas correções que eles teriam que refazer toda a paginação etc. etc. [...]. A conselho de Érico, mandei uma carta dizendo que a “tradução era escandalosamente má” etc. que preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções. E mandei exemplos dos erros de tradução. Esse trabalho me levou cerca de dez dias, trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês. Para vocês terem uma ideia da tradução, eis alguns exemplos: em português, “ao fim de alguns instantes, as chamas subitamente reanimadas”, foi traduzido: “ao fim de alguns instantes, tudo o que nela o chamava, se acordou” (com certeza a tradutora vendo “chamas” achou que se tratava do verbo chamar). Onde ponho: “o pai estava

despenteado”, a tradutora põe: “o pai estava sem fôlego”. Onde ponho: “ela temia continuar ao lado de Fulana”, a tradutora pôs: “repugnava-lhe estar” etc. Eu escrevi no original: “Fiquei tonta, disse ela”. A tradutora traduziu: “Fiquei estúpida, disse ela”. (A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e tonto em espanhol quer dizer mais ou menos estúpido). Escrevi: com suas olheiras negras... Ela traduziu: com seus óculos escuros... O livro está todo assim, e em muitos trechos perde totalmente o sentido. Uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma brutalidade de tradução, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. Imaginem que escrevi, em má hora, no original: “a boca em forma de muchocho”. E sabem como ela, toda engraçadinha, traduziu: Assim: “laboucheencul-de-poule”. Que tal? Quando escrevo a palavra “porcaria”, ela traduz por “excrementos”, mesmo quando não é o caso. Sem falar em liberdades engraçadas que ela tomou. Eu escrevo “a criada” e ela traduz: “a criada preta” - sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro. Enfim, estou procurando passar por cima desse aborrecimento e esquecer. Parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada. Então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido (LISPECTOR, 2007, p. 274-275).

Clarice Lispector teve a possibilidade de transitar entre diversas línguas em suas experiências como esposa de diplomata. Morou em diversos países e adquiriu um conhecimento linguístico quase “babélico”⁵ que a qualificou como uma tradutora (e escritora) capaz de pensar o mundo sob diferentes perspectivas (QUEIROGA, 2014, p. 76). A escritora partindo de espaços culturais e linguísticos distantes da sua posição de estrangeira que analisa criteriosamente o lugar do outro sem sair do seu próprio espaço, que era para ela o seu “entre-espaço”, Lispector pôde ao mesmo tempo traduzir, adaptar e refletir sobre sua prática tradutória.

Embora Clarice Lispector oficialmente tenha feito poucos comentários sobre suas traduções, em troca de cartas com amigos intelectuais (além de suas irmãs) sempre mencionava sobre seus trabalhos. No livro póstumo *Correspondências* (2002), organizado por Tereza Montero, reúne cartas das quais foram selecionados fragmentos onde Lispector comenta sobre seu trabalho como tradutora e pensadora da tradução literária:

Carta de Bluma Wainer à Clarice Lispector (1947)
Wainer sugere à Clarice começar a fazer traduções de livros:
 [...] porque você não **traduz uns contos**, já que não está em *mood* para escrever v. mesma. Muita gente boa está fazendo isso (Carlos Drummond por exemplo está traduzindo e publicando contos nos suplementos e está traduzindo livros também) (2002, p. 141).

⁵ Conceito de Jacques Derrida: JACQUES, Derrida. **Torres de Babel**. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Carta de João Cabral de Melo Neto (1948)

Prezada Clarice, desculpe a demora em lhe adiantar notícias da **tradução de seu livro**. Eu contava mandar logo a resposta definitiva, o sim, sem pensar que, apesar do namoro com os ocidentais, o bicho, internamente, está ainda bem devorador. O seu livro está de quarentena. Sinto-me abafado ao lhe dizer isso, já que a iniciativa foi minha, de pedi-lo a Você. Entretanto, esclareço, que o único que há de desagradável nisso é a demora. A quarentena está sendo feita pelo editor, que não perdeu o interesse nem a esperança. Isto apesar de lhe haver comunicado que V. não aceitaria nenhuma mutilação. (2002, p – 146-147)

Carta a Mafalda e Érico Veríssimo (1957)

[...] Maury parece contente com o trabalho dele e está bem. Eu não tenho trabalhado, **senão na tradução de dois artigos mensais da Américas**, o que ocupa um pouco minha cabeça. Um domingo de noite Armando trouxe a Bernie, que é muito simpática (2002, p. 181).

Carta a Mafalda e Érico Veríssimo (1957)

[...] Chegou há uma semana e pouco. Depois te escrevo. Por falar em livro, tem um aqui que está sendo best-seller *A womandoctor looks at Love and Life* (Dr. Marion Hilliard). É livro interessante para qualquer mulher (um capítulo – sobre os 4 medos da mulher – foi publicado há tempos no *Reader's Digest*). É sincero, de estilo atraente, afetuoso, humano e médico. Se ele interessar a você (como editor, é claro...) **poderei, se você quiser, traduzi-lo**. Para que você julgue, mando amanhã um exemplar. (2002, p. 197-198)

Carta de Fernando Sabino à Clarice Lispector (1946)

Também pensamos em fazer traduções, pois o dinheiro é curto, você não errou. **Mas em matéria de tradutores, atualmente, a oferta é maior do que a procura**. Fui para o Consulado porque no Escritório dei uma informação num processo sobre a assinatura do ponto que meu chefe achou desrespeitosa e brigou comigo. O filho do Araújo já nasceu, com grande regozijo da colônia. Começo umas crônicas sobre os E.U. que sairão no Brasil ainda não sei em que jornal. No fim do mês nos mudaremos daqui desse doce estábulo onde moramos e ainda não temos lugar para onde ir. Fernando Sabino é realmente um ser de comovente estupidez [...] (2002, p. 85)

O uso do nome e fama de Clarice Lispector para promover traduções literárias no Brasil é apontado por Teresa Montero (2021) sobre o livro *Filhos e Amantes* (1913) do escritor inglês David Herbert Lawrence, que mostra o posicionamento de pesquisadores da tarefa tradutória:

No caso de Lawrence, vai causo porque é pançudo, trata-se de reparos em profundidade na tradução de *Filhos e Amantes*, que Clarice Lispector espiou e viu por dentro e comparou, o que é ruim para tradutores-colaboradores, ou no uso de um português que, como a crítica perfeitamente diz, se torna “desagradável” quando cai na maneira aportuguesada de dizer, ou quando traduz palavra de beleza profunda e sentida por palavra mais polidamente empregável mas que diabo não está no texto e traduzir não é isso”. [...] O que eu queria dizer é que o editor reservasse mesmo Clarice Lispector para a

crítica do livro estrangeiro, do escritor estrangeiro, que anda muito malbaratada por aqui, principalmente pelos donos de vanguardas e ismos, que são donos de colunas literárias alvisseiras e que sempre engolem gatos e dizem o gosto da lebre (2021, p. 371).

Traduzir, para muitos intelectuais, em determinados momentos de suas carreiras, e Clarice Lispector não foi exceção, foi uma forma de ganhar dinheiro extra, mais do que um ideal de divulgação literária. É compreensível, pois a tarefa do tradutor, ainda em 2022 não tem o reconhecimento merecido, ainda que a reflexão sobre a atividade do tradutor seja especulada há anos. Paes, afirma que “quem se propuser algum dia a escrever a história da tradução literária no Brasil terá certamente de enfrentar a mesmas dificuldades encontradas pelos demais pesquisadores do nosso passado ou do nosso presente menos imediato” (2008, p. 09), isto porque, segundo Paes, “basta lembrar que tais limitações se agravam no caso do livro traduzido, comparativamente ao livro do autor original” (2008, p. 09), porém, o ato de traduzir quer sempre dizer “o mesmo” de outra forma, para outro público. É dessa diversidade cultural entre culturas, países, interlínguas, intralínguas, releituras e interpretações que sempre colocam a tradução no centro de debates e especulações teóricas sobre qual a melhor forma de traduzir.

Há também que se considerar a variedade de gêneros textuais e para cada qual se aplica uma teoria específica. No caso da tradução literária, sobretudo dos textos de Clarice Lispector, a prosa poética que desafia o tradutor, tanto na linguagem metafórica, sinestésica e paradoxais que Lispector utiliza, até na recepção que o leitor tem desses escritos em sua própria formação leitora, curiosidade e sintonia com o mundo. Considerando que Clarice Lispector foi uma escritora de grande sucesso, não se pode afirmar com precisão como ela foi como tradutora, já que as demandas editoriais visavam mais a visibilidade de seu nome do que a qualidade das traduções propriamente ditas, mas isso não significa que a escritora/tradutora executou seu trabalho de forma leviana.

As traduções sempre foram a ponte necessária para unir as literaturas produzidas em diferentes países e, obviamente sem elas, ficaríamos limitados à nossa própria língua. Paes, a esse respeito, afirma que

a influência das traduções sobre a literatura criativa brasileira é limitada. Isso porque muitos de nossos poetas, romancistas e teatrólogos, por conhecerem idiomas estrangeiros, puderam travar conhecimento com outros autores de iriam eventualmente sofrer influência antes de eles terem sido vertidos para o português (2008, p. 10).

Esse foi justamente o caso de Clarice Lispector, que tendo a oportunidade de viajar pelo mundo com o marido diplomata, conseguiu aprender diferentes idiomas e culturas, verter para o português, e assim contribuir com a expansão literária brasileira e atrair leitores que não tinham (têm) domínio de línguas estrangeiras. O dilema que sempre causou, e ainda causa, a discussão entre teóricos da tradução é sobre a própria materialidade da língua. Em muitas pesquisas acadêmicas que traduções literais são inexistentes e impossíveis, pois sempre haverá manipulações e negociações por parte do tradutor para atingir “uma cópia” interlingual mais próxima possível do texto fonte, ainda assim, Paes recomenda que a tradução deve ser sempre a mais pragmática possível, “ambiguidades ou imprecisões têm de ser evitadas a qualquer preço” (2008, p. 114). A tradução deve ser sempre mantida no *status* de tradução, pois não cabe ao tradutor se passar pelo autor, mas sim como seu aliado, seu coautor, seu leitor mais íntimo e leal.

A tradução também foi tema recorrente em crônicas de Clarice Lispector, pois ao perceber que traduzir é um ato inerente ao ser humano e que estamos em constante movimentos de tradução e interpretação de tudo que nos rodeia, inclusive, muitas vezes temos que traduzir a nós mesmos para nos fazer entender aos outros, algo que Clarice Lispector explorou muito em seus livros. Não falava apenas sobre seu trabalho como tradutora literária, mas reflexões sobre como a tradução faz parte de um processo de recriação que vai além do entendimento intelectual para transpor limites do imaginário, do ser humano com um indivíduo sonhador e sensível a um mundo que se move, porém que só pode ser compreendido através das sensações. É assim que Clarice Lispector, em uma de suas crônicas, trata sobre arte e tradução como algo móvel, diluível, moldável, porque tudo está em constante transformação. Cito parte de uma crônica de Lispector que se ampara na explicação teórica que vem a seguir:

A irrealidade do realismo: **Traduzo um trecho de um artigo de Struthers Burt sobre a irrealidade do realismo.** “Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? Não será a palavra ‘realismo’ em si mesma uma contradição quando aplicada a qualquer forma de arte, quer forma de expressão humana consciente e controlada? Pode-se também dizer que essa palavra está em contradição quando aplicada mesmo na suposta descrição de fatos numa coluna de jornal ou numa reportagem. O que é arte? Será a expressão humana consciente, controlada e dirigida em todas as suas miríades de manifestações, em nível alto ou baixo, movimentado ou parado, com ou sem valor, permanente ou efêmero? E o que é realismo? “Esta é uma pergunta grande, por que o que nós estamos perguntando é o que é a vida? E tendo decidido – o que não conseguimos – estamos fazendo a nós mesmos uma pergunta igualmente grande. Qual é a relação entre a arte e a vida? Qual a conexão? o cordão umbilical? E por que a arte pula da vida? e quase no mesmo tempo? e inevitavelmente? Porque nada é mais claro, ou mais provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começava a moldá-las cruamente. Depois de um tempo – em comparativamente o pequeno espaço de algumas centenas de milhares ou milhões de anos – tornou-se bastante bom, começou a pintar em paredes, a escavar intrincados desenhos em ossos. 27 de janeiro (LISPECTOR, 1999, p. 36)

Sérgio Medeiros apresenta uma teoria sobre traduções e artes que complementa essa crônica de Lispector quando focamos especificamente na “tradução literária” e sobre o que ela significa. Em sua teoria, Medeiros usa os termos “tradução e versão” e novos conceitos como “pararte e partexto” (2022, p. 181). Segundo o pesquisador, esses conceitos “define quem cria um texto parartístico”, ou seja, “Ele/ela não é, porém, um coautor/uma coautora, tema a que há de ser retomado. O parautor/a parautora é aquele/a que faz par com um autor/uma autora cuja obra já foi escrita e publicada” (2022, p. 181). De certa forma, a pretensão de transformar um gênero textual já canonizado na literatura brasileira em um novo modelo de texto e leitura é, em si, um ato parartístico do qual me aproprio como experiência de interpretação, reescrita e recepção do leitor a esse novo estilo.

Como “parautora”, termo que emprega Medeiros (2022), o escopo da pesquisa é uma proposta artística que visa provocar novas emoções no leitor. Não as mesmas que Clarice Lispector, pois elas são únicas, mas sim deixar junto ao nome da escritora um registro de possível tradução/adaptação intralingual. Partindo do entendimento que Lispector fazia da tradução, que toda tradução é uma adaptação, pois é sempre preciso “manipular” o texto, coincide com as observações de Aslanov “a manipulação, mais do que a traição propriamente dita, aparece como único recurso para resgatar o texto traduzido do limbo da interlíngua onde caiu depois do original ter sido

decodificado” (2015, p. 12). Considero a iniciativa de traduzir a arte da prosa para a poesia uma aventura literária e de linguagem, que sempre perpetua sob estudos calidoscópios, principalmente se tratando da língua portuguesa, um idioma flexível e que oferece tantas possibilidades de interpretação e recriação.

Sérgio Medeiros (2022) explica em um parágrafo sua compreensão de partexto/pararte de forma muito didática:

Pode-se definir didaticamente a especificidade da pararte comparando-a com os conceitos tradicionais de tradução e versão. Segundo o conceito aceito de tradução, a lei da identidade entre textos (o da autora/do autor e o da tradutora/do tradutor) parece ser essencial ou é pressuposta todo o tempo, mas isso, a meu ver, não ocorreria necessariamente na versão, que é a transformação de um texto em outro a partir da prévia ruptura com a lei estrita da identidade entre ambos (2022, p. 182-183).

