

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

**CLARICE LISPECTOR, HÉLÈNE CIXOUS**  
**E OS THIÉRIOT: UNIDOS PELOS**  
**LAÇOS DAS (RE) ESCRITURAS**

ALEXANDRA ALMEIDA DE OLIVEIRA

Goiânia  
2007

ALEXANDRA ALMEIDA DE OLIVEIRA

**CLARICE LISPECTOR, HÉLÈNE CIXOUS  
E OS THIÉRIOT: UNIDOS PELOS  
LAÇOS DAS (RE) ESCRITURAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.  
Orientadora: Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar

Goiânia  
2007

ALEXANDRA ALMEIDA DE OLIVEIRA

**CLARICE LISPECTOR, HÉLÈNE CIXOUS  
E OS THIÉRIOT: UNIDOS PELOS  
LAÇOS DAS (RE) ESCRITURAS**

Dissertação defendida em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, e  
\_\_\_\_\_ pela Banca Examinadora constituída pelas professoras:

---

Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar (UFG)

---

Profa. Dra. Zênia de Faria (UFG)

---

Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo (UNESP)

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
(CIP)**

Oliveira, Alexandra Almeida de.

O799c

Clarice Lispector, Hélène Cixous e os Thiériot: unidos pelos laços das (re) escrituras /  
Alexandra Almeida de Oliveira. – Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2007.  
123 f. ; 30,5 cm

Orientadora: Prof. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-  
Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, 2007.

Referências: f. 117-123.

1. Lispector, Clarice – crítica e interpretação. 2. Lispector, Clarice – tradução em  
língua francesa. 3. Literatura brasileira – contos. 4. Cixous, Hélène. 5. Thiériot, Jacques.  
6. Thiériot, Teresa. 7. Estudos literários - dissertação. I. Aguiar, Ofir Bergemann de. II.  
Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-34.09

Para minha mãe, companheira em  
todos os momentos de minha vida.

Para minha orientadora Ofir  
Begmenann, luz que Deus pôs em  
meu caminho.

Para minha irmã Fernanda, amiga,  
companheira de toda uma vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por minha vida e por todas as bênçãos derramadas nela.

A Ofir Bergemann de Aguiar, pela orientação segura e pelo estímulo e incentivo de amiga, que se revelou desde o primeiro contato na graduação e se estreitou no curso de Mestrado.

À minha mãe, ao meu pai e às irmãs: Vivian, Fernanda, Vitória, Caroline e Juliana, pela dedicação e compreensão nos vários momentos em que estive ausente para escrever este trabalho.

Às minhas tias Ivone Fátima e Maria da Glória, ao meu avó Alberto. Aos meus avós: Ana, Ivone e Davi (in memoriam) e aos meus primos Paula e Davi, pelo apoio incondicional em todos os momentos.

A Valdivino, pelo companheirismo e amizade.

A meus cunhados Silas e Clayton, pela amizade.

Aos meus professores de francês: Luiz Maurício, Ofir, Dayse, Zênia, Maria Helena e Christian, pelas aulas que mudaram o rumo da minha vida profissional.

A todos os professores responsáveis por minha formação desde o Jardim.

Aos professores Zênia de Faria e Edvaldo Bergamo, pelas valiosas contribuições por ocasião do exame de qualificação.

Às professoras Zênia de Faria e Diva Camargo, pela disponibilidade em ler esta dissertação.

Aos meus amigos de faculdade, sobretudo a Sahmara Carneiro, pelo incentivo e amizade.

Às grandes amigas que conquistei Eliza Maria e Vanessa Franca, pelo apoio irrestrito.

Aos meus colegas do CEPAE, sobretudo a Katia, Íris, Magali, Lydia, Silvana, Elizabeth pelo incentivo e amizade.

Aos meus colegas de trabalho, em especial, Cleomaíza Araújo e Valéria Bicalho, pela compreensão de minhas ausências e pelo estímulo.

Aos amigos do Projeto Línguas, particularmente a Sirlene Terezinha, Natércia Alencar e Suzy Mara.

Aos meus colegas de Mestrado, pelos momentos compartilhados: os de angústias e incertezas, mas também os de felicidade, especialmente, Thiago Oliveira e Margarida Álvares.

Aos funcionários da Faculdade de Letras, em especial, Consuelo, Bruno e Rodrigo, sempre prontos a atender às nossas solicitações.

A Bruno Arca, pelas inesquecíveis aulas de francês e pela leitura do conto “Devaneios e embriaguez de uma rapariga”.

A Vahram Asdurian, por me fazer compreender que a arte, a mais sublime das ações humanas, traz para o vazio existencial um acalanto sem o qual a vida seria menos desejável.

[...] Estilhaçar o silêncio em palavras é um dos meus modos desajeitados de amar o silêncio, e é assim que muitas vezes tenho matado o que compreendo. (Se bem que, glória a Deus, sei mais silêncio que palavras.)  
Clarice Lispector

## SUMARIO

RESUMO.....	10
<b>RÉSUMÉ</b> .....	11
<b>LEGENDA</b> .....	12
<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	13
<b>1. O CONTO CLARICIANO</b> .....	18
1.1 A INOVAÇÃO LINGÜÍSTICA .....	18
.....	
1.2 A IRRELEVÂNCIA DO ACONTECIMENTO .....	20
1.3 A EPIFANIA, O SILÊNCIO E A REPETIÇÃO .....	23
.....	
1.4 A NARRATIVA INTROSPECTIVA .....	28
1.5 A METALINGUAGEM E A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO.....	30
.....	
<b>2. A LEITURA FEMINISTA DE CLARICE E A REPERCUSSÃO INTERNACIONAL</b> .....	35
2.1 A ESCRITURA FEMININA .....	35
2.2 A VIOLÊNCIA MIMÉTICA .....	45
2.3 CRÍTICA A HÉLÈNE CIXOUS .....	48
.....	
<b>3. O PAPEL DE CIXOUS À LUZ DA TEORIA DE LEFEVERE</b> .....	53
3.1 A IMPORTÂNCIA DAS REESCRITURAS .....	54
.....	
3.2 OS MECANISMOS DE CONTROLE DO SISTEMA LITERÁRIO .....	57
.....	
3.3 ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO FEMINISTA .....	63
.....	
3.4 A MUTABILIDADE DA POÉTICA .....	66
.....	
<b>4. LAÇOS DE FAMÍLIA E <i>LIENS DE FAMILLE</i></b> .....	69
4.1 O TEXTO DE JACQUES E TERESA THIÉRIOT .....	71
4.1.1 Os paratextos .....	71
4.1.2 A busca da identidade e os momentos de clarividência .....	73
4.1.3 A quebra da linearidade discursiva .....	89
4.1.4 Marcas da oralidade .....	106
.....	
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	115
.....	
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	120

OLIVEIRA, Alexandra Almeida de. *Clarice Lispector, Hélène Cixous e os Thiérot: unidos pelos laços das (re)escrituras*. Goiânia, 2007. p. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a tradução francesa da coletânea *Laços de Família* (1961), de Clarice Lispector, realizada em 1989, por Jacques e Teresa Thiérot. Insere-se nos estudos descritivos de tradução, que pretende analisar, sobretudo, o papel desempenhado pela tradução na cultura receptora. Utilizaremos, para tanto, os estudos de André Lefevere sobre os agentes controladores do sistema literário, uma vez que as reescrituras de Hélène Cixous, crítica argeliana-francesa, despertaram o interesse de críticos e editoras estrangeiros para as obras claricianas, promovendo sua ampla repercussão internacional. Ênfase será conferida, igualmente, as características da escritura de nossa escritora, isso porque antes da leitura de Cixous da obra de Lispector, os críticos literários sempre apontavam os traços filosóficos que permeavam a sua escrita. A partir dos estudos da crítica francesa, os temas feministas da obra passaram a constituir um importante dado para a análise. Também será feito o cotejo entre os textos de partida e de chegada a fim de verificar os procedimentos tradutórios recorrentes.

Palavras – chave: Clarice Lispector, reescrituras, tradução feminista.

OLIVEIRA, Alexandra Almeida de. *Clarice Lispector, Hélène Cixous e os Thiérot: unis par les liens des (ré)écritures*. Goiânia, 2007. p. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás.

## RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la traduction française de la collection “Laços de Família” (“Liens de Famille”, 1961) de Clarice Lispector, réalisée en 1989 par Jacques et Thérèse Thiérot. Elle s’insère dans les études descriptives de traduction qui ont pour ambition principale l’analyse du rôle représenté par la culture réceptive. Pour cela nous utiliserons les études d’André Lefevere sur les mécanismes contrôleurs du système littéraire, sachant que les réécritures de Hélène Cixous, critique franco-algérienne, suscitèrent l’intérêt de critiques et éditeurs étrangers pour les oeuvres de Clarice Lispector, établissant ainsi son importante répercussion internationale. Nous mettrons également l’accent sur les caractéristiques du style de notre femme écrivain. Avant même la lecture par Hélène Cixous de l’oeuvre de Clarice Lispector, les critiques littéraires s’attachaient toujours à pointer les marques philosophiques qui punctuaient son style. À partir des études réalisées par la critique française, les thèmes féministes de l’oeuvre commencèrent à constituer d’importantes données d’analyse. Nous ferons également une comparaison entre les textes de départ de ceux d’arrivée, afin de vérifier les procédés de traduction récurrents.

Mots-clé: Clarice Lispector, réécritures, traduction féministe.

## **LEGENDA:**

A referência das obras de Clarice Lispector citadas neste trabalho será feita por meio das seguintes siglas:

LF – *Laços de Família*

LDF – *Liens de Famille*

SV – *Um sopro de vida*

PCS – *Perto do coração selvagem*

HE – *A hora da estrela*

ALP – *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

DM – *A descoberta do mundo*

PNE – *Para não esquecer*

VC – *A via crucis do corpo*

AV – *Água viva*

G.H. – *A paixão segundo G.H.*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há um silêncio interior que leva ao êxtase tão puro que prescinde de divindades. Eu conheço o seguinte: estar plena do nada. Isso é resultado de uma longa e penosa aprendizagem.

Clarice Lispector

Nascida na Ucrânia e tendo vindo com apenas dois anos de vida ao Brasil, Clarice Lispector é considerada a maior escritora brasileira de todos os tempos, embora não tenha feito parte da Academia Brasileira de Letras.

Desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, quando contava 23 anos, provocou desconforto na crítica com suas inovações estilísticas. A escritora brasileira chocou os críticos literários, não somente por sua linguagem, como também pelos temas recorrentes de sua escritura, classificada como intimista, isto é, que adentra a alma humana e se depara, em seus meandros, com todos os tipos de sentimentos. Em uma mesma pessoa, é possível a convivência de sensações opostas, como: desejo e culpa, conflito entre ser si-mesmo ou uma pessoa que se despe de sua essência para incorporar uma outra, apenas para atender às expectativas de outrem; tais contradições podem ser percebidas pelos inúmeros oxímoros presentes em seu texto.

Sua escritura visa, além de perscrutar os anseios humanos, questionar as convenções criadas pela sociedade, e que são tidas por verdadeiras e “naturais”, portanto não suscetíveis de serem contestadas. Seus contos projetam o modelo social do patriarcalismo, isto é, neles as personagens assumem os papéis tradicionais atribuídos por essa lógica social. O patriarcalismo prevê comportamentos sexuais, sociais e emocionais diferentes para homens e mulheres, maridos e esposas. Mas as prescrições impostas por esse sistema não são estáveis e naturais, elas são passíveis de ruptura ou de continuidade. Segundo Helena (1997, p.82):

O texto de Lispector acaba por questionar os pressupostos metafísicos da razão instrumental e do sujeito monológico do discurso patriarcal. Ou seja, ele toma por base demonstrar a fragilidade das verdades culturalmente estabelecidas (os clichês e as cristalizações internalizadas) e que parecem “naturalmente” verdadeiras.

A maior parte das convenções desestabilizadas pela escritura clariciana refere-se às posições determinadas para homens e mulheres: o homem provê o sustento do lar, a mulher ocupa-se dele e da família; à mulher cabe o espaço interno (a casa), ao passo que ao homem compete o espaço público. Também são postas em xeque as características que foram

designadas para cada gênero: os homens são racionais e lógicos; as mulheres, sentimentais e frágeis.

São muito reducionistas as críticas que restringem Lispector a uma escritora feminista, uma vez que sua escritura está comprometida não apenas com o sexo feminino mas com toda a sociedade, porém não se pode negar que a autora se preocupava com a situação da mulher. Clarice dedica muitos de seus escritos à alma feminina. A maioria de suas personagens pertence a esse sexo. Seu texto objetiva, dentre outras coisas, denunciar a opressão que aniquila a mulher, uma vez que esta sempre foi definida em contraposição ao outro, portanto, sempre lhe foi negada uma identidade própria. É seu intuito chamar atenção para o fato de que as práticas sociais vigentes, em sua época, não são fruto de uma determinação biológica e sim impostas pela sociedade, portanto, urge romper com elas.

Os textos claricianos questionam a literatura androcêntrica e colocam em xeque a inferioridade atribuída às mulheres. Estas sempre são postas em segundo plano, muitas vezes suas obras são reprimidas, ocultadas e silenciadas. Lispector reivindica um maior destaque para o sexo feminino.

A escritora tenta reverter a lógica do discurso patriarcal, para tanto faz uso de estratégias que tentam subvertê-la. Por exemplo, ao analisar seus contos, podemos observar que a constituição da família assemelha-se à composição familiar na época em que ela redigiu seus textos. Nos anos 50 e 60 do século passado, as separações eram raras, portanto a família era formada por pais e filhos. Caso Clarice Lispector empregasse um ponto de vista que não adentrasse na consciência das personagens, poderíamos ter a impressão de que a harmonia e a felicidade reinavam na família e em seus membros; porém como Lispector opta pela técnica do monólogo interior, temos acesso ao que pensam as personagens e nos damos conta do quanto lhes é penoso sustentar essa aparência de tranquilidade e de um relacionamento feliz. Ao contrário do que a exterioridade deixa aparente, as personagens, sobretudo, as femininas vivenciam inúmeros conflitos.

São traços recorrentes da escritura clariciano: o silêncio, a epifania e a repetição. Tais elementos estão interligados, visto que a repetição excessiva nos conduz ao silêncio, que, por sua vez, está indissociavelmente atrelado à epifania. Nos momentos de súbita iluminação, o silêncio torna-se obrigatório, já que as personagens mergulham em si-mesmas para descobrir respostas a respeito de suas próprias existências, e não raro as perguntas formuladas não têm respostas, daí o silêncio, gerador de significados, pois é somente quando a linguagem fracassa que o indizível pode ser expresso.

Essas características da escrita da grande dama de nossa literatura serão focalizadas no presente trabalho. Propomo-nos a fazer uma análise da tradução francesa da coletânea de contos lançada em 1960, *Laços de família*, atentando-nos a elas. Trabalharemos com onze dos treze contos, entretanto ênfase será concedida a alguns: “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Amor”, “Feliz aniversário” e “A imitação da rosa”. Nosso objetivo de análise é verificar a que texto os leitores de língua francesa tiveram acesso.

Subjacentes à escolha deste objetivo encontram-se, sobretudo, as idéias de André Lefevere (1985), que propõe, para os estudos literários, o enfoque na interação entre as escrituras e as reescrituras, entre as quais está a tradução, no lugar de maior realce. Segundo ele, a teoria e a crítica literárias não devem se limitar à interpretação de textos, uma vez que a evolução de uma literatura é determinada pela ação recíproca entre obras literárias e os textos que as representam.

Optamos pela narrativa curta visto que “talvez o conto, mais do que o romance, seja o instrumento ideal dessa escritora que parece extrair o essencial das dobras do acessório”, como declara Antonio Candido (1999, p. 91). Luiz Costa Lima (1983, p. 184) comunga da mesma opinião: “Ora, esta característica do gênero era particularmente positiva a Clarice porque lhe impedia as longas divagações existenciais em que tantas vezes diluem seus romances”. Observamos, em *Laços de família*, os traços da escrita clariciana anteriormente mencionados. Os laços, presentes no título, por exemplo, já indicam que as relações familiares são ambíguas, posto que a palavra *laço* refere-se a afeto e também a aprisionamento (PEIXOTO, 2004). Principalmente as mulheres, ao mesmo tempo em que manifestavam carinho, encarceravam marido e filhos, como diria uma personagem de “Feliz aniversário”, um dos contos da coletânea: “Amor de mãe era duro de suportar...” (LF, p. 65).

A tradução francesa de *Laços de família* foi realizada por Jacques e Teresa Thiériot e lançada, em 1989, pela editora *Des femmes*. Trata-se de publicação surgida após a incansável divulgação da escrita clariciana feita por Hélène Cixous. Faz parte de nossa pesquisa, portanto, entender o relevante papel dessa crítica argeliana-francesa, pois foi graças a ela que a escritora brasileira tornou-se amplamente conhecida em terras estrangeiras.

A obra de Clarice começou a ser traduzida em 1954, onze anos após o lançamento de seu primeiro livro no Brasil. A partir da década de 1980, todavia, houve um crescente interesse na tradução de seus contos, romances, crônicas e novelas, não só para o francês. Em 1977, Hélène Cixous depara-se com o texto clariciano e começa a escrever sobre ele, além de torná-lo objeto de suas conferências. Cumpre assinalar que os anos 80 mostraram-se profícuos

para as traduções de escritoras latino-americanas, devido ao acelerado desenvolvimento dos *Women's Studies* (Estudos da mulher), conforme aponta Barbosa (1994).

Esclarecemos que a tradução, neste trabalho, é entendida como uma atividade extremamente necessária e criativa, uma prática discursiva e uma atividade cultural, pois é, sobretudo, por meio dela que as variadas culturas entram em contato umas com as outras. De forma alguma, concebemos a tradução como algo mecânico, um trabalho que visa apenas à reprodução do original. Segundo Rosemary Arrojo (2003, p.10), a tradução é “uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão humana que é a produção de significados”. Esse processo envolve escolhas, tomadas de decisões difíceis, mas importantes.

Concebemos a tradução como uma leitura, um trabalho ativo de construção de significados. O ato de ler não é, de modo algum, simples decodificação de signos lingüísticos. Como qualquer ato, a leitura tem os seus agentes que são os leitores, cujos conhecimento de mundo e conhecimento compartilhado (com as pessoas de sua comunidade) são ativados no momento da leitura.

Considerando a leitura como produtora de significados, não sendo, portanto, neutra, e partindo do princípio de que cada indivíduo, trazendo suas próprias crenças e concepções, a realiza de maneira semelhante ao seu povo (uma vez que a visão de mundo dos membros de um determinado grupo é muito parecida, contudo nunca idêntica), abrimos mão do preconceito cultivado em relação à tradução como cópia (ARROJO, 1992). Esta, por ser, antes de tudo, uma leitura, nunca será igual ao original e a outras traduções. Dessa forma, traduzir implica ler, “produzir significados, a partir de um determinado texto, que sejam ‘aceitáveis’ para a comunidade cultural da qual participa o leitor” (ARROJO, 2003, p. 76).

A impossibilidade teórica da tradução seria consequência de uma concepção da tradução como equivalência. Pensar o significado como não imanente leva-nos à noção de tradução como transformação, admitindo-se sua possibilidade.

O cotejo entre o texto de Clarice Lispector e o de Jacques e Teresa Thiériot que será realizado neste trabalho, portanto não terá por finalidade a busca de uma fidelidade ao original. Analisaremos as escolhas dos tradutores, não nos restringindo ao âmbito lingüístico, com o intuito de conhecer a imagem de Clarice apresentada aos franceses.

No primeiro capítulo desta dissertação, trataremos das peculiaridades dos contos claricianos e evidenciaremos suas características mais recorrentes, a saber: a epifania, a repetição, o silêncio e a inovação lingüística. Para tanto, basear-nos-emos em historiadores literários como Bosi (1999) e Coutinho (1997) e em críticos e ensaístas como Candido (1977,

1992, 1999), Varin (2002), Sant'Anna (1973), Nunes (1976, 1995), Helena (1991, 1997), Rossoni (2002), dentre outros. Também teremos como apoio as reflexões teóricas sobre o conto de Cortázar, Jolles (1976) e a compilação de Gotlib (2002).