As palavras, imagens poéticas, o eu lírico, toda a angústia existencialista que predomina nos contos de Lispector deve prevalecer nos textos adaptados. Benedito Nunes chama a atenção para a complexidade de se “movimentar” pela linguagem de Lispector por três motivos que o pesquisador julga fundamentais: “o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (1989, p. 19). As experiências interiores exprimem conflitos, crises, introspecções, desejos obscuros, força instintiva represada e sede de liberdade e de expressão (1989, p. 20). Essas são apenas algumas características que tornam a leitura, interpretação, tradução e reescrita de textos clariceanos em um desafio para os pesquisadores de sua literatura.

Esse desafio se fundamenta no princípio de que não se traduz apenas textos, mas sim discursos. Segundo Sobral, “o que é dito com uma frase só faz sentido se se considera quem diz e o contexto em que diz” (2008, p. 57), portanto, adaptar o gênero prosa para a poesia, implica manter a contextualização do episódio que se passa, e não apenas fazer conexões linguísticas que soe de forma rítmica, mas sem significado. Por essa razão, assim como nos levamos por uma narrativa, a poesia deve dizer aquilo que já foi dito por Clarice Lispector, o que muda é apenas a entonação, o ritmo e a forma.

Benedito Nunes também se debruça a uma análise específica sobre as formas dos contos, que de alguma maneira, se assemelham aos romances da autora. Nas palavras de Nunes:

[...] o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades narrativas. Os contos da autora [...] seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade. Mas também no domínio do conto certas diferenciações específicas quanto à história propriamente ditam e ao esquema do discurso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem (1989, p. 83-84).

A escritura de Clarice Lispector, como de qualquer escritor, parte de sua concepção de mundo e que vão atravessando as obras com temáticas sobre “inquietações, desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência” (NUNES, 1989, p. 100). Nos contos selecionados para adaptação essas características se sobressaem, pois ao tratar de protagonistas infantis, muito da complexidade identitária do ser humano ainda aparece de modo subjetivo.

De acordo Sartre sobre arte literária entende-se que,

O fato de possuir ou não tal doutrina satisfatória é um critério para a própria arte, porque saber explicar e compreender a arte, seja pelo sistema que for, é uma prova de sua validade e de sua completude. Se esse sistema não está apto a fornecê-la, revela uma lacuna que afeta todos os outros setores e denuncia uma verdadeira falta de aprofundamento, em particular para o problema em pauta, o problema da subjetividade (2014, p. 89).

Para Sartre (2014), subjetividade é algo muitas vezes inconsciente e que a pessoa, nesse caso o leitor/tradutor/adaptador, se depara muitas vezes consigo mesmo durante o trabalho e entra em conflito com as concepções de mundo da escritora e suas próprias. Essa visão de Sartre explica que a subjetividade, tão íntima e, às vezes, inacessível até que uma ação nos faça deparar-se com ela é muito presente na tarefa do tradutor, que passa grandes angústias ao escolher o melhor

termo, frase ou paráfrase para exprimir a mesma ideia do escritor do texto fonte e sempre fica a dúvida se o/a tradutor/a realmente conseguiu alcançar esse feito.

Essa afirmação de Sartre é algo que escapou à própria Clarice Lispector, que atuou como tradutora, refletiu sobre sua tarefa na tradução, registrou suas impressões teóricas sobre a atividade tradutória, tudo sem mesmo se dar conta de que ela, como escritora, estava tecendo crônicas muito pertinentes para os Estudos da Tradução em meados do século XX. O livro póstumo *A descoberta do mundo* (1999), publicado pela primeira vez em 1984, reúne uma quantidade de crônicas de jornais, textos inacabados, primeiras versões de contos, fragmentos de pensamentos nunca publicados em vida, todos reunidos em uma obra que se torna rica pela proximidade que coloca o leitor da intimidade da escritora. Neste livro há um conjunto de pequenos escritos que Clarice Lispector fez sobre tradução, os quais cito aqui na íntegra.

Dormir

O inspetor Maigret tem uma frase assim: "*pour agacer le plaisir de dormir*", para aguçar o prazer de dormir. Pois inventei uma coisa muito boa nesse sentido: quando estou enfim deitada, depois de um dia difícil, penso: e se agora eu tivesse que ir a Bonsucesso para comprar um remédio? Aí estremeço de prazer de estar na cama. Ou penso: e se a campainha tocasse e fosse uma dessas visitas gordas em palavras, e me obrigasse a me vestir toda e a ouvir, a ouvir, a ouvir? Então, diante disso, a cama fica preciosa, eu me encolho toda e aguicei – **como traduzir agacer – o prazer de ter uma cama.** (LISPECTOR, 1999, p. 133-134, grifos meus)

Schnaiderman aprovaria esse ato de traduzir o imaginário, o intraduzível, pois segundo o teórico "precisamos traduzir justamente aquilo que se considera impossível na língua de chegada" (2011, p. 22). Criar algo valioso, dito por Haroldo de Campos, repetido por Paulo Rónai e reforçado por Schnaiderman, "a tradução trabalha na faixa do impossível" (2011, p. 23), portanto, a inventividade de Clarice Lispector na manipulação da linguagem pode ser considerada, dentro de um método metalinguístico e intralingual, uma de suas genialidades em criar palavras para aquilo que não tem nome. Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* diz exatamente o mesmo: "para muita coisa importante falta nome" (2001, p.71).

Da perspectiva de Walter Benjamin, a forma como Clarice Lispector comenta sobre a tradução dessa palavra nesse contexto, reporta ao que o crítico chama

“aspecto melancólico” e “aspecto maníaco” de traduzir (2019, p. 65). Essa “melancolia” que Benjamin (2019) reconhece em muitos tradutores e na própria tarefa do tradutor é recorrente no discurso clariceano, principalmente na forma como Lispector se posiciona nas crônicas. Logo, ao considerar que Lispector não está teorizando sobre tradução, mas sim tecendo diálogos reflexivos e internos, segundo Benedito Nunes, “a afetividade da arte é também transportada para o plano poético, que se identifica com a linguagem” (1984, p. 259), portanto, em síntese, nas crônicas de Clarice Lispector onde ela menciona aspectos da tradução, não são colocados como uma teoria a ser problematizada, mas sim um modo de criar a arte com a linguagem, que de acordo com Heidegger e a Estética de Hegel, “a poesia é a verdadeira arte do espírito” (*apud* NUNES, 1984, p. 259). Seguem as crônicas que Lispector escreveu sobre tradução, ainda que de forma indireta e poetizada; cada texto contém um modo de ver como a escritora entendia a tradução de modo geral.

– Cada momento de despreocupação total em relação às coisas humanas é, para mim, um **estado de graça**. Sinto-o como a presença de Deus, que é sempre inefável e **intraduzível, como o Silêncio**. Por isso mesmo há dias cheios de graça. E semanas vazias dela. Nunca de tudo, sem dúvida, o essencial é ter sempre as janelas abertas à chegada da Graça, que é sempre imprevista e representa a Inspiração sobrenatural para todos, como está, no plano da vida natural, é a graça para os poetas ou para os nossos momentos de poesia.” (LISPECTOR, 1999, p. 176)

De acordo com a crônica pode-se supor a tradução de poesias como algo possível e paradoxalmente impossível, pois é preciso inspiração para adquirir a linguagem apropriada para transpor em palavras aquilo que está no campo da emoção.

Quem escreveu isto?

Andei mexendo em papéis antigos e encontrei uma folha onde estavam escritas, entre aspas, algumas linhas em inglês. O que significa que eu copiei as linhas de tão belas que as achei. No entanto não estava anotado o nome do escritor, o que é imperdoável. **Vou tentar traduzir e não sei se a tradução conservará esse algo que me tocou tanto:** “Então por um momento os dois se apagaram na doce escuridão tão profunda que eles eram mais escuros que a escuridão, por uns instantes ambos eram mais escuros

que as negras árvores, e depois tão escuro que, quando ela tentou erguer os olhos até ele, só pôde ver as ondas selvagens do universo acima dos ombros dele, e então ela disse: 'Sim, acho que eu também te amo.'" 29 de março (LISPECTOR, 1999, p. 180).

Como diz Lispector, a tradução é uma tentativa de aproximação entre escritores, tradutores e leitores. Não se pode saber qual será o efeito da recepção ou se nas palavras usadas pelo/a tradutor/a sempre haverá uma dúvida e certa insegurança na tarefa tradutória.

Fios de seda

[...] **Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis.** Leiam e releiam a citação. Aí está ela, **traduzida por mim do inglês**: "Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa [...] ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações." Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar.

Os delicados fios suspensos **na câmara do consciente. E no inconsciente** a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes. Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. **Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva.** Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, **e as palavras, as palavras não se podem evitar.** Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda. (LISPECTOR, 1999, p. 194, grifos meus)

As palavras que compõem a língua portuguesa e as possibilidades que ela em si oferece ao escritor algumas vezes parecem ser insuficientes para Clarice Lispector transpor seu eu interior para o mundo externo. Assim em seus contos, romances e crônicas sempre aparece esse aspecto poético similar ao tecer "fios de seda" como fariam as aranhas. Esse trabalho para o tradutor/a é bastante similar, pois exige um grande esforço de apreender o leitor no texto, envolvê-lo, tanto quanto foi feito no texto

fonte. Bloom afirma que “conhecer a danação e explorar os limites do possível dentro dela” (2002, p. 71) é um dos limites que a poesia tenta extrapolar através da linguagem.

Tradução atrasada

[...] **Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua.** A frase em português é: “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer.” Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita (LISPECTOR, 1999, p. 283, grifos meus).

Ao contrário de Lispector, que traduziu em uma época que não havia a facilidade da internet, atualmente, deixar uma ou outra palavra na língua de origem não é um problema, ao contrário, pode ser um instrumento de linguagem que força os leitores a terem consciência de que estão lendo um texto traduzido e que as palavras nas línguas originais podem ser pesquisadas e interpretadas de acordo com o contexto. Se o tradutor/a opta por não traduzir, muitas vezes a razão é que a palavra em questão só tem sentido em sua língua original e a transposição para outra língua empobreceria o texto alvo.

Como traduzir o profundo silêncio do encontro entre duas almas? É difícil contar: nós estávamos nos olhando fixamente, e assim ficamos por uns instantes. Éramos um só ser. Esses momentos são o meu segredo (LISPECTOR, 1999, p. 340, grifos meus).

A tradução aqui aparece como manifestação intersemiótica. Sem que as pessoas se deem conta a tradução está presente na interlíngua, nos gestos, nos olhares e nas atitudes. A forma como expressamos os pensamentos em palavras ou gestos são objetos de estudos em diversos contextos, por exemplo, investigação criminal, relacionamentos passionais, entre outros aspectos do cotidiano. Traduzir é algo inerente ao ser humano.

A seguir, Lispector comenta sobre a tradução de *A maçã no escuro* (1961) feita por Gregory Rabassa. Nela fica evidente que Lispector escrevia sem preocupação

gramatical; para a escritora, a mensagem que os textos transmitem não estão limitadas à alguma regra, ela era movida pela inspiração.

Lá conheci Gregory Rabassa, americano, tradutor de português e espanhol, que veio a **traduzir meu livro *A maçã no escuro* para a Editora Knopf**. Gregory, nunca lhe agradei, não escrevo cartas: **mas muito obrigada, foi um trabalho de amor o seu**. Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa da minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe, coisa alguma. Não entendo. Aceito. **Gregory Rabassa deve saber o que diz**. (LISPECTOR, 1999, p. 352)

As traduções interlinguais de Clarice Lispector no mercado editorial foram significativas e amplas para a literatura estrangeira traduzida no Brasil. E as traduções de suas obras para outros idiomas colaboraram para a difusão cultural da literatura brasileira no exterior. Embora a escritora/tradutora pouco tenha teorizado oficialmente sobre suas traduções, traduzir sempre lhe foi algo inato quando observamos as crônicas citadas sobre a tradução intralingual ou, principalmente, do olhar poético que a escritora dedicava às suas escritas, principalmente ao escrever as crônicas. Tradução e literatura sempre estão interligadas em uma cadeia de leituras e interpretações pessoais de textos e da realidade na qual a autora vivia e as interpretações que fazamos delas. Com Lispector não foi diferente, suas observações incluem a tradução da realidade e de fatos em linguagem poética.

Segundo Mário Laranjeira, “Quem se propõe discutir a tradutabilidade do texto poético deve, de início, estabelecer a linha divisória entre o poético e o não-poético, entre a poesia e a não-poesia, entre o poema e o não-poema. O terreno é escorregadio, movediço e suporta mal os marcos de batizamento” (2003, p. 45). Essa observação do pesquisador diz muito sobre a linha tênue que separa a prosa poética da poesia em si. Se nas traduções interlinguais de Clarice Lispector feitas geralmente por encomendas das editoras, nos seus textos autorais, prosa e poesia se misturam de forma sutil através das metáforas, das sinestésias, dos paradoxos e metonímias, que dão forma ao aspecto filosófico de seus textos.

Laranjeira nos lembra sobre um aspecto que envolve a passagem da prosa para a poesia que nesta tese é importante ser considerada.

A primeira falácia a evitar é a identificação da prosa com a não-poesia e a do verso com a poesia. Seria uma redução simplista que estaria privilegiando alguns dos aspectos meramente formais, escriturais do texto que, embora mereçam – e terão oportunamente – a devida atenção, não me parecem dar conta das oposições maiores e mais profundas entre poesia e não-poesia. (2003, p. 45)

Esta observação de Laranjeira requer uma reflexão cuidadosa para, ao tentar traduzir de forma intralingual uma prosa, não simplificar de forma que a potência poética do texto fonte seja alterada, reformulada de maneira que se torne uma deturpação dos contos. É preciso considerar os aspectos estéticos que compõem essas adaptações sem a pretensão de substituir a leitura dos textos na íntegra e experimentar uma nova forma de leitura, talvez fragmentada, mas provocativa, de forma que os leitores, crianças, adolescentes e adultos consigam compreender e refletir através dos principais aspectos poéticos que faz dos textos de Lispector relativamente complexos para leitores iniciantes.