O segundo capítulo abordará a leitura feminista da obra da autora brasileira e a repercussão internacional alcançada por Clarice graças a essa leitura. Retomaremos os principais aspectos de sua narrativa, desta vez da perspectiva feminista. Será dado destaque aos textos de Cixous (1991b, 1999) e serão considerados os estudos de Peixoto (2004) e Borges (1999).

Traremos, no terceiro capítulo, as discussões de Lefevere que nos servirão de suporte teórico para analisar o papel desempenhado pela crítica feminista Hélène Cixous na divulgação de Clarice Lispector. Segundo Lefevere (1992, 1994), para compor o cânone de uma literatura, à obra não basta o seu valor intrínseco, ela necessita de reescrituras (termo atrás apresentado), que podem ser traduções, ensaios críticos, histórias literárias, fragmentos de antologias, etc. É neste contexto que se insere Hélène Cixous, principal propagadora de Clarice Lispector no exterior, como já mencionado. A partir de suas leituras, Clarice foi considerada o maior arauto do feminismo brasileiro e sempre é comparada a Virgínia Woolf no contexto mundial.

Por fim, no quarto capítulo, analisaremos a tradução francesa de *Laços de Família*, enfocando, como já antecipado, os traços recorrentes da obra clariciana característicos de sua escrita “intimista” considerada “feminina”. Os elementos apontados por Cunha (1997) nortearão este estudo.

# 1. O CONTO CLARICIANO

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação.

Alfredo Bosi

## 1.1 A INOVAÇÃO LINGÜÍSTICA

Segundo Afrânio Coutinho (1997, p. 245), coube a Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, na prosa, e a João Cabral de Melo Neto<sup>1</sup>, na poesia, renovar a literatura brasileira, fazendo experiências ousadas com a linguagem.

Para Sant'Anna (1973, p. 207), a linguagem de Clarice é inusitada, quebra “o convencional da lógica subtraindo um elemento intermediário no pensamento. Daí o inusitado em sua construção. Inusitado, no entanto, apenas no sentido imagético e semântico, não na sintaxe”, portanto sua frase não pode ser medida pela lógica comum. Para Claire Varin (2002, p. 31), “[a] sua escritura relacional arrebenta com as categorias sob o impulso de um pensamento analógico sustentado pela sinestesia”. Ela exemplifica sua asseveração com uma frase de Lispector retirada do livro *Um sopro de vida*: “Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não seja o seu” (SV, p. 112).

Clarice confere às palavras uma roupagem nova e explora os limites de seus significados; dessa forma, a palavra perde o seu sentido habitual, previsível e adquire uma significação recodificada. Lispector afirma: “Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte” (DM, p. 325; PNE, p. 15).

A autora brasileira emprega as palavras que utilizamos em nosso cotidiano e atribui-lhes um novo sentido que deve ser captado pelos leitores. E isso constitui uma difícil tarefa para os dicionaristas, como sustenta Aurélio Buarque de Holanda (1975, p. viii, grifo nosso), no prefácio de seu *Dicionário da Língua Portuguesa*:

Lutam com as palavras os escritores, os Drummonds, aceitando-lhe as definições correntes ou, no seu direito de artistas, *modificando-lhes o sentido, ou criando novos, ou novas palavras*; e lutam, igualmente, os dicionaristas, redefinindo-as, acrescentando-lhes significados, ou introduzindo-as no léxico, após enfrentar a tarefa, tantas vezes penosa, de captar-lhes a essência, desentranhando-lhes o sentido, infundir alma num corpo.

---

<sup>1</sup> Esses autores foram considerados por Antonio Candido os últimos grandes de nossa literatura (CANDIDO, 1999, p. 97).

A mesma luta travada pelos dicionaristas é também travada por leitores comuns e críticos literários, que, muitas vezes, não podem apoiar-se nas acepções grafadas no dicionário para entender certos termos claricianos. Assevera Maria Inês de Almeida (1991, p. 45): “Numa perspectiva semiótica, toda literatura de Clarice Lispector é a tentativa de resgatar o valor icônico da palavra, símbolo por excelência. Tirá-la da prisão convencional e trazê-la para o terreno mágico do inusitado”.

Por meio das epifanias vivenciadas pelas personagens, enfocadas adiante, Clarice deseja proporcionar ao leitor uma visão mais ampliada da vida; para tanto utiliza uma linguagem estranha, insólita, para que sua obra não seja lida distraidamente. A linguagem chama a atenção dos leitores e, com isso, eles ficam mais atentos aos meandros de sua escritura. Sua escrita é repleta de solavancos e travamentos, o que leva os leitores a se deterem mais nas frases, procurando construir um sentido para aquilo que estão lendo e “se ponham à disposição dos fragmentos que ora se evidenciam como questionamentos fundamentais que não andam, não fluem espontaneamente” (ROSSONI, 2002, p. 75-76).

Claire Varin (2002, p. 92) afirma que a contista escreve por meio de frases desconexas similares às de nossos sonhos: ela “explora o espaço do sonho acordado”. Para Sant’Anna (1973), a escrita clariciana é feita como artesanato, embora ela assegure que sua linguagem seja natural, isto é, sem grande elaboração. Antonio Candido a considera uma tentativa bem sucedida de renovação nas nossas letras, um elaborado trabalho de exploração da língua portuguesa:

este romance [Perto do coração selvagem] é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual, se sente, a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1992, p. 97-98).

Numa conferência sobre “Literatura e Vanguarda no Brasil” realizada, em 1963, nos Estados Unidos, a romancista brasileira explana sobre escrever em português:

É maravilhosamente difícil escrever em uma língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. Não as liberdades arbitrarias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma

violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se mas reagem vivos (LISPECTOR apud VARIN, 2002, p.81).

Candido (1992, p.93, grifos do autor) compartilha da opinião de Clarice e afirma:

Uma das tragédias de quem escreve em português é o fato da nossa ser uma língua, a bem dizer, ainda não suficientemente polida pelo pensamento. O português ainda não foi suficientemente *pensado*, como as outras línguas européias. Ora, os vocábulos são como seixos dos rios. A princípio, duros e ásperos calhaus, cheios de pontas e arestas. A água, todavia, passa longa e pacientemente sobre eles; eles próprios se chocam e atritam. Os anos sucedem aos anos, e os seixos vão se arredondando, as suas anfractuosidades se atenuam, toda a pedrinha como que amacia e se torna um pequeno bloco polido, doce ao contacto e à vista. Também as palavras sofrem esta erosão; no seu caso, da corrente do pensamento.

Esta comparação estabelecida por Candido assemelha-se muito à que é feita por Clarice, em *A hora da estrela*, na voz de Rodrigo S.M: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (HE, p. 19).

Ainda segundo Candido (1992), o compromisso de Lispector é com a linguagem e não com a realidade empírica.

## 1.2 A IRRELEVÂNCIA DO ACONTECIMENTO

A obra de Clarice apresenta-se como uma narrativa aberta. Álvaro Lins<sup>2</sup> (1963, p. 189-190), um dos primeiros críticos a debruçar-se sobre a obra da escritora, acusa seus livros *Perto do coração selvagem* e *O Lustre* de mutilados, inacabados, apelida-os de experiência incompleta, porém reconhece que esses romances são originais em nossas letras. Segundo Lins (1963, p. 192), “Lispector demonstra abundantemente nos seus romances que dispõe do primeiro atributo para a experiência de um poeta ou de um romancista: a presença de uma personalidade original, de uma natureza humana particular e inconfundível”. Sant’Anna também tem essa impressão, para ele, contudo, isso é louvável, uma vez que o inacabado remete-nos à sensação de reinício, de continuidade. Para Benedito Nunes (1995, p. 24), “[o] inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista”. Clarice admite o seu gosto pelo inacabado: “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (PNE, p. 6). Na

---

<sup>2</sup> Seu primeiro artigo que trata da obra de Lispector foi escrito em fevereiro de 1944, ano seguinte à publicação de *Perto do coração selvagem*; Antonio Candido, todavia, foi o primeiro a escrever acerca da obra da escritora ainda em 1943.

dedicatória de *A hora da estrela*, a escritora alega que seu livro é “[...] *inacabado porque lhe falta a resposta*” (HE, p.10, grifos da autora).

No que se refere aos contos de Clarice, porém, Nunes afirma que, embora embebidos de caráter renovador, eles conservam as estruturas tradicionais do gênero. Em Clarice, o enredo tem começo, meio e fim; ocorre o estabelecimento de um conflito, e não de vários, este gera desequilíbrio e há, às vezes, sua resolução, traços do conto tradicional. O tempo e o espaço são apresentados de maneira condensada, para gerar a tensão tão apreciada pelo contista Poe e por Cortázar (1974, p. 158) que assim a define “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta”. Em geral, a história desenrola-se numa casa, numa rua e as pessoas não se deslocam muito; em relação ao tempo, os acontecimentos se passam em horas ou dias.

Antonio Candido, entretanto, afirma a respeito do romance *Perto do coração selvagem*, e que pode ser estendido aos contos da autora:

Todos esses processos que sentimos conscientes e escolhidos correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais, encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior (CANDIDO, 1992, p. 100).

Um fator que diferencia os contos de Lispector dos tradicionais, portanto, é o fato de estes enfatizarem as ações, ao passo que na narrativa clariciana a ação é secundária, visto que a escritora centra-se no íntimo de suas personagens. Os acontecimentos em si não são imbuídos de importância, o que é relevante na obra dessa escritora é a maneira pela qual esses fatos repercutem no indivíduo.

Observamos, assim, que a obra de Clarice Lispector assemelha-se, no que se refere à irrelevância do acontecimento, aos textos de Anton Tchekhov, primeiro contista a libertar-se das amarras que até então tornavam rígida a composição dessa narrativa no que tange à sua estrutura.

Tchekhov é partidário de muitas idéias de Edgar Allan Poe, contista americano e teórico desta narrativa curta, criador dos contos de suspense. O contista russo não chegou a ser um teórico do conto, porém, em cartas enviadas a muitos escritores, expressa a sua opinião acerca do que seria um bom conto. Como contista, Tchekhov é importante, pois liberta o conto de uma de suas características mais constantes: o acontecimento. O autor quebra a estrutura tradicional do conto e acena para traços de modernidade. Ele inaugura os contos em que nada parece acontecer. Segundo Gotlib (2002, p. 47), “Tchekhov registra os

acontecimentos da vida numa sucessão de quadros, como se fosse um moisaco, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace”. Ainda de acordo com a autora, a contribuição mais relevante de Tchekhov para a arte dessa narrativa curta foi o rompimento com a linha temporal de início, meio e fim, valorizando o meio em detrimento do fim.