A experiência em adaptar a prosa poética de Clarice Lispector dentro da teoria da tradução intralingual baseia-se no uso da linguagem, além dos componentes estéticos. A língua que dá corpo ao texto é manipulada de forma que não altere o sentido poético, mas que permita extrair da narrativa a subjetividade das personagens, assim como fez a própria escritora. A questão linguística das narrativas, que implicam na adaptação poética, é explicada por Roland Barthes que afirma:

A função poética, como vimos, integra-se a toda a teoria linguística e nunca se isola totalmente das demais funções. Não se pode tratar da não-referencialidade do texto poético, ou de uma auto referencialidade, sem partir da função referencial; do signo motivado em poesia sem noção linguística de arbitrariedade do signo, de leitura tabular ou bidimensional do poema sem partir do conceito de linearidade do significante linguístico; de trabalho no significante sem perceber a indissolúvel relação linguística deste com o significado (2003, p. 77 -78).

Esse cuidado em não interferir na linguagem que é particular de Clarice Lispector é uma prioridade, pois a intenção não é modificar os contos, mas apenas subtrair os elementos que compõem o que é história e o que é poesia. O desafio é colocado por Laranjeira ao questionar:

Existe poesia fora da linguagem? Existe poesia nas coisas? Por certo, sim, parece ser a resposta mais ou menos unânime [...], essa potencialidade difusa das coisas, a “**entonação poética**”, essa vocação mais ou menos irrefreável que podem ter certos objetos de penetrar no mundo da poesia que nos interessa aqui analisar, a não ser na medida em que deixem de ser coisas e passem a ser texto. O texto é matéria-prima e o produto da tradução. Só o texto poético, portanto, interessa ao tradutor de poesia. Convém ainda lembrar que o texto poético é um fato social que se inscreve na história; a sua temática portanto, será sempre fortemente penetrada de ideologia: o que hoje faz poético um objeto ou um tema não o fazia ontem e pode não fazê-lo amanhã (2003, p. 46, grifos meus).

De acordo com o argumento de Laranjeira (2003), o fazer poético está no modo como é colocada a entonação da poesia dentro de uma prosa, considerando que Clarice Lispector é uma escritora atemporal, por suas temáticas se direcionarem aos questionamentos da existência humana. Foi priorizado justamente aquilo que é comum, ou por se tratar de memórias da infância das protagonistas, aquilo que se pareceu comum com as meninas que fomos e as emoções das descobertas do amor, da tristeza, do desejo, da sexualidade, da perda. Isso porque “De fato, mesmo quando parece acatar normas e regras, a poesia estoura-lhe os limites, lhes minam as barreiras para “significar em todos os sentidos”, porque a produção de poesia é uma prática de viver que, como toda arte, insere-se na história, numa história cuja ideologia reflete e quebra o mesmo tempo” (LARANJEIRA, 2003, p. 49). A poesia revela um tempo que não passa, pois se além ao que é imprescindível ao ser humano que é a dependência da relação com os outros e a necessidade de sentir-se. Não é possível viver sem essa relação com os sentimentos do passado, presente e futuro, pois a todos é comum o contato íntimo com seu próprio eu.

Roland Barthes, em contraponto, afirma que “a linguística tem o estatuto de uma disciplina auxiliar. Importantíssima, mas auxiliar” (2003, p. 78), principalmente quando pensamos na tradução e adaptação de um texto. Afirmção que de acordo com Laranjeira, “a função poética, como vimos, integra-se a toda a teoria linguística e nunca se isola totalmente das demais funções [...] a linguística tem o estatuto de uma disciplina auxiliar [...]” (2003, p. 78). De fato, linguística e estrutura poética estão interligadas e não há como dissociar uma da outra.

Não há dúvida, pois, de que a Poética transcende os estritos limites da linguística. Noutras palavras, o modo de significar da poesia é muito mais amplo e está, portanto, a exigir uma teoria que dê conta das significações que ultrapassam os conceitos linguísticos de signo e estrutura. Para cobrir, pelo menos parcialmente, essa lacuna, a Semiótica (ou Semiologia) e a Semanálise poderão oferecer-nos preciosos subsídios (LARANJEIRA, 2003, p. 78).

As adaptações foram feitas através da mimese. Não foi atribuído palavras, frases ou interpretações escritas que envolvem a personalidade da adaptadora. Restringe-se à escolha dos contos e a interpretação do que é poético ou não, algo que também pode ser considerado subjetivo, mas não negado. A semiose e o sentido foram respeitados considerando que não há como separá-los e torna a leitura fluída sem ser simplista. Os aspectos poéticos estão inseridos na prosa do texto fonte, o que se altera é a forma. É possível que as poesias tenham o mesmo impacto no leitor que a prosa poética? Por acreditar que sim, a tese foi escrita com a proposta de apresentar uma releitura de um mesmo texto sob outra perspectiva. Não é só uma forma didática para crianças e jovens, mas também uma postura de deixar sobressair a significância do texto fonte e ressaltar a poesia de Clarice Lispector como uma tradução intralingual dotada de análise linguística, poética, literária e filosófica.

Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido, e é isso que o tradutor jamais pode perder de vista na sua atividade. Mas, como esta atividade principia por uma leitura, é necessário que se levem em conta aqueles fatos observáveis pelo leitor e identificáveis como responsáveis pela obliquidade semântica do poema” (LARANJEIRA, 2003, p. 80, grifos do autor).

Nas adaptações dos contos, a semântica foi mais modificada que os próprios enunciados que em sua maioria são literais, a fins de “não perceber a presença dessa matriz e, em consequência, não a levar em conta na tradução do poema é, a nosso ver, a maior das infidelidades em tradução poética. É a própria identidade poética do texto que se perde” (LARANJEIRA, 2003, p. 94). Nas crônicas de Clarice Lispector

citadas nesta tese, a tradução, à percepção da escritora, significa quase sempre algum tipo de perda ou uma observação de uma situação particular, que em suas palavras, transforma em algo poético. A poesia neste caso não está na situação em si, mas como olhamos aquele episódio. Em seus contos, o mesmo acontece. O que é poético é transmitido através da linguagem escrita como algo que permanece e promove a emoção da narrativa. Sem a estética poética, os contos seriam apenas historinhas sobre a infância.

Esse fato ressoa nos contos adaptados, que de acordo com Laranjeira

Vista a tradução do poema como a reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí se implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer, o conceito de fidelidade não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos. [...] A fidelidade em tradução poética é dinâmica. É resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se (2003, p. 123).

Clarice Lispector traduziu e foi traduzida ao longo dos anos e vários artigos tratam sobre as dificuldades em traduzir uma escritora que escrevia sem preocupações semânticas ou apegadas a regras gramaticais. Sua principal característica como escritora é o fluxo de consciência, tanto seu quanto de suas personagens. Utilizando dois exemplos de tradutores dos textos de Lispector do português para língua espanhola, tem-se Gonzalo Aguilar, que além de traduzir livros literários, traduziu também algumas correspondências de Lispector para o então presidente Getúlio Vargas, o amigo e escritor Lúcio Cardoso e Fernando Sabino. Gonzalo Aguilar é argentino, vive em Buenos Aires e traduziu para o espanhol vários escritos de Clarice Lispector. Por sua tradução de *A bela e a fera* (*La bella y la bestia*) pela Editora Corregidor, Aguilar concede uma breve entrevista, publicada em 2013 pelo *site* de divulgação *Itaú cultural*⁶, explicando qual é o panorama atual de leitura das obras de Clarice Lispector na Argentina.

Aguilar afirma que, na Argentina, Clarice Lispector é associada aos escritores do conhecido *boom latino-americano*, sobre o qual foi tratado anteriormente e que “isso fez com que a escritora fosse lida como uma contista da linha do fantástico”

⁶ *Site* Itaú Cultural com entrevista de Gonzalo Aguilar: <http://conexoescitacultural.org.br/noticias/tradutor-gonzalo-aguilar-fala-sobre-o-lancamento-de-livro-de-contos-de-clarice-lispector-na-argentina/> Acesso em:27 de maio de 2019

(AGUILAR, 2013). Nas palavras de Gonzalo Aguilar, a escritora também foi relacionada a escritoras muito populares, como Marta Lynch, embora se trate de poéticas diferentes. Sobre o panorama literário argentino que ocupa Lispector, Aguilar termina com as palavras:

Foi uma leitura muito diferente em relação ao que se começou a fazer a partir das edições dos anos 1990, articuladas pelas perspectivas de gênero e do que poderíamos denominar narrativa pós-modernista. As edições Corregidor, para se ter ideia, vêm acompanhadas por ensaios críticos e incluímos, entre outros, Hélène Cixous e Ítalo Moriconi. O texto de Moriconi está incluído em *A Hora da Estrela*, que saiu enquanto outras editoras publicavam obras de João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu: creio que todo esse conjunto de textos colocou Clarice como uma autora articulada que enfrentou a crise da narração e da experimentação modernista, propondo novas saídas (AGUILAR, 2013).

Aguilar também fala que sua dificuldade em traduzir Clarice Lispector para o espanhol argentino foi o “voseo”. O motivo, segundo Aguilar, se dá porque “no castelhano do Rio da Prata e da Argentina usa o “vós” ao invés do “tu”, e isso produz uma grande mudança e uma grande dificuldade, porque não se pode abusar do “voseo” (AGUILAR, 2013). O tradutor afirma que esse cuidado deve ser tomado porque essas traduções circularão por todos os países de fala hispânica, porém a ideologia da Editora Corregidor é propor traduções que valorizem a variante linguística do país. Esse argumento do tradutor pode parecer uma pequena contradição entre a divulgação que a empresa faz dos livros em seu catálogo e o discurso do tradutor que trabalha para a empresa. Entretanto, exportar livros com a variante argentina é uma estratégia interessante para expandir o conhecimento sobre suas particularidades culturais para os demais países de língua espanhola. Sobre a tradução da obra clariceana como um todo, Aguilar explica:

Há que definir quais diferenças formam parte da língua e quais do estilo. Além do fato de que a diferença nem sempre é clara, em Clarice há uma escrita muito forte, muitas vezes com frases curtas, que em castelhano pode resultar dissonante. Essa dissonância tem que ser mantida porque faz parte da singularidade da escrita de Clarice. Essa evolução dentro da própria língua (tal como queriam Walter Benjamin e Haroldo de Campos para a tradução) tem um efeito duplo: produz um tremor na literatura local e faz com que o texto continue em outro idioma. No caso de Clarice, esse efeito se deu porque encontrou muitos leitores (sobretudo mulheres, mas não apenas) que

encontraram algumas resoluções narrativas na obra de Clarice que em nossa tradição não existiam. Entre outras, me parece fundamental o modo em que Clarice trabalha o sentimental e os afetos e, no caso sobretudo de *A Hora da Estrela*, suas relações com o popular e os meios de massa (AGUILAR, 2013).

Gonzalo Aguilar defende a importância de se traduzir Clarice Lispector para vários idiomas, não apenas o espanhol, mas que suas obras devem ser relidas, retraduzidas e sua poética estudada incessantemente ao longo dos tempos. A razão se dá pela forma como a escritora se caracteriza como “a-histórica”, pela postura de sua escrita perante o patriarcalismo brasileiro e por seus textos sublinharem a existência humana em seus dilemas conceituais mais profundos da psique. Ainda segundo o tradutor, ler Lispector em países onde predomina o patriarcado é uma forma de reivindicar o corpo feminino, o tátil, o direito à expressão e ocupação do espaço feminino em todas as posições de poder cultural, político e social. As temáticas das obras de Lispector não agem em uma localidade em particular, mas apresentam conflitos de caráter universal (AGUILAR, 2013) e isso permite suas traduções e recepções para qualquer língua e cultura.

Outra intelectual é Elena Losada Soler, espanhola que vive em Barcelona, é uma das tradutoras que mais traduziu obras de Clarice Lispector para o espanhol, além de realizar diversos trabalhos críticos sobre a escritora brasileira contribuindo para a difusão de sua literatura na Espanha. Sobre a experiência de tradução, Losada compartilha o que vivenciou ao traduzir diversas obras pelas editoras espanholas Ediciones Siruela e os livros infantis de Lispector pela Sabina Editorial. Para a tradutora, traduzir Clarice Lispector foi como viver em uma “coabitação mental com a autora” que gerou traduções cujas características entre si são diferentes, desde a profundidade filosófica de *La manzana en la oscuridad* até a poesia de *Agua viva* (2013, p. 12). A tradutora ainda ressalta que a tarefa de tradução das obras clariceanas é algo que oferece uma dura resistência em momentos que há uma dificuldade em encontrar correspondentes linguísticos que alcancem sua ideia original, porém, que em outros momentos é a “fragilidade” com que se pode corromper a obra da escritora que causa a dificuldade (2013, p. 13). Pelas afirmações de Losada pode-se observar no ato de tradução o desafio que pode ser apreender em outras palavras as expressões tão particulares de Clarice Lispector.

A escritora comentou sobre essa dificuldade que os tradutores encontram ao traduzir suas obras. Em seu texto “Traduzir procurando não trair”, ela relata o comentário que um tradutor fez sobre sua escrita e ao mesmo tempo explica seu estilo, seu modo de pensar a gramática e como funciona seu processo de exteriorização intelectual. Nas palavras de Clarice Lispector, o tradutor se surpreendeu ao ter seus textos considerados difíceis de traduzir por causa da sintaxe, o mesmo que foi dito por Gregory Rabassa, ao que ela responde:

Não se assustem, nesta coluna esforço-me por não usar uma sintaxe que me é íntima e natural. Com um pouco de vergonha, já tinha esquecido o que quer dizer sintaxe. Perguntei a um amigo, que explicou: sintaxe é o modo como a frase se coloca dentro do período. Fiquei um pouco na mesma. E desconfiada de que não podia se tratar apenas disso: uma palavra tão grave quanto sintaxe não podia significar simplesmente isso. Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela. Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor (LISPECTOR, 2015, p. 21).

O esclarecimento de Lispector é muito importante para a compreensão de seu estilo, de sua escrita, de sua expressão poética, mas na prática não ajuda os tradutores, pois ainda assim o esforço de reescrita continua árduo. Elena Losada, a tradutora de Lispector com o maior número de traduções publicadas em espanhol relata a experiência de traduzir como um prazer masoquista, pois as reflexões meta-literárias e os fragmentos de autopoética são as características mais representativas de sua obra. Além disso, coloca que se por um lado, o desafio é estimulante e enriquecedor, por outro, lança os tradutores a um espaço de angústia por tentar atingir o inalcançável (2013, p. 13). Ainda segundo Losada, as palavras da escritora brasileira levam os tradutores a um estado de reflexão que tende a fazê-los sentirem as palavras de Clarice Lispector, mais que entendê-las racionalmente, porém, Losada explica que a tradução exige um posicionamento, escolhas que não podem ser feitas baseadas naquilo que não existe, ou seja, expressões do português que não encontram correspondentes no espanhol. As traduções devem ser feitas com a linguagem possível, calando-se nos momentos que há nos textos, ideias intraduzíveis. Mais claramente em suas palavras, Losada afirma:

Traduzir Clarice Lispector, em especial, é lidar com algo que oferece dura resistência, mas que as vezes é tão frágil que pode se quebrar. A palavra de Clarice é de cristal, frágil e dura. Traduzi-la é atravessar um espelho, um dos muitos que encontramos em suas obras - são os espelhos que constroem e destroem as identidades das mulheres – e voltar do outro lado com algo que somente será um triste reflexo. Os textos “estranhos” de Lispector, que situam a palavra sempre a beira do abismo da inefabilidade, as vezes agramaticais, cheios de anacolutos sintáticos e conceituais, se entranham na própria linguagem do tradutor e impõe uma luta constante para manter o máximo possível de fidelidade sem cruzar o umbral que faria incompreensível o texto na língua de destino. Para um tradutor não profissional, como é o meu caso, esse é um risco que somente se corre por amor (LOSADA, 2013, p. 12-13, tradução minha).⁷

Para entender o que significa traduzir, Elena Losada parte de afirmações sobre teoria da tradução que reconhecem a atividade tradutória como um processo de reescrita, porém reescrita que se constrói sobre algo que não nos pertence: o texto do outro (2013, p. 14). Losada explica que a escrita alheia deve ser sempre respeitada, mas que quando se trata de uma escrita tão complexa quanto a de Clarice Lispector, esse respeito deve ser também ousado para que, assim, o resultado da obra traduzida permita ao leitor hispânico a mesma experiência literária que a escritora proporcionou aos leitores de língua portuguesa (2013, p. 14). A primeira aproximação de um leitor a um texto de Clarice Lispector pode provocar a sensação de estranheza, pois para expressar um determinado pensamento ou sentimento de seus personagens, Clarice Lispector molda a língua portuguesa de maneira que essa sirva a seu propósito.

Para Losada é importante considerar a influência que o russo e o *yidish* (língua materna de seus pais e irmãs) tiveram na escritora. Embora Clarice Lispector não fosse fluente nesses dois idiomas, essa presença ressoou em sua infância tanto quanto a história familiar. Losada afirma que não é possível saber até que ponto as estruturas linguísticas desses idiomas ficaram impressas na escritora, já que a língua que ela adotou e compôs sua linguagem interior foi o português (2013, p. 16). A

⁷ “Traducir a Clarice Lispector, en especial, es tratar con algo que ofrece una dura resistencia, pero que a la vez es tan frágil que puede quebrarse. La palabra de Clarice es de cristal, frágil y dura. Traducirla es atravesar un espejo uno de los muchos que encontramos en sus obras, es los espejos que construyen y destruyen las identidades de las mujeres– y volver del otro lado con algo que sólo será un triste reflejo. Los textos “extraños” de Lispector, que sitúan a la palabra siempre al borde del abismo de la inefabilidad, a veces agramaticales, llenos de anacolutos sintáticos y conceptuales, se entran en el propio lenguaje del traductor y le imponen una lucha constante para mantener el máximo posible de fidelidad sin cruzar el umbral que haría incomprendible el texto en la lengua de destino. Para un traductor no profesional, como es mi caso, ése es un riesgo que sólo se corre por amor” (LOSADA, 2013, p. 12-13)

linguagem pessoal de Clarice Lispector se origina de um olhar mais sensível sobre o mundo. A busca por dizer algo tão visceral e íntimo sobre sua percepção do ser humano é tão ansiosa que a linguagem regrada não dá conta (2013, p. 16). Lispector mistura elementos abstratos com outros físicos e concretos, como, por exemplo, em “Os desastres de Sofia”, quando compara o olhar a baratas, pois assim o leitor pode estabelecer analogias de maneira mais próxima aos seus próprios modos de entender o mundo (2013, p. 17).

O relato dos dois tradutores demonstra em parte o quanto traduzir Clarice Lispector para língua estrangeira pode ser uma tarefa complexa. A tradução pode ser entendida como “conquista”, uma captura, um desvio de riqueza e poder” (PASCALE, 2021, p. 80). Traduzir significa enriquecer uma cultura e Clarice Lispector traduzida para vários idiomas em todo o mundo, significa essa retenção de poder da cultura brasileira e difusão de um ícone literário brasileiro para demais países, assim como acontece com as obras estrangeiras traduzidas para o português.

Losada afirma que qualquer opção por interferir na obra de Clarice Lispector no processo de tradução vai além da substituição das recriações gramaticais para o espanhol e considera falta de respeito qualquer tentativa de minimizar as estranhezas que os textos possam apresentar e as misturas de palavras intuitivas e visionárias (2013, p. 18). As dificuldades de tradução na obra de Lispector não provêm, como no caso de outros escritores brasileiros, dos nomes de plantas e animais exóticos, mas sim na dificuldade de encontrar no espanhol pela tradutora em sua língua (2013, p. 18). Losada também traduziu cartas que Lispector escreveu para as irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann.

Voltando para o foco desta tese cujos contos passam pela tradução/adaptação intralingual, outros aspectos se destacam e diferenciam das traduções já realizadas da escritora. Deve-se considerar as teorias de Roman Jakobson sobre a tradução intralingual, sobretudo referente às adaptações de texto poético para poesia. A primeira consideração a se fazer é que para o teórico as ciências literárias não estão submetidas “a uma definição e uma interpretação fenomenológica explícita ou implícita” (HOLENSTEIN, 1978, p. 11). Nos contos de Clarice Lispector, os aspectos fenomenológicos se aplicam de forma evidente por se tratar de memória, forma subjetiva da narradora ao contar episódios da infância sob um viés particular, que não pode ser contestado. Ao falar sobre as emoções que sentiu em determinados

momentos, as narrativas ganham caráter subjetivo da narradora e das personagens, justamente onde reside o impacto poético dos textos.

“O objeto da fenomenologia estática é realçar a tipologia estrutural intrínseca dos diferentes objetos e das diferentes regiões do objeto” (HOLENSTEIN, 1978, p. 11). Sendo assim, a multiplicidade dos fatores que envolvem a narradora sob o olhar de si, complexo e carregados de autojulgamentos, envolvem o contexto social e familiar em que cresceu e se desenvolveu ao longo da infância, principalmente no início da puberdade onde o desconforto com a própria aparência e a comparação com outras meninas de sua idade faziam com que as personagens desejassem crescer com rapidez, vendo a infância como uma fase de ociosidade e inutilidade na qual, segundo os contos, a narradora tentava resistir e resistia com sofrimento.

Jakobson via como “problema básico da apercepção como constatação de que, segundo toda verossimilhança, os mesmos objetos podem ser apreendidos de diferentes formas” (HOLENSTEIN, 1978, p. 59). Ou seja, considerando que os contos literários de Clarice Lispector selecionados nesta tese são julgados pela crítica literária como autobiográficos, o fator do contexto em que se passa as narrativas seguem uma lógica verossímil, pois todas as personagens (exceto a protagonista do conto “Tentação”) tem a mesma idade, entre oito e dez anos, e as narrativas se passam em Recife, cidade onde Lispector cresceu e estudou durante a infância. Hostenstein afirma que em Jakobson,

A conclusão da teoria da apercepção é que um exame puramente objetivo é uma ilusão. O estudo de um objeto deve estar ligado à reflexão metodológica a propósito da orientação, do ponto de vista ou do modo de apreensão do sujeito. Uma orientação subjetiva pode transformar-se e ser trocada por outra. Há mais de uma abordagem e mais de uma teoria para o mesmo objeto (1978, p. 59).

Os contos literários passam por essa ressignificação da memória, onde os fatos narrados podem ou não ser objetivos, mas a interpretação intrapessoal de como a realidade se manifesta pode ser avaliada de diferentes formas e, no caso dos livros, serem lidos sob diferentes interpretações. Clarice Lispector é uma das escritoras brasileiras mais pesquisadas no Brasil e isso demonstra a multiplicidade de olhares que os leitores podem fazer de seus textos para além do enquadramento estético e linguístico. A tradução intralingual de contos de uma escritora já conhecida e lida por

diferentes públicos e em diferentes línguas e culturas reforçam o argumento que cada indivíduo tem de sua própria experiência leitora. Como por exemplo, o questionamento sobre Lispector ser feminista ou não, o olhar para os problemas sintáticos de sua escrita, o interesse de biógrafos por sua história pessoal, os livros infantis considerados por alguns leitores, polêmicos pela linguagem direta e os temas como morte, vingança, traição e medo.

Traduzir os livros de Clarice Lispector também geram muito interesse pelos editores, como já foi dito, e reedições de suas obras são sempre atualizadas no Brasil com novas capas, novas cores, em coletâneas direcionadas para jovens, outros como autoajuda. São todos exemplos que o mesmo objeto pode ser “manipulado” nas palavras de Cyril Aslanov (2015). Adaptar os contos de Lispector de prosa poética para poesia poderia ser considerado redundante perante a quantidade de trabalhos e livros publicados sobre a escritora, mas não é quando pensamos que a poesia é necessária para a formação de leitores e os livros de Lispector são ricos em poesias que podem enriquecer ainda mais o repertório linguístico e interpretativo da literatura clariceana como um todo. Além de oferecer a oportunidade de se levar para as escolas livros com poesias substanciais que estabeleçam com os alunos discussões e reflexões literárias que ampliam seus olhares para o mundo que os cercam. Por essa razão a tradução intralingual é tão importante para a literatura quanto a interlingual e intersemiótica, pois possibilita múltiplas possibilidades de olhares para o mesmo objeto e favorece a apreensão de cada um deles de diferentes formas.

De acordo com Jakobson,

Entre os diferentes fatores de que se compõe uma situação linguística, um está colocado em poesia no centro da percepção, o meio linguístico e a mensagem como tal: Se na linguagem emotiva, “o sentimento comanda a massa verbal, [...] a poesia, que nada mais do que um enunciado que visa à expressão, é dirigida, por assim dizer, por leis imanentes. A função comunicativa própria ao mesmo tempo da linguagem cotidiana e da linguagem emotiva, reduz aqui ao mínimo. A poesia é indiferente em relação ao objeto do enunciado, da mesma forma que a prosa prática, ou mais exatamente objetiva, é indiferente, mas no sentido inverso, em relação, digamos, ao ritmo” (*apud* HOLENSTEIN, 1978, p. 60).

Segundo a teoria de Jakobson, “o que é tido como realista depende do ponto de vista daquele que julga e que vê em geral na sua própria visão aquela que retrata

mais fielmente à realidade” (HOLENSTEIN, 1978, p. 60). E a realidade é tão subjetiva como o próprio ser humano e suas interpretações, cada qual vê o mundo conforme seus interesses e contextos de vivências e por essa razão o desenvolvimento do pensamento autônomo e crítico se faz urgente logo nos primeiros anos de vida de uma criança. Sobre a leitura de poesia para além da gramática, Jakobson levanta uma questão: “Seriam intencionais e premeditadas pelo poeta, em seu trabalho de criação, as configurações desvendadas pela análise linguística?” (JAKOBSON, 2004, p. 81). A essa pergunta, o próprio teórico responde:

Tanto um cálculo de probabilidade quanto um trabalho acurado de comparação de textos poéticos com outras espécies de mensagens verbais demonstram que as peculiaridades marcantes dos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais não podem ser consideradas acidentes desprezíveis regidos pela lei do acaso. Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha está orientada num sentido determinado (2004, p. 82).

Portanto, a atividade de escrever ou adaptar uma prosa poética para a poesia precisa seguir regras estruturais significativas para que o texto cumpra seu papel reflexivo para o leitor. A poesia nem sempre é óbvia, ela deixa um porquê a ser respondido interiormente pelo leitor. Um encantamento, uma curiosidade que aos poucos vai se revelando. Não é necessariamente para rápida compreensão, nem algo digerível à primeira leitura, pois muitas vezes é preciso voltar ao texto várias vezes para captar o que está implícito. As poesias adaptadas para essa tese seguem esse modelo de estrutura e a escolha tanto dos contos quanto das passagens poéticas extraídas seguem esse propósito: o da provocação da curiosidade e da reflexão sobre quem a pessoa foi no passado e quem se é no presente, no caso de crianças e adolescentes, sobretudo, quem eles virão a ser. Ler poesias é educativo, não apenas para aquisição de conhecimentos gramaticais, mas também para a construção do sujeito.

Para Jakobson, “o que conta, para uma criação, não são a fonte subjetiva e a modificação psicológica, mas unicamente o reconhecimento quer por uma repetição ativa ou passiva, quer por uma aplicação a casos análogos” (*apud* HOLENSTEIN, 1978, p. 71-72). Em Clarice Lispector a repetição é uma das expressões poéticas mais

recorrentes, pois através delas a escritora intensifica a ideia, o sentimento ou o momento que busca apreender nas narrativas. A repetição ressoa como um eco, enquanto as analogias ressoam de forma metafórica e sinestésica. Walter Benjamin afirma que a poesia traz uma carga de “humor melancólico”, algo que se aplica perfeitamente nas obras de Lispector. Para o teórico, “o tédio como momento simultaneamente atento e vazio é um estado ao que acompanha toda criação poética” (*apud* KAMPFF, 2019, p. 128). O tédio em Clarice Lispector é uma questão performativa, que se dá pelos elementos que a escritora utiliza para narrar suas personagens, sempre envolvidas em seu discurso repetitivo, tenso e carregado de metáforas. Os contos adaptados para poesia respeitam essas mesmas figurações onde sobressaem a originalidade das composições da escritora e a manipulação tradutória da adaptadora.

6 ADAPTAÇÕES INTRALINGUAIS DE CLARICE LISPECTOR E DISCUSSÕES TRADUTÓRIAS

Harold Bloom afirma que a teoria da poesia é “desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda formar outro” (2002, p. 55). Segundo seus objetivos teóricos, aplica também “oferecer uma poética que promova uma crítica prática mais adequada” (2002, p. 55). Bloom explica como a história da poesia e a sua influência distorcem a leitura um dos outros “a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (2002, p. 55). A leitura é alimento para novas criações e se tratando de uma tese sobre Estudos da Tradução, tentamos averiguar essa experiência de influência de uma escritora para recriar um novo texto, justamente o oposto que Bloom recomenda.

A apropriação poética promove precursores. Nenhum escritor ou escritora parte do nada para criar sua própria obra, sempre há a influência de autores que nos impactam de forma positiva e/ou negativa, mas que estimulam a capacidade criativa e até mesmo a necessidade de expressar um pensamento próprio, mas tendo como ponto de partida as leituras que fizeram parte de sua formação literária. Por essa razão, não se pode conceder o título de originalidade a nenhum escritor, pois a literatura é feita de sucessões temporais e atemporais como foi visto em correntes literárias do século XX.