Gotlib afirma que o conto moderno não admite uma estrutura fechada como era comum na narrativa tradicional, em que a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento, chegam ao ápice e daí a tensão decresce, ocorrendo o desfecho que, geralmente, é feliz. O conto moderno não é linear e muitas vezes não apresenta um desfecho, deixando ao leitor uma sensação de frustração, pois ao iniciar a leitura ele espera aí encontrar um fim. Contudo, dá-nos a impressão de que o texto assemelha-se à vida humana, pois no mundo factual não existem desfechos eternos, a não ser a morte.

Os contos claricianos apresentam modernidade, porque neles inexistente interesse excessivo em relação ao enredo. É priorizado o interior das personagens, o que realmente importa são os sentimentos, as sensações e as percepções. É como uma descida bem profunda na alma dos seres humanos.

A própria Clarice revela-nos que, quando pequena, escrevia contos para os jornais da cidade em que morava, entretanto, eles nunca eram publicados, uma vez que não tratavam de fatos e sim de sentimentos (PNE, p. 21). Bosi (1999, p. 20) completa essa visão ao alegar que “[a] prosa de Clarice faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção”. E assinala Antonio Candido (1992, p. 99): “A sra. Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade, e procura recriar o mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação”.

Segundo Omena (2002, f. 34), Lispector “inicia seu trabalho em uma época marcada pela crise do enredo e da personagem”. A complexidade advinda com os tempos modernos desfaz o caráter de unidade da vida e acentua a fragmentação das pessoas, dos valores, das relações sociais e, por consequência, da obra. Isto implica vários desdobramentos da realidade. O pensamento deixa de ser único, e o que antes era verdade para todos passa a ser verdade para um só. O enredo, assim, vai, gradualmente, perdendo seu papel de destaque, em favor das sensações, percepções, revelações e sugestões íntimas, que nele encontram-se diluídas (GOTLIB, 2002). Consoante Roberto Côrrea dos Santos (1991, p. 58), o mundo de Clarice é formado por “retalhos, fragmentados de estados”.

Aspecto que diferencia o conto antigo do moderno é a forma de se representar o mundo. Neste, ele é visto de maneira parcial, fragmentada, e por isso o mundo é representado

de modo parcial, de certa ótica; ao passo que, naquele, o mundo é analisado como um todo, representado de forma unitária. O contexto histórico é decisivo para essas análises de mundo. Segundo Gotlib (2002), com o advento da Revolução Industrial, o caráter de unidade da vida vai se perdendo e, conseqüentemente, o do texto. Dessa forma, acentua-se a fragmentação da vida, dos valores, das pessoas e também das obras. O ser humano revela-se um ser fragmentado, sem contornos muito bem definidos. Várias facetas da mesma personagem são nos mostradas. Rosenfeld (1976, p. 97) assim define a arte moderna:

uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assinalar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.

De acordo com André Jolles (1976, p. 192, grifo nosso), o conto “se esforça por narrar um fato ou incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, *aparentemente*, do que os personagens que o vivem”. Se não fosse pela presença da palavra *aparentemente*, não poderíamos aplicar esta afirmação à obra de Lispector. Pode ser que pareça a alguém que leia um conto de Clarice que o enredo seja mais importante que as personagens. Porém, na obra clariciana importam mais as personagens e suas percepções, bem como as experiências que a autora faz com a linguagem. Ademais, o enredo em Clarice não é como o expresso pela afirmação de Jolles. Em geral, ele não é impressionante, os incidentes são voltados para o contexto familiar e sempre são configurados como fatos corriqueiros.

### 1.3 A EPIFANIA, O SILÊNCIO E A REPETIÇÃO

Clarice trata de temas que versam sobre os acontecimentos diários, contudo eles despertam nos leitores uma espécie de desligamento com o cotidiano. Ela consegue converter um episódio banal em resumo implacável de uma condição humana, confirmando o que sustenta Cortázar (1974), quanto ao fato de o contista sentir necessidade de escolher um tema que lhe seja significativo, mesmo que seja um vulgar episódio doméstico.

É a partir desses fatos triviais que Clarice abre para o leitor outras perspectivas de vislumbrar o mundo. Suas personagens levam sua vida tranqüilamente e, devido a um pequeno incidente, às vezes, até habitual, são capazes de refletir mais profundamente sobre sua existência e sua relação com os outros. Como assegura Bosi (1999, p. 9), “o contista

explora o discurso ficcional numa hora aguda de percepção”. Daí resulta a epifania, assim definida por Sant’Anna (1973, p. 187):

Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do extase [sic.] pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Os escritos de Clarice propiciam-nos um processo de “descortinamento” do mundo. Suas personagens vivem uma situação rotineira quando algo de súbito arrebatá-las e as coloca diante dos acontecimentos com uma percepção mais aguda. Em seguida, a epifania vai perdendo a sua força e cessa. Nas obras, em geral, esses momentos de ampla visão resultam em mudança de atitude, o que nem sempre acontece nas narrativas claricianas, como será exposto no capítulo subsequente. Em vários contos claricianos, sobretudo os de *Laços de Família*, ocorre uma tensão conflitiva que leva à ruptura da personagem com o mundo. A sensação de perplexidade, nesse momento, leva as personagens a distanciarem-se do mundo e delas mesmas, renunciando à linguagem e deixando o silêncio aflorar. Para Nunes (1995, p. 123), a epifania pode ser compreendida como “momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto”.

A epifania e o silêncio estão interligados. Enquanto as personagens vivem seus momentos de clarividência, o silêncio faz-se imperativo. Assim manifesta-se Nunes (1995, p. 43, grifos nossos) a respeito desse fenômeno em relação à personagem Martim da obra *A maçã no escuro* :

*Nesse estado de esvaziamento, mas também de receptividade às coisas, que a recusa da palavra e o silêncio determinam, Martim está mais próximo da Natureza do que das duas mulheres da fazenda. Com aquela estabelece a intimidade de um contacto silencioso, contemplativo, mas satisfatório, através de rápidas frases monológicas, à beira do inexprimível; com essas últimas, o distanciamento de um contacto verbal elíptico e reticente, mas insatisfatório, através de diálogos esporádicos, que pouco ou nada dizem.*

Ainda complementa Nunes sobre o silêncio na obra clariciana: “É a linguagem, abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, que repete sem cessar

o fantasma de uma cisão originária do ser imanente que a transcendência do dizer cauciona, passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio” (NUNES, 1995, p. 134).

E a própria escritora fala do silêncio em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, quando Lori, a protagonista do romance, ressaltando a importância da linguagem afiança: “Pois nós não fomos feitos senão para os pequenos silêncios [...]” (ALP, p. 38).

Omena (2002, f. 34) assinala que, em Clarice, a “linguagem se torna um processo de descobrimentos contínuos, chegando, algumas vezes, a nos mostrar a sua fragilidade frente ao inexprimível, causador do silêncio”.

O silêncio, para Lispector, não é percebido como algo de negativo, pelo contrário, ele é revestido de características positivas, uma vez que a linguagem não dá conta de exprimir tudo o que deve ser dito, cabe ao silêncio exprimir o inexprimível. Isto pode ser comprovado com um excerto de *A paixão segundo GH*:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço de voz. [...] a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que eu não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (GH, p. 175-176, grifo nosso).

Podemos observar que, para Clarice, o silêncio diz muito; ele está repleto de significações. Ele atua onde as palavras não o podem. Essa afirmação pode ser corroborada pelo seguinte fragmento extraído de “Silent night, holy night” (PNE, p. 37): “Tive a certeza de que estava captando a mais primária vibração do ar, como se o silêncio falasse. O silêncio falava”. Ele é que permite que a escritora realize sua primeira intenção, segundo Rossoni (2002, p. 173), que é buscar o “in-escrito”, o inefável e o inexprimível. Em *A hora da estrela*, encontramos: “Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (HE, p. 13). Mais adiante acrescenta: “Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio é resposta a meu – a meu mistério” (HE, p. 14, grifos nossos). E por fim arremata: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (HE, p. 16-17, grifos nossos).

Para Lucchesi (1987, p. 111), que defende a presença do social na obra da escritora, “o silêncio e a solidão por um lado questionam a condição humana numa dimensão atemporal, por outro revelam certo período histórico em que ao indivíduo está vetada qualquer forma de participação autêntica”. O estudioso refere-se ao período ditatorial vivenciado pelos brasileiros.

Nunes (1995, p. 136-137) sublinha que a repetição, em Clarice, está indissociavelmente atrelada ao silêncio. Essa característica, continua o autor, confere à narrativa clariciana coesão e ritmo, e aumenta a ênfase e a carga emocional das palavras. Rossoni (2002, p. 206) partilha dessa visão e sustenta que a “repetição exaustiva da palavra [...] obtém a ‘não-palavra’”. Segundo ele,

além do evento da emergência de novas significações pela intensificação da ênfase, instaura outra possibilidade que se manifesta em sentido oposto ao descrito. A repetição, em estado extático de extrema intensidade, determina nova transformação, agora para o âmbito do esvaziamento da expressão, conduzindo ao *silêncio*. Assim, realiza-se a interação da palavra ao silêncio e do silêncio à manifestação da palavra (ROSSONI, 2002, p. 130, grifos do autor).

Essa repetição ocorre com palavras, temas, personagens e até mesmo com textos. Frequentemente, encontramos em *A descoberta do mundo*, crônicas que já haviam sido publicadas em outros livros e só sofreram pequenas modificações. Sylvia Paixão (1991, p. 118) comenta que tal repetição não empobrece a obra de Clarice que

busca no repetir uma forma de provocar o estranhamento, se abstendo dos conceitos já conhecidos para recriar outros e mais outros indefinidamente – a linguagem não se esgota.

É porque nada existe de novo, tudo se repete como num círculo que se aprofunda sem se fechar. O novo fica por conta do que inventamos pela linguagem.

É como se houvesse uma complementação nessas obras e não uma mera repetição. Em *A via crucis do corpo*, por exemplo, o conto “Dia após dia” retoma “O homem que apareceu”, são as mesmas personagens com as mesmas histórias. Conforme Peixoto (2004), em *Água viva*, estão presentes muitas passagens de “Fundo de Gaveta”<sup>3</sup>, atualmente reunidas em *Para não esquecer*. Afirmo a contista brasileira: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoadada diz alguma coisa” (PNE, p. 70).

<sup>3</sup> As crônicas reunidas sob o título “Fundo de gaveta” apareceram, primeiramente, em *A legião estrangeira*, compondo a segunda parte da obra. Neste trabalho, utilizamos a versão atual *Para não esquecer*.

Daphne Patai (1989, p. 60) não compartilha da opinião de Sylvia Paixão de que a repetição valorize a obra da escritora. Para ela, essa é a maior “fraqueza” da sua narrativa. Esse procedimento leva-nos, segundo Patai, a uma visão de vida elaborada ao excesso não permitindo que outras interpretações surjam dali. Nunes já havia evidenciado este aspecto da repetição, porém, para ele, isso só acontece em alguns momentos, não prejudicando a obra da autora. A repetição, de acordo com ele, pode “também, em um movimento inverso, reduzir a teia de significações, diminuindo os seus elos até isolar o significado. Detém-se então o jogo entre palavra e coisa. Onde acaba a repetição, começa o silêncio” (NUNES, 1995, p. 139). Mais adiante acrescenta:

a repetição, que interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha. Nesse sentido, haveria, além do silêncio hiperbólico que a retórica distingue, uma espécie de silêncio enfático produzido pela recorrência intensificadora tanto de termos e frases quanto, especificamente, das conexões lógicas do discurso incluindo-se entre elas a própria negação.

Nunes (1976) nomeia a figura da repetição de “técnica do desgaste”. Por meio do uso excessivo, a palavra perde o seu caráter de novidade e passa a ser “coisa oca”, como assegura Clarice (apud BORELLI, 1981, p. 77): “Repetindo muito uma palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio e enigmático corpo duro. [...] Às vezes a palavra repetida torna-se o bagaço seco de si mesma e não refulge mais nem como som”. Assim utilizando recorrentemente o signo, Clarice acaba por esvaziá-lo de seus sentidos, como sustenta Nunes (1976, p. 137-138):

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado.

Lispector aprecia muito o silêncio. Nos momentos em que ele desponta, os leitores contribuem muito com a escritura do texto: “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nessa página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos” (DM, p. 347). Rossoni (2002, p. 243) assinala que “[...] o silêncio [é] fonte permanente de preexistência lingüística”.

#### 1.4 A NARRATIVA INTROSPECTIVA

A linguagem utilizada por Lispector, bem como o foco narrativo empregado, a auxiliam a conferir a seus textos alta densidade psicológica. A escritura clariciana enquadra-se na narrativa introspectiva. Os eixos de sua obra são: o questionamento do ser, o “estar-no-mundo”, o intimismo, a pesquisa do ser humano. Clarice é uma pergunta, como sugere o título “Sou uma pergunta”, de sua crônica datada de 14 de agosto de 1971 inserida em *A descoberta do mundo* (DM, p. 367-369). E é por meio de seus questionamentos que ela perscruta a alma humana e também a linguagem. Igor Rossoni (2002) aproxima a obra de Lispector ao Zen budismo, pois em ambos ele vislumbra a tentativa de autoconhecimento. Candido (1992, p. 99, grifos do autor) já afirmara que a escritura da autora atentava mais para “a essência do que a existência, mais o ser que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico”, sendo melhor chamar seus escritos de *romances de aproximação*.

Segundo Anatol Rosenfeld (1976), o romance moderno (e por extensão todas as narrativas) apresentam certas características em comum: a eliminação do espaço (ou da ilusão de espaço), a ausência de linearidade temporal, e a fusão de passado, presente e futuro. Para ele, “tempo e espaço formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1976, p. 81). Ganha destaque no romance moderno o monólogo interior, que nos permite ter acesso à consciência da personagem, desaparecendo, assim, a organização frasal lógica. Os pensamentos e as sensações das personagens são-nos apresentadas de maneira desordenada, obedecendo à dinâmica do pensamento. A obra de Clarice Lispector enquadra-se no romance moderno, portanto apresenta muitas das características arroladas por Rosenfeld.

Sant’Anna (1973), ao tratar da introspecção do texto clariciano, ressalta que Lispector abusa do discurso indireto-livre para captar o pensamento das personagens fazendo, assim, quase desaparecer a trama. Roberto Schwarz (1981, p. 56) argumenta que nos tornamos íntimos de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* (e podemos estender a outras personagens claricianas), graças ao recurso do monólogo interior usado por Lispector: “Somos íntimos da heroína através dos seus monólogos interiores, ou pela narração que flui muito próxima à sua consciência, palco da maior parte do livro”.

A obra de Clarice Lispector, quanto ao foco narrativo, é enquadrada, predominantemente, segundo a tipologia de Norman Friedman, na categoria de Onisciência seletiva. Nesta categoria, há o predomínio do discurso indireto-livre, permitindo-nos entrever

as sensações, percepções filtradas pela mente da personagem central, Leite (1993, p. 54-55, grifos da autora), ao tratar dessa categoria de Friedman, assim se expressa:

Virgínia Woolf e, entre nós, Clarice Lispector são duas mestras no estilo INDIRETO LIVRE e na ONISCIÊNCIA SELETIVA, com todas aquelas mulheres com quem a narração se identifica, a quem perscruta nos mínimos detalhes e de onde o mundo é perscrutado. Pense-se em Virgínia, de *Mrs. Dalloway*, ou em Clarice, já no seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em boa parte dominado pela mente da personagem central, Joana.

Segundo Leite, essa característica pode ser estendida aos contos de *Laços de família*.

Clarice recorre também à Onisciência seletiva múltipla. Nesta, igualmente os leitores penetram na consciência das personagens, porém não apenas da protagonista, temos acesso à mente de várias personagens o que nos ajuda a compor os seus perfis. Embora Lispector centre-se, em muitas de suas obras, somente na protagonista, em algumas outras, a escritora faz uso da Onisciência seletiva múltipla.

Tendo como objetivo mostrar o interior das personagens, seus sentimentos, angústias, percepções, são mais raros os momentos em que Lispector emprega o narrador onisciente neutro, uma vez que, neste caso, o narrador se limita a descrever os acontecimentos, falando do exterior, não permitindo aos leitores acesso ao interior das personagens. Não podemos adentrar seus pensamentos, emoções, intenções, etc. No entanto, sustenta Nunes (1995, p. 49, grifos do autor): “A proximidade máxima ao personagem que os enunciados assertóricos traduzem é contrabalançada pelo distanciamento introduzido pelos modais. Assim a romancista oscila entre a *visão direta e próxima* e a *visão indireta e distanciada*”.

Leyla Perrone-Moisés (1989, p. 22) discorre sobre o narrador de Clarice:

Embora pessoal, ele não é participante. É onisciente quando isto lhe convém: revela os pensamentos e os sentimentos mais secretos das personagens, os comenta com indícios de um saber maior que aquele que eles mesmos possuem desses pensamentos e sentimentos. Entretanto, o narrador não diz tudo. Utilizando frequentemente os recursos retóricos da forma interrogativa e dubitativa, este narrador é irônico para com as personagens e brincalhão em relação ao leitor<sup>4</sup> (tradução nossa).

<sup>4</sup> *Bien que personnel, il n'est pas participant. Il est omniscient quand cela lui convient : il révèle les pensées et les sentiments les plus secrets des personnages, il les commente avec des indices d'un savoir plus grand que celui qu'ils ont eux-mêmes de ces pensées et sentiments. Cependant, le narrateur, ne dit pas tout. En utilisant fréquemment les recours rhétoriques de la forme interrogative et dubitative, ce narrateur est ironique envers les personnages et joueur par rapport au lecteur.*

Nunes (1995, p. 31) sustenta que, em certos momentos, “mantendo-se, pelo uso contínuo da terceira pessoa, numa relativa distância, o sujeito-narrador está comprometido com o ponto de vista da personagem que lhe dá o centro privilegiado e discriminatório do discurso”. Em outros momentos, o narrador, também em terceira pessoa, acompanha o movimento da personagem, “os gestos, as impressões e os pensamentos, inspeciona-o interior e exteriormente em atitude de máxima proximidade, mas sem chegar a uma identificação completa, a um conhecimento efetivo de seu modo de ser” (NUNES, 1995, p. 48).

Massaud Moisés (1983) assinala a esse respeito que, no conto moderno, há agrupamento de enfoque narrativo ao passo que no conto antigo havia um só ponto de vista. Segundo Moisés, como eram muitas as limitações impostas a esse gênero (as unidades temática, de impressão, de efeito etc), em geral, os contos eram escritos num só foco narrativo para atender ao seu caráter de unicidade. No conto moderno, no entanto, vários focos narrativos são empregados numa mesma obra, objetivando quebrar com a visão de unidade que temos do mundo. Os escritores visam a mostrar aos leitores que a obra reflete o mundo fragmentado. Assim se expressa Moisés (1983, p. 125):

No conto moderno, porém, vêm-se experimentando vários agrupamentos de enfoque narrativo, a fim de remediar aquelas desvantagens apontadas e conferir vida à fabulação, tudo no encalço de permitir que ele “fale por si só, que se escreva sozinho” ou reflita o cosmorama social de todos os pontos de vista : fazer desaparecer o “autor” do conto, para que “nele” se expressem todos os que tenham intervido no caso.

## 1.5 A METALINGUAGEM E A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO

É importante mencionar que alguns críticos enfocam a valorização dada por Clarice ao processo de produção do texto. As obras lispectorianas deixam à mostra a “máquina da linguagem” (SANTOS, 1991, p. 61), ou seja, é a reflexão da linguagem voltada sobre si mesma. Essa é uma das características que aproximam o texto dessa escritora brasileira da poesia, pois são muito freqüentes, no gênero lírico, poemas cujo tema é a própria composição do texto<sup>5</sup>, porém, nos romances do século XX, isto também ocorre, como é o caso de *Les faux-monnayeurs*, (*Os moedeiros falsos*) de André Gide, dentre outros.