A prosa poética de Clarice Lispector reverbera em seus leitores sucessivamente após seis décadas de sua primeira publicação *Perto do coração selvagem* e cada leitor tem um entendimento particular dos seus textos. Justamente por e tratar de romances e contos com temáticas existencialistas e a existência de cada ser tão complexa e individual, torna-se impossível investigar a literatura clariceana além dos elementos estéticos literários. Sigamos com os contos poetizados e as metodologias aplicadas na adaptação de cada um deles.

Ela era
gorda,
baixa,
sardenta
cabelos excessivamente crespos,
meio arruivados.
Que talento tinha para
a crueldade.

Ela toda era pura vingança!

Comigo
exerceu com
calma
ferocidade
seu sadismo.

Na minha ânsia de ler,
eu nem notava
as humilhações
a que era submetida:
implorava-lhe emprestados os livros,
que ela não lia.

Casualmente,
informou-me
que possuía
As reinações de Narizinho,
Monteiro Lobato.
Não ficou nisso.
O plano secreto,
era tranquilo,
diabólico.

No dia seguinte
lá estava eu
à porta de sua casa,
com um sorriso
coração batendo.
Para ouvir
calmamente:
o livro
não estava
em seu poder,
que eu voltasse
no dia seguinte.

Eu ainda,
Não sabia:
o drama do
"dia seguinte"
com ela
ia se repetir
com coração batendo.

Todos os dias
eu estava
ofegante à sua porta
recebendo
sempre uma desculpa,
o livro

não estava
em seu poder,
que eu voltasse
no dia seguinte.

A mãe estranhou
aquelas visitas diárias.
Afirmou que o livro
sempre estivera ali
e a menina
sequer chegou a ler.

Descobria
horrorizada
a filha que tinha.

Ela nos espiava
em silêncio:
a potência
de perversidade
da filha desconhecida
e a menina loura
em pé à porta,
exausta,
ao vento
das ruas de Recife.

Foi então que,
finalmente
refez-se,
disse firme,
calma para a filha:
você vai emprestar
o livro agora mesmo.

Chegando em casa,
não comecei a ler.
Fingia
que não o tinha,
só para depois
ter o susto de o ter.
Horas depois abri-o,
li algumas linhas
maravilhosas,
fechei-o de novo,
fui passear pela casa,
adiei ainda mais
indo comer
pão com manteiga,
Fingia

onde guardara o livro,
achava-o,
abria-o
por alguns instantes.

Criava
falsas dificuldades
para aquela coisa
clandestina
que era a
FELICIDADE.

A felicidade
sempre iria ser
clandestina para mim.

Parece que eu
já pressentia.
Como demorei!
Eu vivia no ar...
Havia orgulho
e pudor em mim.
Eu era
rainha delicada.

Às vezes
sentava-me
na rede,
balançando-me
o livro aberto no colo,
sem tocá-lo,
em êxtase puríssimo.

Não era mais
uma menina
com um livro:
era uma mulher
com o seu amante.

A poesia que segue trata-se de fragmentos literais do conto de origem, tanto na história como nas palavras, porém a estrutura é modificada e a linguagem narrativa é focada nas emoções e percepções da protagonista, todas subjetivas e íntimas. Foram feitas alterações sintáticas, como por exemplo, o uso de vírgulas e o uso de versos livres, mas os versos não estão separados por acaso. Cada um deles ressalta detalhes particulares do conto que dão forma à construção poética. A primeira estrofe é sobre o olhar para o Outro, para como a narradora vê a aparência física da colega, que demonstra alguns preconceitos estéticos como as sardas e os cabelos crespos,

não por acaso Lispector menciona “ligeiramente arruivados”. O vermelho e os cabelos ruivos são elementos recorrentes na escrita de Lispector. Quando julga a outra menina, a narradora vê o oposto de si mesma como quando diz, “a menina loura, em pé”. As duas personagens, uma diante da outra na porta de uma casa, apresenta a metáfora do espelho, onde uma pessoa se olha e vê o seu oposto. Este oposto está presente também na analogia da menina que tem um pai dono de livraria, mas que nunca lê e, por outro lado, a menina que não possui livros, mas tem ânsia de leitura.

A presença da mãe é a metáfora da ponderação, como quem equilibra dois lados opostos e busca fazer justiça e, no caso em desfavor, a própria filha reconhecendo-lhe a maldade até então que lhe é desconhecida. É comum que pais e mães, cegos de amor por seus filhos não reconheçam certos defeitos, assim como é comum a dissimulação dos filhos perante os pais. Um retrato polêmico, mas que nas palavras de Clarice Lispector ficam evidentes e não poderia ser subtraída do texto fonte. A seguir, depois que a narradora já tem posse do livro que queria, estabelece com ele uma relação de sedução. O objeto se torna algo vivo, algo a ser tratado com relativo desejo adiado para aumentar a potência do prazer em sua presença. Trata-se de um jogo sensual como a protagonista mesmo termina: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Esse jogo de sedução e erotismo presente tanto no conto quanto na poesia podem ser considerados polêmicos se considerarmos crianças como público-alvo. Por essa razão, a leitura seria mais indicada para adolescentes, que já estão iniciados nos assuntos eróticos e as relações que possuem com seu próprio corpo. Há o problema do preconceito implícito demonstrado por Lispector, enquanto sua antagonista é considerada feia aos seus olhos, a protagonista é “uma rainha delicada”. Palavras como vingança, crueldade, ferocidade, sadismo, humilhações, diabólico, drama, horror, perversidade, orgulho, pudor, êxtase, mulher, amante, são conceitos que compõem a narrativa e não foram excluídas da poesia, pois o propósito não é suavizar o que Clarice Lispector escreveu com certo furor.

Neste caso, surge a questão de o porquê adaptar um conto para a poesia se os elementos conflitantes não são alterados? A resposta é simples e se aplica às demais poesias: o experimento da releitura, reoperação de um texto literário, a manipulação da linguagem e o desafio de refletir as teorias da tradução literária como algo científico. Ana Maria Machado, que escreveu e traduziu livros para a infância, defende no que é referente à tradução literária, que a “arte da palavra, beleza,

ambiguidade, polissemia, qualidade do texto, aquilo que Roman Jakobson chamou de função poética da linguagem” (2021, p. 28) são predominantes tanto na poesia, quanto em contos, romances e literatura infantil. Subtrair os termos perturbadores de Lispector seria empobrecer suas obras. Reafirma-se que a adaptação não dispensa a leitura dos livros em sua íntegra, ao contrário, provoca a curiosidade, ou na pior das hipóteses, oferece um breve conhecimento da escritora e o estilo de seus textos. Seguimos para a segunda poesia:

RESTOS DO CARNAVAL

Carnaval em Recife,
 Como se
 o mundo
 se abrisse em botão,
 era em grande
 rosa escarlate.
 Como se
 ruas e praças de Recife
 explicassem
 para que
 tinham sido feitas.
 Como se
 vozes humanas
 cantassem
 a capacidade
 de prazer
 que era
 secreta em mim.
 Carnaval
 era meu, meu.

Sinto que ficarei
 Com coração escuro
 ao constatar,
 me agregando
 tão pouco à alegria,
 eu era de tal modo
 sedenta
 que um
 quase nada
 já me tornava
 uma menina feliz.

E as máscaras?
 tinha medo,
 era um medo

vital e necessário
porque vinha
ao encontro
à minha mais
profunda suspeita:
o rosto humano
também fosse
espécie de máscara.

À porta
do pé de escada,
se um mascarado
falava comigo,
subitamente entrava
ao contato
indispensável
meu mundo interior,
não era feito
só de duendes
príncipes encantados,
mas de pessoas
com o seu mistério.

Até meu susto
com os mascarados,
era essencial
para mim.

Pedia às minhas irmãs
para enrolar
meus cabelos lisos
que me causavam
tanto desgosto
tinha então
a vaidade
em possuir
cabelos frisados
durante três dias por ano.

Nesses três dias,
minha irmã
acedia ao meu sonho
intenso
de ser uma moça
mal podia esperar
pela saída
da infância vulnerável
pintava minha boca
batom bem forte,
passando ruge
em minhas faces.

Então
sentia-me bonita
feminina,
escapava da meninice.

Houve um carnaval
diferente dos outros.
Tão milagroso
não conseguia acreditar
tanto me fosse dado,
eu,
que já aprendera
a pedir pouco.
A mãe de uma amiga
resolvera fantasiar a filha.
A fantasia era uma Rosa.
As folhas
De papel crepom rosa
nem de longe lembrava,
uma flor
mesmo assim
eu pensava seriamente
que era
uma das fantasias
mais belas
que jamais vira.

Foi quando aconteceu,
por simples acaso,
o inesperado:
sobrou papel crepom,
e muito.
A mãe de minha amiga
resolveu fazer
para mim também
uma fantasia de rosa
com o que
restara de material.
Naquele carnaval,
pela primeira vez
na vida
eu teria
o que sempre quisera:
ia ser outra
que não eu mesma.

Muitas coisas
que me aconteceram
tão piores que estas,

eu já perdoei.
No entanto
essa não posso
sequer entender agora:
o jogo de dados
do destino
é irracional.
É impiedoso.

Eu estava vestida
de papel crepom
todo armado,
com os cabelos enrolados
sem batom e ruge
quando minha mãe
de súbito
piorou muito de saúde,
um alvoroço repentino
criou em casa
mandaram-me
comprar depressa
um remédio na farmácia.

Fui correndo
vestida de rosa,
o rosto ainda nu
faltava a máscara de moça
que cobriria
minha tão exposta
vida infantil.
Correndo, correndo,
perplexa, atônita,
entre serpentinas,
confetes e gritos
de carnaval.
A alegria dos outros
me espantava.

Quando horas depois
a atmosfera
em casa acalmou-se,
minha irmã
me penteou e pintou-me.
Mas alguma coisa
tinha morrido em mim.
Como nas histórias
que eu havia lido
sobre fadas
que encantavam

e desencantavam pessoas,
eu fora desencantada;
não era mais
uma rosa,
era de novo
simples menina.

Desci até a rua
ali de pé
eu não era
uma flor,
era um
palhaço pensativo
lábios encarnados.
Às vezes,
tentava ficar alegre
mas com remorso
lembrava-me da minha mãe
novamente eu morria.

De repente
veio a salvação.
E depressa
agarrei-me a ela
precisava me salvar.

Um menino
de uns 12 anos,
para mim
significava um rapaz,
esse menino
muito bonito
parou diante de mim,
numa mistura
de carinho,
grossura,
brincadeira
e sensualidade,
cobriu meus cabelos,
de confete:
por um instante
ficamos nos defrontando,
sorrindo,
sem falar.

Eu então,
mulherzinha de 8 anos,
considerei
pelo resto da noite
que enfim

alguém havia reconhecido:
eu era, sim, uma rosa.

Em “Restos de Carnaval” o que sobressai na poesia, e no conto, é como as palavras se repetem para demonstrar as emoções vivenciadas no carnaval de Recife por uma menina de oito anos. A intensidade dessa vivência para a criança era algo muito importante e de alegria, quando pela primeira vez estaria fantasiada de rosa entrou em êxtase. As rosas na escrita de Lispector são recorrentes e podem ser atribuídos vários significados para essa flor, que lhe exercia fascínio. O que se sobressai na poesia, da referência repetitiva às rosas é a grande insatisfação que a personagem tem com sua própria infância. Para Lispector a infância era vulnerável, algo a ser passageiro com certa urgência, assim como na poesia anterior, um mediador de leitura seria aconselhável, pois a poesia traz temas e palavras para reflexão, que ajudam as crianças e jovens a compreenderem que, a frustração, a decepção e a tristeza fazem parte da vida das pessoas de qualquer idade e podem acontecer a qualquer momento. A poesia termina com um acontecimento de superação daquela tristeza, algo a ser debatido com os leitores, que não importa o que aconteça é preciso encontrar em si forças e motivos para superar.

As crianças estão imersas no cotidiano dos adultos e a leitura dessas poesias devem ser acompanhadas por educadores, que problematizam e considerem as fragilidades emocionais a que crianças e jovens estão expostos. Retirar da adaptação palavras como: coração escuro, medo, mundo interior, mistério, susto, desgosto, infância vulnerável, desespero, inveja, vergonha, impiedoso, perplexa, atônita, desencanto, êxtase, remorso, morte, salvação, grossura, sensualidade, reconhecimento, não é considerado uma opção quando se apresenta um texto de Clarice Lispector para crianças. Primeiro por enriquecer o vocabulário, mas principalmente pelo que essas palavras significam separadamente. Além do conjunto do texto/poesia, as palavras citadas são referências às emoções que somos ensinados a calar, mas que são importantes para o amadurecimento emocional e psicológico de crianças e adolescentes.

Seguramente, ainda que se leia a poesia adaptada e não o conto, os principais fatores que desencadeiam a tristeza da personagem podem ser comuns a um amplo público de jovens leitores, que irão se deparar com as tristezas do ser. Experimentar essas tristezas como naturais no mundo da ficção e se fortalecerem para enfrentá-las no mundo real. A estrutura da poesia segue a mesma lógica da anterior e os que virão

a seguir: a literalidade da poesia extraída dos contos de Clarice Lispector sem suavizar ou simplificar as palavras para não deturpar a obra. Trata-se de uma leitura que desafia o jovem leitor a voltar-se para si e encorajá-lo a discussões ao invés de suprimir emoções que considerem negativas. Falar sobre o que há de mal em nós, nos ajuda a reconhecê-lo e combatê-lo de forma saudável.

Em entrevista, Ana Maria Machado, quando perguntada se “há especificidades nas traduções de textos para jovens e crianças”, a escritora/tradutora responde que não, que no caso para jovens é muito parecido com traduzir para adultos, mas para crianças é preciso casar o texto com a ilustração, que não é traduzível (MACHADO, 2021, p. 24). Para as adaptações dos contos de Lispector considera-se a potência do texto e como ler e interpretar as poesias, que são criadoras de sensações, algo que o escritor Oliver Sacks ressalva:

que ponto somos os autores, os criadores das nossas sensações? Quanto elas são predeterminadas pelo cérebro ou pelos sentidos com que nascemos, e em que medida moldamos nosso cérebro pelo que vivenciamos? Os efeitos de uma intensa privação perceptual como a cegueira podem lançar uma luz inesperada sobre essas questões. (SACKS, 2010, p. 97)

A perspectiva de Sacks, as sensações e os sentidos são questionados sob o viés da cegueira, que se para o escritor significa uma cegueira literal ou não que vem com a velhice, nas crianças e jovens essa reflexão sobre si pode ajudar a prevenir a cegueira mental do desconhecido que habita em cada ser e a desenvolver o senso de maturidade emocional e intelectual de forma mais profunda. Veja-se, na adaptação a seguir, como a percepção dos mesmos temas das poesias anteriores aparecem para a reflexão dos leitores:

CEM ANOS DE PERDÃO

Quem nunca roubou
 não vai entender.
 Quem nunca roubou rosas,
 jamais poderá entender.
 Eu, em pequena,
 roubava rosas.