Vários escritores aparecem na obra de Lispector. Joana, no primeiro romance: *Perto do coração selvagem*; Sofia, de “Os desastres de Sofia”, da coletânea *A legião estrangeira*. Em *A via crucis do corpo*, temos os contos: “O homem que apareceu” e “Dia

---

<sup>5</sup> Lucas (1983) assevera que a preocupação metalingüística de alguns contos aproxima-os da poesia.

após dia”, nos quais aparecem dois escritores: um homem, Cláudio, e uma mulher, cujo nome não nos é revelado. Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S.M. aparece relatando as dificuldades impostas pela escrita; e em *Água viva*, embora a protagonista seja pintora, há muitas passagens que tratam do processo narrativo.

Apesar de tantas personagens escritoras, não são todas que tratam do ato de escrever. Algumas apenas mencionam que são escritoras e falam que devem escrever ou que tem um livro de encomenda. Os textos que mais versam sobre o ato de escrever são *A hora da estrela* e a coletânea de crônicas publicadas em jornais, *A descoberta do mundo*, editado postumamente sob a organização de Paulo Gurgel Valente, filho da escritora.

*A hora da estrela*, segundo Ricardo Iannace (2001), é um dos melhores exemplos de metalinguagem na obra clariciana; pois nele a autora brasileira insere Rodrigo S.M., o narrador que muitas vezes fala sobre o difícil processo de escrever, como neste fragmento:

Ah que medo de começar e ainda não sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. *Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo.* Com mão de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama (HE, 1998, p. 19, grifos nossos).

Algumas dessas escritoras lembram muito a própria Clarice, como as que aparecem em *A via crucis do corpo*. Muitos críticos vêm em algumas personagens claricianas a própria escritora. Claire Varin é uma das que apontam muitos fragmentos como dados autobiográficos. Em seu livro, a estudiosa canadense insere muitos fatos biográficos para tentar entender as narrativas lispectorianas. Segundo Varin (2002, p. 142), um dos filhos de Lispector lhe perguntou: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos tão pessoais?”. Sylvia Paixão (1991, p.116) também sente que Clarice escreve de maneira muito pessoal, sobretudo em suas crônicas, e afirma que elas assemelham-se muito a um diário íntimo. A própria escritora admite isso em suas crônicas intituladas “Ser cronista” e “Viajando por mar (1ª parte)”:

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo (DM, p.113).

Rubem<sup>6</sup>, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?” Ele disse: “É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal.” Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em

---

<sup>6</sup> Trata-se de Rubem Braga, um dos mais importantes cronistas brasileiros e amigo de Clarice.

experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia (DM, p. 349).

Outro crítico a mencionar os dados biográficos na obra da escritora é Iannace (2001). Segundo ele, já em seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, Clarice insere fatos de sua infância e adolescência, como a morte da mãe e os anos passados na casa da tia. Outro texto que trata da doença da mãe intitula-se “Restos de Carnaval”, conto enfeitado em *Felicidade Clandestina*. E o conto “Felicidade Clandestina” versa sobre sua infância em Recife.

Rossoni (2002, p.38) comunga dessas idéias e sustenta:

O fato de utilizar a literatura como forma de autoconhecimento para buscar a essência da vida no âmago de si se evidencia, pois, mesmo não se tratando de uma produção literária de caráter autobiográfico, torna-se difícil dissociar da obra de Clarice o indivíduo Clarice Lispector, fato que se opõe à corrente teórica da literatura que situa vida e obra em estágios diferentes.

O maior objetivo da contista, de acordo com Rossoni, é o autoconhecimento. Clarice busca por meio de sua literatura conhecer-se melhor e, como conseqüência, seu leitor também pode através da leitura de sua obra chegar a um conhecimento mais amplo de si mesmo. “Parece buscar, sim, o ser que preexiste nela e, mais do que isso, em todos os indivíduos” (ROSSONI, 2002, p. 38). Acrescenta o estudioso: “Ao entregar-se à aventura da criação [...] [Clarice] faz do ato de escrever um modo de conhecimento de si e das coisas que a rodeiam, buscando explorar – pela linguagem – a condição primeira do indivíduo” (ROSSONI, 2002, p. 74).

Cixous (1991, p. 10)<sup>7</sup>, à semelhança de Rossoni, destaca que Clarice aproxima-se e deseja aproximar-nos das coisas: “Nos faz [sic] ouvir o apelo das coisas. O apelo que há nas coisas: ela o recolhe. A voz clarice colhe. E nos oferece a laranja. Nos devolve a coisa.”<sup>8</sup> (CIXOUS, 1991, p. 11). Mais adiante acrescenta: “Clarice olha: E o mundo vem à sua presença. Faz renascer as coisas nascidas”<sup>9</sup> (CIXOUS, 1991, p. 11)<sup>10</sup>. Ora, Cixous quer dizer

<sup>7</sup> Este artigo de Cixous foi publicado primeiramente na revista francesa *Poétique*, n.40, em 1979. Em 1991, compôs a revista *Tempo brasileiro*.

<sup>8</sup> Embora citando a tradução publicada, o texto francês será colocado no rodapé em razão da especificidade da linguagem de Cixous, como será discutido adiante:  
*Nous fait entendre l'appel des choses. L'appel qu'il y a dans les choses : elle le recueille. La voix clarice cueille. Et nous tend l'orange. Nous rend la chose* (CIXOUS, 1979, p. 118).

<sup>9</sup> *Clarice regarde : Et le monde vient à la présence. Fait renaître les choses nées* (CIXOUS, 1979, p. 118).

que Clarice apresenta-nos as coisas de maneira diferente. Todos nós já vimos um ovo, porém as luzes claricianas lançadas sobre o ovo são totalmente novas para nós. Nós vislumbramos o ovo com um olhar automatizado, e é justamente disso, segundo Cixous, que Lispector deseja conscientizar-nos, de que é preciso encarar as coisas e as pessoas de uma maneira inabitual. Cixous (1991, p. 15-16) assim se expressa lendo Clarice:

Para nos fazer descobrir o esplendor de um ovo, em toda sua estranheza, é preciso uma força muito maior do que para nos fazer admirar uma montanha: na primeira lição do ovo, aprendemos a dar a um ovo de galinha a atenção que nos inspiraria uma montanha. A abordagem do ovo está camuflada por uma verdadeira cadeia de hábitos calcários<sup>11</sup>.

E podemos encontrar essa idéia na seguinte passagem constante de *Um sopro de vida*:

Descobri uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos (SV, p.137).

Cixous (1991, p. 10, grifos nossos) apropria-se de um termo empregado por Clarice para tratar da obra da autora: “Aprendemos, na escola de Clarice Lispector, a *aproximação*”<sup>12</sup>. Segundo a crítica argeliana, a maior lição que a contista brasileira deseja-nos transmitir é de “aproximação”, ou seja, devemos conhecer-nos, conhecer os outros e as coisas. Ela parece concordar, portanto, com Candido, que sugere a expressão “romances de aproximação” para qualificar a obra clariciana, como já foi mencionado.

O reconhecimento das coisas deve dar-se pela aproximação, as coisas devem ser reconhecidas por sua essência e não apenas pela aparência e pelo nome. É no encontro com os outros nos definimos (OLIVEIRA, 1985, p. 49). Da perspectiva fenomenológica, o homem deve ir às coisas a fim de atingir a sua essência, para tanto é necessário captá-las de modo imediato, ou seja, sem a mediação de outrem. Assim, tudo que sabemos sobre determinado objeto precisa ser apagado de nossa mente, para que possamos vê-lo de maneira pura e a partir desse nosso contato único com o objeto formarmos uma impressão dele.

<sup>10</sup> Cixous trata do conto “O ovo e a galinha” enfeitado na coletânea *A legião estrangeira*.

<sup>11</sup> *Pour nous faire découvrir la splendeur d'un oeuf dans toute son étrangeté, il faut une force beaucoup plus grande que pour nous faire admirer une montagne : dans la première leçon de l'oeuf, nous apprenons à porter vers l'oeuf d'une poule l'attention qu'une montagne nous inspirerait. L'abord de l'oeuf est camouflé par une véritable chaîne d'accoutumances calcaires* (CIXOUS, 1979, p. 126).

<sup>12</sup> *A l'école de Clarice Lispector, nous apprenons l'approche* (CIXOUS, 1979, p. 117).

Lispector penetra tão profundamente em sua alma, que descobre também a nossa, de acordo com Davy Bogomoletz (1999), isso é o que afasta um pouco os leitores de sua obra, visto que estes consideram-na hermética. Isto acontece, segundo o estudioso, porque nós, leitores, não suportamos tamanha aproximação e conseqüentemente decidimos afastar-nos.

Conforme Rossoni, um dos pilares da escritura clariciana consiste na aprendizagem. Para ele, a linguagem da autora é manipulada em um instrumento de busca intensa às partes mais recônditas do ser. A escritura clariciana é uma reflexão bem profunda sobre a alma humana, por isso não raro a escritora é considerada densa e filosófica.

Clarice declara: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (HE, p. 11). E qual é a tarefa de um filósofo senão refletir sobre algo e elaborar questionamentos a seu respeito? O que impelia Lispector a escrever era a procura, parece que ela só escrevia sobre o que não sabia direito. Ela só escrevia sobre aquilo que a surpreendia; segundo suas palavras: “E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos” (PNE, p. 29).

A busca faz-se presente em muitas narrativas claricianas. O livro *A paixão segundo G.H.* assim começa: “\_ \_ \_ \_ \_ estou procurando, estou procurando” (G.H., p. 11). Como bem disse Candido (1992, p. 99), o ritmo do livro de Clarice é de procura e de penetração. Penetração, acrescentamos na alma feminina, o que permitirá uma leitura feminista do seu texto, conforme veremos no capítulo seguinte.

# 1. A LEITURA FEMINISTA DE CLARICE E A REPERCUSSÃO INTERNACIONAL

Os símiles, as metáforas, os adjetivos, as construções verbais em estado de lirismo visavam a produzir, e isso tem um valor, a literatura como arte feminina. Esses mesmos recursos e atitudes manifestam-se com a força de uma reversão histórica. É o que faz Clarice com sua crua doçura, com a abundância, com a lenta criação dos ácidos lançados sobre o mundo banal das coisas íntimas – a corrupção das ordens, dos sentidos, dos valores. Arte feminina, apaixonada, ativa.