Em Recife havia ruas,
 as ruas dos ricos,
 ladeadas por palacetes
 ficavam no centro

de grandes jardins.
Eu e uma amiguinha
brincávamos muito
de decidir
a quem pertenciam
os palacetes.

Foi quando vi,
isolada
no seu canteiro
estava uma
rosa
apenas entreaberta
cor-de-rosa vivo.
Fiquei feito boba,
olhando
admirada
a rosa altaneira.

Então aconteceu:
do fundo de meu coração,
eu queria
a rosa para mim.
Eu queria,
Ah!
como eu queria!

No meu silêncio
do silêncio da rosa,
havia o meu desejo
de possuí-la
como coisa minha.
Eu queria poder
pegar nela.
Cheirá-la
até sentir
à vista escura
de tonteira o perfume.
Não pude mais.
O plano se formou
instantaneamente,
cheio de paixão.

Entreabri o portão
para que meu
esguio corpo
de menina
pudesse passar.

E, pé ante pé,
mas veloz,
andava
pelos pedregulhos
que rodeavam
os canteiros.
Até chegar à rosa
foi um século
coração batendo.

Eis-me diante dela.
Paro um instante,
perigosamente,
porque de perto
ela é mais linda.
Finalmente começo
a lhe quebrar o talo,
arranhando-me
com os espinhos,
e chupando
o sangue dos dedos.

E nós duas pálidas,
eu e a rosa,
corremos literalmente
para longe da casa.

O que é que fazia eu com a rosa?
Fazia isso: ela era minha.

Foi tão bom!

Foi tão bom
que passei
a roubar rosas.

O processo se dava:
a menina vigiando,
eu entrando,
eu quebrando o talo
e fugindo
com a rosa na mão.
Sempre
com o coração batendo.
Sempre
com aquela glória
que ninguém me tirava.

Também roubava pitangas.
Muitas vezes

na minha pressa,
 esmagava uma pitanga
 madura demais
 com os dedos
 que ficavam
 como ensanguentados.
 Colhia várias
 ia comendo ali mesmo.

Nunca ninguém soube.
 Não me arrependo:
 ladrão de rosas
 e de pitangas
 tem cem anos de perdão.
 As pitangas,
 são elas mesmas
 que pedem
 para serem colhidas,
 em vez de amadurecer
 e morrer no galho,
 virgens.

A estrutura da poesia é a mesma que as dos anteriores, a intertextualidade aparece novamente em relação às rosas. O tema é voltado para uma metáfora erótica que se percebe na sequência das palavras: desejo, paixão, coração batendo, perigo, sangue e “morrer nos galhos, virgens”. Toda a construção poética se volta inocentemente para uma menina que roubava rosas, mas o conteúdo metafórico é carregado de sensualidade. Essa ambiguidade pode passar despercebida ou não, depende da idade e maturidade intelectual do leitor. A malícia da personagem está nas entrelinhas a serem percebidas, decifradas pelo leitor como um enigma, como por exemplo, a sensualidade da rosa, que não tem outro propósito além de satisfazer o desejo da personagem em possuí-la e o contraponto das pitangas, que nascem com o propósito de serem comidas.

OS DESASTRES DE SOFIA

O professor era gordo,
 grande e silencioso,
 ombros contraídos.
 tinha ombros contraídos.
 Usava paletó
 curto demais,
 óculos sem aro,
 com um fio de ouro

encimando o nariz
grosso e romano.
Eu era atraída por ele.
Não amor,
atraída pelo silêncio
pela controlada impaciência
que tinha em ensinar.
Ofendida,
eu adivinhara.

Não o amava
como a mulher
que seria um dia,
amava-o como criança
que tenta
desastradamente
proteger um adulto,
com a cólera
de quem ainda
não foi covarde
e vê um homem forte
de ombros tão curvos.

Ele me irritava.
De noite,
antes de dormir,
ele me irritava.
Tinha nove anos,
dura idade
como o talo
não quebrado
de uma begônia.

De manhã,
ao atravessar
os portões da escola,
pura como ia
com café com leite
a cara lavada,
era um choque
deparar carne e osso
com o homem
que me fizera
devanear
por abismal minuto
antes de dormir.

De manhã,
como se eu
não tivesse contado

com a existência real
daquele que desencadeara
meus negros
sonhos de amor.

De manhã,
diante do homem grande
com seu paletó curto,
em choque
era jogada na vergonha,
na perplexidade,
na assustadora esperança.
A esperança
era o pecado maior.

Cada dia
renovava-se
a mesquinha luta
que eu encetara
pela salvação
daquele homem.
Queria o seu bem,
e ele me odiava.
Contundida,
eu me tornara
o seu demônio
e tormento,
símbolo do inferno.

Seria para as
escuridões da ignorância
que seduzia o professor?
Com o ardor
de freira enclausurada
Freira alegre
e monstruosa,
ai de mim.
E nem disso
poderia me vangloriar:
na classe todos
nós éramos
igualmente
monstruosos e suaves,
ávida matéria de Deus.

Escrevi a composição
que o professor mandara,
ponto de desenlace
dessa história

e começo de outras.
Ou foi apenas
por pressa
acabar o dever
para poder brincar
no parque.

- Vou contar uma história,
e vocês
façam a composição.
Usando suas palavras.
Quem for acabando
não precisa esperar pela sineta,
pode ir para o recreio.

No meio
das violentas brincadeiras
resolvi buscar
na minha carteira
não me lembro o quê,
toda molhada de suor,
vermelha
felicidade irrepresável
voei em direção
à sala de aula,
atravessei-a correndo,
e tão estabanada
não vi
o professor a folhear
os cadernos
empilhados sobre a mesa.

Sozinho à cátedra:
ele me olhava.

Pela primeira vez
estava só com ele,
sem o apoio
cochichado da classe,
sem a admiração
que minha
afoiteza provocava.
Tentei sorrir,
sentindo o sangue
sumir do rosto.
Uma gota de suor
correu-me pela testa.

Ele me olhava.

O olhar
era uma pata macia
e pesada sobre mim.
Mas se a pata era suave,
tolhia-me toda
como a de um gato
que sem pressa
prende o rabo do rato.

E bem devagar
vi
o professor todo inteiro.
Bem devagar
vi
que o professor
era muito grande
muito feio,
que ele era o homem
da minha vida.

O novo, grande medo.
Pequena,
sonâmbula,
sozinha,
diante daquilo
que a fatal liberdade
finalmente me levaria.

Calmamente
como antes de
friamente matar,
ele disse:

- Chegue mais perto...
Para a minha
súbita tortura,
sem me desfilar,
foi tirando
lentamente os óculos.
Olhou-me
com olhos nus
tinham muitos cílios.
Eu nunca tinha visto
seus olhos que,
com inúmeras pestanas,
pareciam duas
baratas doces.

Ele me olhava.
E eu não soube

como existir
na frente de um homem.

- Como é
que lhe veio a ideia
do tesouro que se disfarça?
Que tesouro?
Ficamos nos fitando
em silêncio.

- Ah, o tesouro!
precipitei-me de repente
mesmo sem entender,
ansiosa
por admitir qualquer falta,
implorando-lhe
que meu castigo
consistisse em sofrer
para sempre de culpa,
que a tortura eterna
fosse a minha punição,
mas nunca essa vida
desconhecida.

- O tesouro que
está escondido
onde menos se espera.
Que é só descobrir.
Quem lhe disse isso?

O homem enlouqueceu,
pensei,
que tinha a ver o tesouro
com aquilo tudo?
Atônita,
sem compreender,
encaminhando de
inesperado a inesperado,
pressenti,
um terreno menos perigoso.
"foi a composição do tesouro!
esse então deve
ter sido o meu erro!"

- Ninguém, ora...
respondi mancando.
Eu mesma inventei,
disse trêmula,
já recomeçando a cintilar.

Ele me olhava
E meu estômago
se encheu
uma água de náusea.
Não sei contar.

Eu era uma menina
muito curiosa e,
para a minha palidez,
eu vi.
Eriçada,
prestes a vomitar,
embora até hoje
não saiba ao certo
o que vi.
Mas sei que vi.

Vi
tão fundo
quanto numa boca,
eu via
o abismo do mundo.
Aquilo que
eu via
era anônimo
como uma
barriga aberta
para uma
operação de intestinos.

Vi
uma coisa
se transformando
o mal-estar
já petrificado
subia com esforço
até a sua pele.

Vi
cureta hesitando
quebrando uma crosta
mas essa coisa
que em muda
catástrofe se desenraizava,
essa coisa ainda
se parecia tão pouco
com um sorriso
como se um fígado
ou um pé
tentassem sorrir.

O que vi,
Vi
tão próximo, não sei o que
vi.

Como se meu
olho curioso
se tivesse colado
ao buraco da fechadura
em choque deparasse
do outro lado
com outro olho
colado me olhando.

Eu vi
dentro de um olho.
O que era tão incompreensível
como um olho.
Um olho aberto
com sua gelatina móvel.
Com lágrimas orgânicas.
Por si mesmo
o olho chora,
por si mesmo
o olho ri.

O esforço do homem
foi se completando,
em vitória infantil
ele mostrou,
pérola arrancada
da barriga aberta
que estava sorrindo.

Eu vi
um homem
com entranhas sorrindo.

Via
sua apreensão extrema
em não errar,
sua aplicação de aluno lento,
falta de jeito
como se de súbito
tivesse se tornado canhoto.

Sem entender,
eu sabia
que pediam de mim

que eu recebesse
a entrega dele
e de sua barriga aberta,
e que eu recebesse
o seu peso de homem.

Minhas costas
forçaram a parede,
recuei
era cedo demais
para eu ver tanto.

Era cedo demais
para eu ver
como nasce a vida.

Vida nascendo
era mais sangrento
do que morrer.
Morrer é ininterrupto.
Ver matéria inerte
lentamente
tentar se erguer
como um grande
morto-vivo...

Ver a esperança
me aterrorizava,
ver a vida
embrulhava o estômago.

Eu o olhava
surpreendida,
para sempre
não soube
o que vi,
o que eu vira
poderia cegar
os curiosos.

Ele matava em mim
pela primeira vez
a minha fé nos adultos:
também ele,
um homem,
acredita como eu
nas grandes mentiras...

O conto “Os desastres de Sofia” é um dos mais longos que compõem o livro *Felicidade Clandestina* e o mais desafiante em extrair o contexto poético da obra. A experiência da adaptar para a poesia foi priorizar as repetições das palavras

elementares do conto que se baseia no olhar do outro, dentro dos olhos. Conhecer o oposto, o diferente. Os verbos ver e olhar são os mais presentes. Os olhos do Outro são os principais protagonistas, pois é em torno de se encontrar diante do olhar de um homem por uma menina uma revelação de um mundo desconhecido. Como se toda a verdade da existência de uma pessoa fosse revelada quando se defronta com o olhar nos olhos. O conto em sua íntegra traz temas mais complexos e violentos; assim, a adaptação facilita a leitura quando dirigida às crianças, principalmente porque mesmo com a ajuda de um mediador adulto seria delicado explicar.

Segundo Haroldo de Campos, “essa atitude é frustrante e paralisadora” (2015, p. 15), pois, implica uma falha no desdobramento poético que o conto possibilita. Clarice Lispector escreveu o conto com uma linha sequencial dos momentos que se passaram as experiências da protagonista com o personagem professor, como uma história, com começo, meio e fim, onde o poético não está apenas nas entrelinhas, mas é escancarado de forma brutal. Sendo assim, considera-se relevante que a estrutura linguística e narrativa se mantivesse o mais próxima possível da narrativa de Lispector. Campos afirma também que “a prazo indeterminado, para que o legado literário em exame seja considerado à luz menos rigorosa de uma situação contextual que lhe é por definição adversa” (2015, p. 15). A adaptação em sua forma estrutural tem um caráter compassivo, enquanto a poesia, e sanguíneo e visceral.

Na adaptação, foi importante “demonstrar que o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois polos antinômicos, mas sim, verso e reverso da mesma medalha” (CAMPOS, 2015, p. 27). Portanto, não foram usadas modificações que interferissem no fluxo das repetições, e as metáforas escolhidas para a construção do poema são coerentes e repetitivas, pois elas se “configuram na materialidade da linguagem” (CAMPOS, 2015, p. 28). A intenção desta e das demais adaptações não está na modificação da linguagem, mas na atribuição de formas rítmicas, melódicas e enigmáticas. As rimas e repetições são as que a própria Clarice Lispector escreveu, e qualquer modificação da construção linguística criada pela adaptadora seria uma fraude, um trabalho desnecessário, pois apresentaria ao leitor uma falsificação e não uma adaptação.

O conto começa da mesma maneira que “Felicidade clandestina”. Antes de adentrar-se na intimidade psicológica das personagens, a narradora apresenta os aspectos físicos do seu antagonista. Na sequência há novamente a questão das palavras utilizadas no texto, que por se tratar de uma referência à memória infantil,

não é menos impactante ao jovem leitor. Exemplos: amor, cólera, covardia, irritação, carne e osso, devanear, abismal, vergonha, perplexidade, assustadora, pecado, mesquinha, ódio, demônio, tormento, inferno, sedução, ardor, monstruosa, violência, afoiteza, sangue, feio, medo, sonâmbula, sozinha, matar, existir, castigo, sofrer, culpa, tortura, punição, atônita, trêmula. Na tradução interlingual, o tradutor pode sentir a necessidade ou a tentação de suavizar essas palavras por sinônimos menos agressivos na língua de chegada, mas na tradução intralingual, essa opção não é recomendável, pois todas são compreendidas pelo leitor, embora possam desconhecer em profundidade o significado de cada uma delas, que vão além do contexto literário.

Outro recurso indispensável a ser mantido foi a repetição de metáforas similares como, “negros sonhos de amor”, “freira alegre e monstruosa”, “escuridões da ignorância” e aquelas que relacionam elementos da natureza e dos animais, como, “talo não quebrado de uma begônia”, “o olhar era uma pata macia e pesada sobre mim”, “seus olhos, com inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces”, “meu estômago encheu de uma água de náusea”. A poesia se desenrola com a repetição das palavras “olhar”, “olhos”, “eu vi” e se conclui na metamorfose que acontece com o professor diante da protagonista.

TENTAÇÃO

Estava com soluço.
 Era duas da tarde
 Ela era ruiva.
 Na rua vazia,
 as pedras
 vibravam de calor.
 A cabeça da menina
 flamejava.
 Ela suportava,
 ninguém na rua,
 seu olhar
 era submisso
 paciente.
 Uma rua deserta,
 numa terra
 de morenos,
 ser ruiva
 era uma
 revolta involuntária.
 Estava sentada no degrau

à porta de casa,
 quando se aproximou
 sua outra metade
 neste mundo,
 encarnada
 na figura de cão.
 Era bassê ruivo.
 A menina
 abriu os olhos
 o cachorro
 estacou diante dela.
 Ambos se olhavam.
 Os pelos de ambos
 eram curtos,
 vermelhos.
 Criança vermelha,
 cachorro vermelho.
 Eles se fitavam
 profundos,
 entregues,
 ausentes,
 mas ambos
 eram comprometidos.
 O bassê ruivo
 despregou-se da menina
 Ela ficou espantada
 Acompanhou-o
 com olhos pretos
 que mal acreditavam.
 Ele foi mais forte
 do que ela,
 nem uma só vez
 olhou para trás.

“Tentação” é um conto curto, mas que deste o título apresenta uma palavra enigmática, pois pode ser atribuída a vários contextos diferentes. Ser “tentada” a possuir algo que não pode ser seu é o principal tema do conto. A personagem deseja o cachorro, algo que lhe é impossível. Os elementos da escrita de Clarice Lispector se repetem, como vermelha, atribuída aos cabelos e às rosas, exemplos já citados. Acrescenta-se o calor, o sol, as ruas que flamejavam; toda a narrativa é composta por vermelho. Ao ler a poesia é possível ver mentalmente a cor se formando na mente.

A repetição é a principal forma estrutural encontrada na adaptação, pois é ela que estabelece o ritmo melódico. O olhar e a fixação também são temas recorrentes nos livros da escritora e que são mantidos na poesia. Esse conto em particular,

embora tenha dupla conotação, a primeira e mais evidente, a criança que quer um cachorro, algo comum para a maioria das crianças, a segunda implícita, que é o desejo sexual. Aliado ao vermelho, ao título, a solidão, troca-se a menina por uma mulher solitária e o cachorro por um homem comprometido e tem-se uma leitura erótica, mas que só é perceptível para adultos. Ignorando a segunda conotação, a poesia pode ser facilmente lida e entendida por crianças e jovens, que poderão intuir o significado nas entrelinhas, mas que precisarão de mais amadurecimento para esse olhar sensual que o conto representa.

6.1 DIÁLOGO ENTRE ADAPTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTRALINGUAL

Clarice Lispector, embora durante todo o período de sua produção literária tenha se considerado uma escritora amadora, por não escrever sob encomenda, mas só quando tinha algo a dizer, era metódica e perseverante em sua intensidade reflexiva aos escrever seus textos (CAMPOS, 2010, p. 183). Segundo Haroldo de Campos em uma avaliação da escrita de Clarice Lispector e da obra organizada por Olga de Sá, que mistura sua vivência com Lispector junto com os fragmentos das escritas de seus livros, o pesquisador conclui:

O resultado, tanto quanto posso dizer, é o quadro mais completo, já entre nós levantado, dos estádios por que passou, desde os inícios da década de 40, o percurso de Clarice Lispector, tal como ficou registrado, como num oscilograma de perplexidade e reconhecimento, junto a seus leitores potencialmente mais privilegiados – os críticos, cujos horizontes de expectativa e captação sensível, à medida que a obra clariceana perante eles se perfila e se desdobra como proposta questionante, mostram-se também *pari passu*, mensurados e/ou redimensionados por ela (2010, p. 184).

A escritora em seus livros desmistifica o “lirismo amoroso como possibilidade criativa” (CAMPOS, 2010, p. 90). Através da epifania, monólogo interior, fluxo de consciência e sua linguagem introvertida voltada sempre para a observação do eu e da sua relação com o mundo (e vice-versa), questiona e critica a condição feminina, o aprisionamento social que impõe diferentes papéis a homens e mulheres, sempre com uma escrita voltada para si, sem impor revoltadas e/ou contar histórias que não dialoguem com o feminino, com a maternidade e a família. É mais uma questão de

quem sou eu no mundo e qual meu propósito. Pergunta comum a qualquer pessoa que busca o autoconhecimento.

Adaptações em geral, para qualquer gênero (literatura, cinema, teatro) têm o *status* de subalternidade perante o texto alvo. Segundo Robert Stam, “os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, entretanto, subvertem muitos desses preconceitos e, deste modo, causam impacto indireto em nossa conversa sobre adaptação” (2006, p. 21). Ao analisar os contos sob o viés literário nota-se que os elementos linguísticos e semânticos de Clarice Lispector são complexos e cada sintagma exige uma reflexão aprofundada dos termos, sempre caracterizados por suas metáforas, sinestesias, paradoxos, metonímias, mimeses. Ou seja, o estudo analítico de cada conto a ser adaptado exige uma recriação, que inevitavelmente procede a uma imitação.

Ao comparar os contos com as traduções interlinguais já realizadas por vários tradutores, como por exemplo, para a língua espanhola, Gonzalo Aguilar e Elena Losada Soler, vê-se uma ampla discussão em encontrar em outro idioma as terminologias e a poética correspondente ao texto-fonte, que de forma dialógica, compreende a complexidade de traduzir a escritora e encontrar soluções tradutórias sem fazer um estudo comprometido com sua poética. Na tradução intralingual, o processo foi diferente, pois o sentido, a forma, a estrutura e tudo o que faz dos contos impactantes, não podem (ou não devem) ser modificados. Assim que, o resultado das poesias não poderia ser diferente do que imitações das palavras de Lispector numa estrutura nova, enfatizando os principais elementos que são além da mensagem central, as mesmas palavras que a Lispector usou nos seus contos.

O método aplicado na tese para avaliar a produção das adaptações foram oito: 1 - a linguagem performática de Lispector nos seus livros escritos para crianças, 2 - a tradução da própria infância da escritora sob a perspectiva literária, o que chamamos de contos autobiográficos, 3 – a tradução da infância em outras obras onde há personagens infantis do sexo feminino, 4 – a intertextualidade dos textos, como em todas as suas produções os mesmos elementos se repetem, inclusive nos livros infantis, 5 - o estudo sobre poesia e a passagem de contos para a poesia e 6 – a possibilidade de adaptação intralingual utilizando como recurso a linguagem da própria escritora sem interferência tradutória em suas singularidades.

Os recursos analíticos e interpretativos possibilitaram a comparação de recursos literários que exploraram adequadamente o campo do trabalho e alcançaram

o objetivo proposto para a tese, porém não isenta os problemas ocorridos no que se trata à tradução intralingual em termos de linguagem. Assume-se a responsabilidade em admitir que as poesias são constituídas de cópias, em termos linguísticos, mas o processo de pesquisa e levantamento teórico acerca das limitações que a tradução intralingual de um gênero literário para outro, de prosa para poesia, levantam questões do que é adaptação intralingual ou cópia da influência e da originalidade da escritora por sua adaptadora, porém quando tratamos de intertextualidade, referimo-nos também a questões de ajustes e conceitualizações.

Considerando que não há originalidade, toda escrita é autoral como a tradutória é produto de um repertório de leituras anteriores e estudos comparados, a interpretação e construção pessoal de um texto pode ser considerado intertextual, pois a ideia não flui sozinha, está sempre amparada por pensamentos de precursores que nos influenciaram e continuam a influenciar. As adaptações desenvolvidas nesta tese estão em débito com a modulação da linguagem, como citei anteriormente, uma vez que as poesias não podem ser lidas por crianças de todas as idades sem acompanhamento de um educador, que faça a intermediação das leituras e o que cada palavra ou ideia representa. Porém, há o crédito da reinvenção de uma nova forma de ler Clarice Lispector, de forma condensada, ritmada e melódica, já que as poesias não se explicam sozinhas, o que deixa o espaço para a fruição de pensamentos e multiplicidades de interpretações.

Enquanto leitores inexperientes possam ficar desanimados ao ler os textos de Lispector e compreender suas divagações, as poesias apresentam o ponto central das tramas evitando os prejuízos que o leitor possa ter caso abandone a leitura do livro na íntegra por não o compreender. Na adaptação, inspira-se em algo do outro para inovar o presente. As adaptações podem ser compreendidas como um entrelaçamento com os contos autorais de Clarice Lispector, formando entre ambos um elo inseparável e indispensável para a introdução à leitura dos livros da escritora e na formação pelo gosto literário. Trata-se assim de um discurso dialógico entre texto-fonte e texto-alvo em uma corrente de pensamento intertextual lida como dupla.

No referente à tradução intralingual ou reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos na mesma língua. Segundo Roman Jakobson, “uma palavra ou um grupo idiomático de palavras, em suma, uma unidade de código do mais alto nível, só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de código, isto é, por meio de uma mensagem

referente a essa unidade de código” (1959, p. 06). Mas, no caso de Clarice Lispector, a poesia está implícita em seus contos de maneira metódica, tornando-se dispensável o uso de palavras similares.

Ainda conforme afirma Jakobson,

toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios [...]. As línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar. [...]. Mas, nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões. [...] Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) - em suma, todos os constituintes do código verbal - são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria.

O autor continua,

A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual - de uma forma poética a outra -, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (1959, p. 09).

Conforme Jakobson, a tradução intralingual é possível, porém exige uma manifestação criativa por parte dos adaptadores, mas como traduzir o medo, a escuridão e a violência, por exemplo? O legado literário de Clarice Lispector não permite que as emoções e sensações mais recônditas do ser humano deixem de ser expressas. Cabe ao leitor estar preparado para sua leitura, com acompanhamento ou não, mas deparar-se pessoalmente com sua própria existência e responsabilizar-se pelos seus próprios sentimentos, coisa que a escritora oferece sem piedade aos seus leitores, “o tradutor não pode eximir-se da tarefa de criar em seu próprio leitor o mesmo efeito” (ECO, 2007, p. 83). A experiência leitora deve agregar novidades, essas que podem ser novas para si mesmas como é o caso de uma escrita existencialista.

Hutcheon traz que “vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações

(enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (2011, p. 30). Significa que adaptar é um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação, mas também de manipulação onde o objeto são as palavras e a estrutura textual.

Umberto Eco afirma que “como princípio, [...] o tradutor não deve se propor a melhorar o texto” (2007, p. 137) e que “um tradutor não deve levar em conta somente as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido mais amplo do termo” (p. 190). Baseando-se em Jakobson e Eco é possível justificar os princípios adotados nas adaptações e sustentá-las como necessárias para a difusão da literatura clariceana e a colaboração na formação de leitores, sem delimitar idades, deixando que crianças, jovens e adultos façam suas próprias escolhas de acordo com suas preferências ao se depararem com essas poesias.

7 CONCLUSÃO

A escrita de Clarice Lispector, revelada em tom maternal e de acolhimento ao leitor – mas sem se abster das questões existenciais que permeiam o conjunto de suas obras –, evidencia que, para a escritora, não há temas para adultos e para crianças. Tudo se trata de como se conta uma história, como se explica um determinado fato, ou seja, como se utiliza da linguagem para transformar as realidades da forma que convém ao enunciador.

A tradução intralingual é essa metamorfose que torna possível dar à língua o curso que desejar, seja na tradução literária para crianças ou na linguagem cotidiana, quando se recorre a algum profissional, um médico, por exemplo, que explica conceitos complexos em palavras que o locutor seja capaz de compreender. Dentro de nossa própria língua há uma diversidade de conotações que são perceptíveis apenas quando explicadas, pois, nem tudo está ao nosso alcance apenas pela explicação em língua portuguesa. Há a subjetividade, a emoção, o tato para lidar com as palavras e as coisas mais tristes que podem ser suavizadas, assim como as alegres que podem ser entristecidas. Tudo está na maneira que o enunciador utiliza a própria língua.

Sem esquecer que língua e linguagem são conceitos diferentes que se complementam, Francisco Aurelio Ribeiro (1993, p. 43) afirma que “o processo de questionar a própria escritura está associado à sua própria visão de mundo: incerto e insolúvel, relativo e incompleto”. Na literatura infantil de Lispector, é possível perceber como a escritora inverte seu papel com a criança; ou seja, não é o adulto quem sabe tudo, ele apenas conta uma história. Cabe às crianças questionarem os acontecimentos, os personagens e as possibilidades. A voz narrativa e as características temáticas “que atravessam toda a obra de Clarice Lispector é a da potência mágica do olhar” (RIBEIRO, 1993, p. 69). Essa *magia* é transponível quando a narradora recria sua própria linguagem para ser entendida pelas crianças.

A intertextualidade clariceana é amplificada quando considerada a repetição em sua escrita. Os temas de um conto voltam em outros e aludem a uma ideia ou romance que a própria escritora lançou. Isso significa que, para conhecer a escrita de Clarice Lispector, é preciso estar aberto para a leitura do conjunto de sua obra, pois as narrativas se complementam. Essa repetição está na busca excessiva de respostas

para as perguntas que cada leitor e pesquisador traz em si, mas que interessa sobretudo, àqueles que analisam o conjunto dos textos literários de Lispector e constata na intertextualidade, uma “obsessão” da escritora em responder (ou questionar) as complexidades do ser, do sentir, do existir.

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro trata a linguagem nos contos e romances de Lispector como “a tragédia do tédio da repetição” (2016, p. 6), pois são as personagens que se amarram ao cotidiano do ser humano comum, da criança na escola, da mulher na cozinha, do homem ausente quase sempre um figurante inexpressivo ao fundo de uma cena. Lispector traduz a vida íntima e interior de personagens aparentemente apáticos e comuns que, em um momento de epifania, despertam para realidades improváveis e surpreendentes que os absorvem em uma reflexão profunda.

Essa é uma das razões de que ler Clarice Lispector é uma aventura silenciosa que um indivíduo pode se permitir. A fortuna crítica das obras literárias da escritora é vasta, mas a experiência do leitor com um dos seus textos deve ser algo intocável pela interpretação de algum crítico literário, pois cada interpretação é uma tradução intralingual que às vezes pode ser indizível. Nas palavras de Lispector (1998), o encontro com seus textos é um encontro consigo mesmo, com seu “it”, como a escritora chama em *Água Viva* (1998): “o it vivo é o Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Trata-se do encontro, do olhar e da clareza para seguir em um mundo cheio de convenções, que nos mantêm presos como em *O mistério do coelho pensante*, imaginando outro mundo enquanto estamos atrás de grades.