Roberto Côrrea dos Santos

## 2.1 A ESCRITURA FEMININA

Com a publicação de *Perto do coração selvagem*, a primeira obra de Clarice, os olhares da crítica voltaram suas atenções para a linguagem e sua maneira peculiar de vislumbrar o mundo, explorando de modo enfático as sensações, percepções de suas personagens, advindo daí uma elevada densidade psicológica, como já mencionado anteriormente. E não se desviaram desse rumo após os lançamentos de novos livros. Contudo, em 1977, ano da morte da autora, uma estudiosa feminista argeliana se depara com a escrita clariciana e lança luzes diferentes sobre ela, estabelecendo um novo paradigma de análise para a obra de Lispector: o feminista.

Hélène Cixous, que juntamente com Luce Irigaray e Julia Kristeva constituem a vanguarda do pensamento feminista francês, que levou o feminismo anglo-americano a abrir-se à filosofia e à psicanálise continental<sup>13</sup>, encanta-se pela autora brasileira: “Há muitos anos que leio Clarice em sua língua, e lhe falo na minha. Desde 1977 é uma estranha e maravilhosa troca, que jamais há de cessar” (CIXOUS, 1999, p. xi). Como se dá essa troca? Cixous lê Clarice em português e escreve sobre ela em francês e inglês. Essa troca mencionada por Cixous revestiu-se de importância para a divulgação e a tradução de Lispector no exterior. Segundo Marta Peixoto (2004), até o ano de sua morte, a autora brasileira tinha poucas obras traduzidas em francês e em inglês. Consta nos *Cadernos de Literatura Brasileira* que, até 1977, foram nove obras traduzidas de Clarice: três em espanhol; duas em inglês e em francês; uma em alemão e em tcheco. Com as sucessivas palestras e publicações de livros de Cixous

---

<sup>13</sup> Cixous, Irigaray e Kristeva fazem parte do grupo de pensadores franceses que fascinou o mundo anglo-americano (dos anos 70 em diante), do qual se destacam Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault e Jacques Derrida.

sobre Lispector, multiplicaram-se as traduções da obra da escritora, a saber: francês (16); alemão (11), espanhol (11), italiano (11); inglês (10); tcheco (4); dinamarquês, hebraico, holandês, turco (2); norueguês, polonês, russo, sueco (1); japonês, um livro, porém com duas obras.

A feminista publicou vários artigos<sup>14</sup> e até mesmo livros<sup>15</sup> dedicados à obra da autora brasileira. A partir de Cixous, Lispector torna-se mais conhecida internacionalmente<sup>16</sup> e a crítica clariciana passa a se bifurcar: de um lado a temática existencialista e a preocupação com os traços estilísticos, do outro: os estudos feministas.

Cabe assinalar que a noção de “discurso feminino” foi difundida na década de 1970 e conquistou adeptos nas décadas seguintes. Segundo Fontenele (2002, p. 23), tal discurso é

[...] uma forma de nomeação ou classificação utilizada por um setor da crítica literária para caracterizar uma expressão marcada por determinadas características associadas ao universo feminino, tais como: as práticas confessionais; a prevalência do eu; a escrita do corpo; a ruptura com a lógica ficcional pela prevalência do fluxo de consciência na escrita; dentre outras.

Alguns críticos antes de Cixous já haviam sinalizado a escrita feminina de Clarice. Álvaro Lins (1963) classifica os romances claricianos *Perto do coração selvagem* (1943) e *O Lustre* (1946) como “femininos”. Lúcio Cardoso (apud SOUSA, 2004 p. 153-154) também sustenta que o primeiro romance da autora “fala de um mundo essencialmente feminino”. Oscár Mendes (apud SOUSA, 2004, p. 154) compartilha dessa idéia e afirma: “É uma experiência estilística muito séria e é, principalmente, uma descida bem profunda nesse

<sup>14</sup> Entre eles :  
CIXOUS, Hélène. L’approche de Clarice Lispector, se laisser lire (par) Clarice Lispector, A paixão segundo CL. *Poétique*, n. 40, p.408-419, 1979.  
\_\_\_\_\_. *Entre l’écriture*. Paris: Des femmes, 1983.  
\_\_\_\_\_. “Extrême fidélité”. *Travessia*, n.14, p.11-45, 1987.  
\_\_\_\_\_. “Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist a maturing woman”. *New Literary History*, n.19, v.1, p.1-21, 1987.

<sup>15</sup> CIXOUS, Hélène. *Vivre l’orange/ To live the Orange*. Paris: Des femmes, 1979.  
\_\_\_\_\_. Foreword. In : Lispector, Clarice. *The stream of life*. Translation by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. ix-xxxv.  
\_\_\_\_\_. *L’heure de Clarice Lispector*. Paris: Des femmes, 1989.  
\_\_\_\_\_. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.  
\_\_\_\_\_. *Coming to writing’ and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

<sup>16</sup> Claire Varin (2003) declara, em entrevista concedida ao jornal *Franc-parler*, que se interessou por Clarice Lispector após uma conferência de Hélène Cixous. Ficou tão apaixonada pela brasileira que resolveu aprender português e fazer seu doutorado sobre a obra da contista; chegou mesmo a morar mais de um ano no Brasil e a visitar os lugares pelos quais Clarice havia passado.

mistério da alma feminina [...]”. Carlos Mendes Sousa (2004, p. 153) ressalta que a remissão ao universo feminino é uma constante na primeira crítica:

Linha recorrente na primeira crítica é também o reenvio ao universo feminino, referência que encaixa no quadro das estranhezas que se assinalam. É que, apesar de já haver romances ‘femininos’ na literatura brasileira, esse parecia querer diferenciar-se também quanto a esse aspecto.

Convém ressaltar que Clarice escreveu para colunas femininas em diversos jornais. Em 1952, colaborou com a coluna “Entre mulheres”, no semanário *Comício*, utilizando o pseudônimo de Teresa Quadros. Em 1959, sob o pseudônimo de Helen Palmer, começou a redigir, no *Correio da manhã*, a coluna intitulada “Correio feminino – Feira de utilidades”. Em 1960, iniciou uma página feminina na revista *Senhor* cujo nome é “Só para mulheres”.

Todavia, embora a remissão ao universo feminino por parte da crítica fosse freqüente, ela não era muito explorada. Não havia trabalhos inteiros dedicados a essa temática. Além disso, essa primeira crítica não evidenciava a denúncia às opressões sexual e social realizadas por Clarice Lispector em sua obra, temas que foram bastante destacados na crítica posterior. Os primeiros textos que abordam a obra de Lispector, dessa forma, foram escritos em 1979 pela crítica argeliana Hélène Cixous: *L’approche de Clarice Lispector: se laisser lire par Clarice Lispector – a paixão segundo C.L. e Vivre l’orange*. A partir daí, muitos críticos, em especial as mulheres, começaram a examinar mais de perto a escritura clariciana por esse prisma. Lúcia Helena (1991, p. 27) constata:

Durante as décadas de 1960 e 1970 a crítica enfatizou a tendência existencialista e universalizante da trama e das epifanias da obra de Clarice, quase sempre seguindo a direção lançada no belo *O Dorsó do Tigre*, de Benedito Nunes. Já na década de 1980, depois de sua obra ter sido traduzida para vários idiomas, mas principalmente para o francês, e depois de Hélène Cixous tê-la tornado internacionalmente conhecida, a crítica passou a ver Lispector como uma escritora feminista e a tomar os estudos de Cixous sobre ela como parâmetro de julgamento e análise.

Marta Peixoto sublinha que Cixous inverte a dinâmica colonial e pós-colonial vigente, uma vez que, em geral, são as obras provenientes da Europa e dos Estados Unidos que são celebradas e admiradas pelos latino-americanos, e não o contrário, como ocorreu com a recepção da escritura clariciana. Clarice é um dos poucos escritores da América Latina a ser

colocado entre as grandes figuras da literatura mundial. A própria Cixous (1999, p. 115, grifos nossos) situa a brasileira entre consagrados escritores internacionais<sup>17</sup>:

Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta [sic]. Se Heidegger pudesse ter deixado de ser alemão, se ele tivesse escrito o Romance da Terra. *Por que é que cito todos esses nomes? Para tentar situá-la. É nessa ambiência que Clarice escreve.* Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Lá, mais à frente, onde o filósofo perde o fôlego ela continua, mais longe ainda, mais longe do que todo saber<sup>18</sup>.

A respeito da posição da literatura brasileira no cenário mundial, cabe lembrar que Pascale Casanova (2002, p. 334-335), em seu livro: *A república mundial das letras*, a classifica como mediana<sup>19</sup>, isto é, ela não faz parte do centro, porém, não é considerada exótica. Peixoto complementa que o *boom* de traduções e publicações latino-americanas ocorrido nas décadas de 1960 e 1970 não foi suficiente para inverter a lógica da cultura dominante.

Luciana Borges (1999) sustenta, em sua dissertação de mestrado, que a mulher freqüentemente foi posta no segundo plano, porque era vista como o Outro do homem, subordinada a este. Então consolidou-se a dicotomia Homem/Mulher, tendo o primeiro elemento como o mais valorizado. As mulheres raramente escreviam ou talvez não publicassem por falta de editores interessados. A maior parte das obras era escrita por homens, logo de seus pontos de vista. Os perfis femininos, então, obedeciam à lógica da ordem patriarcal. Segundo Borges (1999, f. 11):

Textos escritos por homens, em diversos períodos, quando desmembrados, mostraram as bases da misoginia, que implícita ou explicitamente – como

<sup>17</sup> Peggy Sharpe (1997, p. 18) também situa Lispector entre as grandes estrelas internacionais: “A figura gigantesca que sobrepaira a toda a prosa de ficção do século XX no Brasil é, obviamente, Clarice Lispector. Clarice tornou-se elemento fulcral na teoria feminista francesa, e a sua obra tem sido largamente traduzida na Europa e nas Américas, na última década”.

<sup>18</sup> *Si Kafka était femme. Si Rilke était une Brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud avait été mère, s’il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d’être allemand, s’il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cité-je tous ces noms ? Pour essayer de dessiner le parage. C’est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent*

*Les oeuvres les plus exigeantes, elle s’avance. Mais ensuite, là ou s’essouffle le philosophe, elle continue, plus loin encore, plus loin que tout savoir* (CIXOUS, 1999, p. 114).