A proposta inicial desta tese era escrever poesias que fossem lidos por crianças de todas as idades, algo que se tornou inviável, pois deve ser acompanhada por um mediador adulto e responsável que saiba como tratar cada palavra e tema com cuidado e sensibilidade. Outro aspecto das adaptações é que mesmo com a intermediação, as poesias não são aconselháveis a serem lidos com rapidez. É preciso considerar o nível de compreensão das crianças e jovens, observar as reações obtidas por eles, estarem preparados para responderem as possíveis perguntas que surgirão e parar quando os temas se tornarem densos demais para a compreensão, tanto emocional quanto intelectual, do receptor da leitura.

Quando a leitura destas mesmas poesias for feita por adultos, o mesmo método pode ser aplicado já que em muitos de nós habita uma criança adormecida, que ainda não processou algumas das emoções que Clarice Lispector escreveu. Considera-se

também, como foi visto nos livros infantis da escritora, que ela usava uma linguagem muito diferente ao se dirigir às crianças, embora nem mesmo em seus livros infantis o acompanhamento de um adulto educador fosse dispensável. O que pode ser feito com relativa facilidade é a supressão de passagens em que a escritora divaga em seu próprio fluxo de pensamento e extrair a expressão poética, o ritmo e o enigma que ela lança para que o leitor desvende em sua leitura e interpretação pessoal. E, sem dúvida, ativar a curiosidade pelas obras escritas na íntegra, é algo que pode acontecer tanto na infância, adolescência ou mesmo na idade adulta, já que o nome de Clarice Lispector é amplamente conhecido, sem que necessariamente a escritora seja lida.

As adaptações são de certo modo insubsistentes, quando se considera que os contos de Lispector “conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto (CAMPOS, 2010, p. 34). De acordo com os princípios de Haroldo de Campos sobre tradução, as obras de Clarice Lispector “postulariam a impossibilidade da tradução, donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo texto” (2010, p. 34). Essa substituição, considerada pelo teórico, é aqui refutada por não ser a intenção dos textos adaptados. A adaptação não visa substituir a leitura do texto de partida, mas sim propor uma releitura por parte dos pesquisadores e uma nova opção leitora para o público-alvo.

A tradução e adaptação para crianças, assim como livros em geral, dedicados ao público juvenil, devem ser pensados de modo a instigar a curiosidade, que em consonância com Alberto Manguel “é um meio de declarar nossa aliança com a comunidade humana” (2016, p. 12). A imaginação cria, impulsiona, motiva e traz sentido a nossa existência. Molda nosso caráter e alimenta nosso desejo em provar as possibilidades e aventuras que o imaginário proporciona. O livro é o veículo que estimula essa capacidade humana, que é ainda mais latente na infância. Ainda segundo Manguel, “a curiosidade faz com que a experiência do mundo e de nós mesmos aumente quanto mais perguntamos se a curiosidade nos ajuda a crescer” e a criança deve experimentá-la sem restrições até poder criar algo autêntico e valoroso (2016, p. 41).

A tradução, assim como a adaptação, é uma reescritura, uma história contada a partir de uma outra história, porém, a primeira história, a tida como “original”, foi concebida a partir das histórias que o autor teve acesso e estimulou sua imaginação e concepção de mundo. Por sua vez, o tradutor também tem uma bagagem leitora que o auxiliará no momento de traduzir, interpretar e reescrever uma obra. A

tradução/adaptação não é e não pode ser algo mecânico, principalmente se consideramos esses enlaçamentos de múltiplas histórias que constituem autores e tradutores. Toda história, ainda que recém-escrita, tem origem numa outra história que lhe deu origem e que, por sua vez, também foi originada a partir de outra história e assim por diante. Esse pensamento, de Manguel, dialoga também com a subjetividade do tradutor, além de desconstruir toda a ideia de que existe uma obra original, pois nada é original. Toda escrita nasce de leituras anteriores, de experiências anteriores e interpretações particulares de cada escritor e cada tradutor.

Traduzir e adaptar para crianças e adolescentes exige sensibilidade e respeito por sua inteligência, principalmente quando essa tradução requer uma adaptação como é o caso de se adaptar um romance destinado ao público adulto, que deverá ficar consonante ao público infantil. Traduzir e adaptar é um ato que exige uma profunda compreensão da obra (MANGUEL, 1997, p. 298). O tradutor/adaptador passa a exercer o papel do leitor exigente que se lançará a um procedimento de perguntas e respostas para extrair todo o significado e sentido que determinadas obras trazem para depois vertê-la em um novo texto, igual em conteúdo, mas diferente em apresentação e linguagem.

Os livros adaptados para crianças e jovens são lançados, pelas editoras, com diversas estratégias de “disfarces” que podem ser muito atrativas. Exemplo disso é a adaptação de *A Ilíada* de Homero, por Ruth Rocha. O livro traz no título o nome da própria adaptadora, *Ruth Rocha conta A Ilíada* de Homero, e faz parte de uma coleção denominada “Clássicos por Ruth Rocha”. Nessa mesma coleção há os títulos: *Ruth Rocha conta a Odisséia* e *Ruth Rocha conta Tom Sawyer*. Sendo Ruth Rocha uma escritora conhecida da literatura infantil brasileira, seu nome no título contribui para a ênfase no gênero adaptação, pois o leitor sabe quem é o narrador e a popularidade da escritora pode tornar a obra mais atraente para aqueles que já conhecem seu trabalho. Como já diz no título, a narração é em terceira pessoa, na introdução os nomes dos personagens estão destacados, e ao final do texto, consta um glossário explicativo sobre cada personagem. O texto-fonte possui ao todo são 24 cantos, e na adaptação, são narrados em quatro páginas ilustradas. Em três páginas a história é concluída de forma explicativa; meia página para falar sobre Homero, *a Ilíada* e a questão homérica e outra meia página como resumo de toda obra.

Dois outros exemplos de adaptações, essas voltadas para leitores adolescentes, são: *As aves* de Aristófanes e *a Eneida* de Virgílio. Ambas possuem

poucas ilustrações e a ênfase está na linguagem e na estrutura do texto. Seguem o gênero prosa, a narrativa é fluída, atualizada e simplificada. Os textos se distanciam muito das obras de origem e o enredo é o principal objeto de atenção. Nessas adaptações o leitor não terá conhecimento das narrativas dos autores, seu estilo, as estruturas das obras, tampouco os ornamentos históricos e literários que envolvem ambos os livros. O objetivo é contar a história, torná-la acessível, facilmente digerível e apreciável. Um veículo de introdução aos textos integrais, pois o leitor ao ter um prévio conhecimento da trama, poderá se dedicar com mais afinco às questões estéticas, históricas e linguísticas. Também terá mais facilidade ao se deparar com o texto-fonte.

Os estudos sobre a adaptação literária no Brasil são extensas, proíficas e promissoras. São muitas as obras do cânone literário versadas em adaptações acessíveis à leitores de diferentes idades e nível de maturidade leitora, perante as teorias da tradução e adaptação, o que são e quais são contribuições para a difusão cultural da literatura universal, pode-se concluir que esses são os meios mais apropriados para levar livros e autores de difícil compreensão para crianças e jovens, de forma mais diluída acessível e palpável com o objetivo de incentivar a curiosidade pelas obras originais. A adaptação literária deve ser interpretada como método educativo na formação leitora de estudantes. A partir dessas leituras, aumenta-se a segurança e objetividade ao se buscar, mais tarde, o livro que leu em versão adaptada e poder identificar com mais facilidade, as diferenças e valores literários que passou despercebida na adaptação.

Ao se adaptar para o público infantil e juvenil, o enredo deve ser cativante e provocador. A linguagem deve ser pré-digerida, direta e objetiva, mas isso não impede que se sublinhe em uma adaptação o estilo escritor da obra de origem. A preocupação deve ser em como fazer, de forma que se faça notar pelos leitores as nuances típicas do escritor do texto fonte sem se passar por usurpador. Também se deve ter em consideração que o livro adaptado está sendo dirigido para um público específico, com necessidades características. Por esse motivo a função e o público são significativos e elementos base ao se pensar são: como, o que, e para qual gênero textual uma obra literária deverá ser adaptada.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. Tradução Cláudio Oliveira.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Tradução de Henrique Burigo.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007. Tradução de Selvino José Assmann.
- AGUILAR, Gonzalo. **Conexões**: Itaú Cultural. *Tradutor Gonzalo Aguilar fala sobre o lançamento de livro de contos de Clarice Lispector na Argentina*. Entrevista concedida em 31 de maio de 2013. Disponível em: <http://conexoedita-cultural.org.br/noticias/tradutor-gonzalo-aguilar-fala-sobre-o-lancamento-de-livro-de-contos-de-clarice-lispector-na-argentina/> Acesso em 27 de maio de 2019.
- AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1978.
- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru: Editora Edusc, 2007.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. **As antenas do caracol: Notas sobre literatura infantojuvenil**. São Paulo: Iluminarias, 2012.
- ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. Tradução Casa Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, George. **A experiência interior**: seguida de *Método e Postscriptum* 1953. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- BATISTA, Orlando Antunes; MARTINS, Alfredo Peixoto. **Teoria da Adaptação Textual**: Pragmática da adaptação textual para narrativas infantojuvenis. Três Lagoas - Ms: Gráfica Dom Bosco, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERNARDO, Gustavo. "Da imagem à literatura" *In* BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (org.). *Literatura para crianças e jovens: por um*

novo pensamento crítico. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013. (Jornadas Literárias).

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

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

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (coleção debates)

CAMPOS, Haroldo. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013. (coleção debates).

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. "No raiar de Clarice". São Paulo: Livraria Duas Cidades LTDA, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais**. Teresina: EDUFPI, 2011.

CAIANO, Rachel. "As crianças crescem e o mundo também" *In* BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (org.). **Literatura para crianças e jovens: por um novo pensamento crítico**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013. (Jornadas Literárias).

CIXOUS, Hélène. "O riso da Medusa (1975)" *In*: RICH, Adrienne et al. **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas**. Florianópolis: Edufal, 2017.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: Narrativa infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Editora Global, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. "Memórias da imigração". *In* **Palavra e Imagem, memória e escritura**. (Org.) Márcio Seligmann-Silva (Org.). Chapecó: Editora Argos, 2006.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: Experiências de tradução**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELEUTÉRIO, Rosangela Fernandes. **Análise das traduções dos contos "Os desastres de Sofia", "Tentação" e "A legião estrangeira" de Clarice Lispector para o espanhol**. Dissertação. Florianópolis, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/198515> Acesso em 20 de mar de 2020.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda, 2016. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle.

FERRAZ, Eucanaã. STIGGER, Veronica (*Org.*) **Constelação Clarice**: curadoria. São Paulo: IMS, 2021.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. **Clarice Lispector**: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária) TESE: Universidade de Brasília, 2016. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/23169?mode=full> Acesso em 28 de abril de 2021.

FIELDING, Henry. Tom Jones. **Tradução e Adaptação de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

FOGEL, Gilvan. **Conhecer é criar**: um ensaio a partir de F. Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2005. Coleção Sendas e Veredas

Fronteiraz, R. (2019). Depoimento: Olga de Sá. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (23). <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23vm7> Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/46115/30533> Acesso 10 de maio de 2022.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2006, 79 p. (série Princípios)

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GUERINI, Andréia. AMARANTE, Dirce Waltrick do. (org) **Entrevista Ana Maria Machado**. Curitiba: Editora Medusa, 2021. (Coleção Palavra do Tradutor)

GUERINI, Andreia. AMARANTE, Dirce Waltrick. LIBRANDI, Marília. (*Org*) **As línguas da tradução**. MEDEIROS, Sérgio. "Partexto, Pararte". Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

KONDER, Leandro. *O espírito poético da educação*. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. **Cecília Meirelles**: A poética da educação. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 2001.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio Feminino**: A vida, a loucura, as palavras. Tomo I Hannah Arendt. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

HOLENSTEIN, Elmar. **Introdução ao pensamento de Roman Jakobson**. Tradução de Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

HUNT, Peter. "Cuidado com as polêmicas veladas" *In* BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (*org.*). *Literatura para crianças e jovens: por um novo pensamento crítico*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013. (Jornadas Literárias).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2011.

JAKBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

KONDER, Leandro. *O espírito poético da educação*. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. **Cecília Meirelles: A poética da educação**. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 2001.

KULKUL, Vanessa Moro. **O quarto fechado, de Lya Luft**: uma ilha que emerge na noite. Campinas: Pontes Editores, 2016.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: Do sentido à significância. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (criação e crítica v. 12)

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

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

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

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

LISPECTOR, Clarice. **Doze lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LONDON, Jack. **O chamado selvagem**. Tradução e Adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LOSADA SOLER, Elena. Traducir a Clarice Lispector: El texto ovillo y sus espejos. **Espéculo**: Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid, julio – diciembre de 2013, n. 51, p. 11 – 19. Disponível em [https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice Lispector Especulo 51 UCM julio2013.pdf](https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf) Acesso em 27 de maio de 2019.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Contemporânea)

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**: O viajante, A torre e A traça. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.405 p.

MANGUEL, Alberto. **Uma história natural da curiosidade**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MONTEIRO, Rebecca. **Em função do agora**: Aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector. São Paulo: Editora Annablume, 2012.

- MONTEIRO, Teresa. **À procura da própria coisa**: Uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosaf Naify, 2009.
- NORD, Christiane. **Análise Textual em Tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução e adaptação coordenada por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Editora Rafael Copetti, 2016.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Editora Ática, 1986. (coleção ensaios: 122)
- PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- PASCALÉ, Casanova. **A língua mundial**: tradução e dominação. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Editora da UFSC; Brasília: Editora UnB, 2021.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- POUND, Ezra. ABC da Literatura. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- QUEIROGA, Marcílio Garcia. A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura. (Tese) **Repositório Institucional UFSC**. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128950>>. Acesso em: 21 agosto 2022.
- REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.
- RÒNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.
- ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha explica).
- SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.
- SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 236 p. (Coleção Clássicos para todos).

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SOBRAL, Adail. **Dizer o 'mesmo' a outros**: ensaios sobre tradução. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2008.

STAM, Robert. "TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE". **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, núm. 51, julho-diciembre, pp. 19-53. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2006.

SZABOLCSI, Miklós. **Literatura Universal do Século XX**: principais correntes. Tradução Aleksandar Jovanovic. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

WINTER, Jay. "A geração da memória: reflexões sobre o "boom da memória" nos estudos contemporâneos de história". **In Palavra e Imagem, memória e escritura**. Org. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Chapecó: Edirora Argos, 2006.