<sup>19</sup> Candido (1992, p. 97), na década de 40, já alertava para a situação mediana da nossa literatura, embora ele focalizasse razões diferentes. Casanova, ao afirmar que nossa literatura é mediana, se baseia em critérios de poder, ao passo que Candido refere-se a motivos inerentes à literatura e à língua. Conforme o crítico brasileiro, a nossa literatura é periférica “ou seja, aquela que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir por [sic] a mão sobre ele. Para que ela se torne uma grande literatura é necessário que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado”.

*substractum* à escrita dos mesmos – permitiu desvelar um universo, onde a simples menção do gênero feminino provoca reações de quase terror, manifesto ou não. A associação do feminino ao pernicioso e demonológico submeteu a mulher, e as fêmeas a uma interdição permanente.

Sobre o ideal feminino, William Faulkner (apud TELLES, 1992, p. 48, grifos nossos) expressa todo o seu preconceito: “uma virgem sem pernas para me deixar, sem braços para me abraçar, *sem cabeça para falar comigo*”. Com essa sua afirmação, podemos observar como as mulheres eram vistas pelo homens, o que lhes interessava era somente a parte sexual, quanto à sua capacidade intelectual era melhor que não existisse ou que fosse sufocada.

Essa situação da mulher mereceu uma revisão, baseada na afirmação do Si-mesmo, e não na contraposição ao Outro (masculino). Nasce, assim, uma escrita diferente consolidada em duas tendências básicas: a primeira relê os textos masculinos procurando desmontar o discurso misógino, este tipo é mais voltado para a crítica, segundo Campos (1992, p. 116): “À quase inexistência de autoras entre os clássicos da Antiguidade Ocidental, tal crítica contrapõe a desconstrução, nas grandes obras dos escritores, das imagens feministas que produziram”. E a segunda é “representada pelas escritoras responsáveis pelo surgimento do que a crítica tenta definir como escrita feminina” (BORGES, 1999, f. 11-12).

A escrita<sup>20</sup> de Lispector é o primeiro exemplo de *escritura feminina*, produzida por mulher, encontrada por Cixous. Com seu ensobreamento lingüístico cuidadoso e refreado e seu estilo indeterminado<sup>21</sup>, impregnado de diferentes línguas (SIMON, 1996a), a crítica argeliana comenta a respeito da obra clariciana: “Como ‘ler’ Clarice Lispector: Na paixão, segundo ela mesma: segundo C.L.: a *escrita-uma-mulher*. O que seria ‘ler’, quando um texto extravasa do limite-livro para vir a nosso encontro, entregando-se ao viver? *Was heisst lesen?*” (CIXOUS, 1991, p.9, grifo nosso)<sup>22</sup>. Mais adiante continua:

O que se segue corresponde a um momento de leitura de C.L.: feita na correspondência C.L. e qualquer mulher.

Aqui estou, com C.L., agora, no quarto da *Paixão* e já, aqui, agora, na agitação de sua *Água Viva*<sup>23</sup> (CIXOUS, 1991c, p.10, grifos da autora).

<sup>20</sup> Empregamos, neste trabalho, os termos escrita e escritura concomitantemente, sem fazer diferença entre eles.

<sup>21</sup> Os escritos de Cixous são centrados na linguagem, enfocam conscientemente o poder do significante e as estratégias de retórica performativa, não se enquadram nas normas dos trabalhos acadêmicos, sendo de difícil compreensão.

<sup>22</sup> *Comment « lire » Clarice Lispector: Dans la passion selon elle : selon C.L. : l'écriture-une-femme. Qu'appellerons-nous « lire », quand un texte déborde tout livre et vient à notre rencontre se donner à vivre ? Was heisst lesen ?* (CIXOUS, 1979, p.115).

<sup>23</sup> *Ce qui suit est un moment d'une lecture de C.L.; faite dans la correspondance C.L. avec toute femme.*

Peixoto (2004, p. 103) assinala que Cixous não vê a escritura feminina como necessária ou exclusivamente de autoria de mulheres. No entanto, a professora brasileira Rita Terezinha Schmitd (CUNHA, 1997, p. 107) considera que essa escrita deve ser realizada da perspectiva feminina, e ter autoria feminina, o que revela a falta de consenso sobre o assunto.

Esclarece Marta Peixoto (2004, p. 103), que a *écriture féminine* é “uma espécie de escrita que [Cixous] define como determinada por uma economia libidinal que favorece o gasto, a doação, o risco”. Tal economia se revela “em abertura e generosidade, ou em movimentos delicados, identificatórios em relação a objetos e seres” (PEIXOTO, 2004, p. 17). Pode-se notar que Cixous observa em Clarice essas características. Ela traz para seu texto a seguinte passagem de *Água Viva*:

[...] quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas o são já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? (AV, p. 25).

Em seguida, Cixous (1991c) discorre sobre a ousadia de Clarice em relação ao “real, que não é belo, que não é organizado<sup>24</sup>” (CIXOUS, 1991c, p. 21), ou quanto à escrita “ao correr dos signos, sem história<sup>25</sup> (CIXOUS, 1991c, p. 22)”. Ressalta que ela busca “verdade, vida, que não tem sentido<sup>26</sup>” (CIXOUS, 1991c, p. 22) e que ela “[s]ó tem medo de ter medo<sup>27</sup> (CIXOUS, 1991c, p. 22)”. Cixous inicia o parágrafo compondo: “Há o risco-Clarice. Clarisco: através do horrível até a Alegria<sup>28</sup> (CIXOUS, 1991c, p. 21)”, o que nos leva a entender o fato de essa feminista argeliana ser tratada, por alguns, como poeta. Para Davy Bogomoletz (1999, p. vi), os ensaios de Cixous são tão artísticos quantos os escritos de

---

*Je suis ici avec C.L. maintenant [sic] dans la chambre de la Passion, et ici déjà, maintenant dans l'agitation de son Água Viva (CIXOUS, p. 1979a, p. 117).*

<sup>24</sup> *réel, qui n'est pas beau, qui n'est pas organisé (CIXOUS, 1979a, p. 136).*

<sup>25</sup> *au courrir des signes sans histoires (CIXOUS, 1979a, p. 136).*

<sup>26</sup> *de la vérité, du vivant, qui n'a pas de sens (CIXOUS, 1979a, p. 136).*

<sup>27</sup> *A seulement peur d'avoir peur (CIXOUS, 1979a, p. 136).*

<sup>28</sup> *Il y a le risque-Clarice. Clarisque : à travers l'horrible jusqu'à Joie (CIXOUS, 1979a, p. 136).*

Lispector. Cixous (1999, p. 111, grifos da autora) finaliza *Viver a laranja* brincando com o nome de Clarice Lispector:

*A cor de seu nome em movimento é evidentemente lispectaranja: uma levemente laranja purpurada pele de mandarina. Mas se tomamos seu nome com mãos delicadas e o desdobramos e o descascamos seguindo atentamente as indicações dos gomos, segundo sua natureza íntima, vemos daí dezenas de pequenos cristais fluorescentes, que juntos se refletem em todas as línguas por onde passam as mulheres. Claricelispector. Clar. Ricelis. Celis. Lisp. Clasp. Clarisp. Clarilisp. – Clar – Spec – Tor – Lis – Icelis – Isp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rir – clarir – respeito –rispeito – clarespeito – Ice – Claraqui – ó Clarice tu és tu-mesma as vozes da luz, a íris, o olhar, o clarão, a cintilar laranja diante de nossa janela<sup>29</sup>.*

Os adeptos da crítica feminista conferem muita importância à linguagem, pois acreditam que a emancipação das mulheres passa por ela. Borges (1999, f. 12) ressalta que é por meio da construção da linguagem que Clarice toca no problema do feminino. Lispector, como enunciativa, toma para si a tarefa de fazer repercutir a voz feminina recalcada por séculos. Sua linguagem tenderá a se afastar do discurso institucionalizado a fim de fazer valer sua existência por si mesma.

A linguagem de Clarice assemelha-se ao que é considerado o discurso feminista: uso da modalidade oral da língua, afastamento do rigor da língua e quebra da linearidade discursiva, inacabamento e fragmentação das frases, orações curtas e mais ou menos soltas, numa sintaxe fluida e descompromissada com a articulação das partes, formas interrogativas, elipses, orações substantivas, pausas, construção sintagmática deslizando para o não-dito, desordem aparente, recorrência à memória, balanço e busca da identidade, dentre outros aspectos (CUNHA, 1997, p. 127). Algumas dessas características serão retomadas ao se proceder ao cotejo dos contos de *Laços de Família*, em português, com sua tradução francesa.

A professora Lúcia Helena (1997) não acredita que haja uma escritura feminina, ou seja, para ela, não há marcas no discurso feminino que o diferencie do masculino. No entanto, há pesquisas lingüísticas que apontam as diferenças existentes entre a fala de homens

<sup>29</sup> *La couleur de son nom en mouvement est évidemment lispectorange : une orange légèrement pourprée peau de clémentine. Mais si l'on prend son nom dans les mains délicates et si on le déplie et le dépliche en suivant attentivement les indications des gousses, selon la nature intime, il y a là des dizaines de petits cristaux efflorescents, qui se réfléchissent ensemble dans toutes les langues où passent les femmes. Claricelispector. Clar. Ricelis. Celis. Lisp. Clasp. Clarisp. Clarilisp. – Clar – Spec – Tor – Lis – Icelis – Isp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rir – clarir – respect –rispect – clarispect – Ice – Clarici – O Clarice tu es toi-même les voix de la lumière, l'iris, le regard, l'éclair, l'éclaris orange autour de notre fenêtre (CIXOUS, 1999, p. 110).*

e mulheres, como, por exemplo, a tendência da mulher ao diminutivo. Por que então isso não pode acontecer também na escrita?

Para a professora, a concepção de que a escrita feminina difere-se da masculina seria consequência do

determinismo biológico que toma o corpo da mulher sinônimo de “escrita feminina” e acaba por “refletir” na fenda, no “vazio” que lhe é atribuído, características que pertencem à biologia dos corpos. Sendo assim, aqueles que acreditam que há marcas femininas nos textos recaem justamente naquilo que criticam (HELENA, 1997, p. 103).

Segundo Helena, não há uma linguagem própria das mulheres, diferente da dos homens, o feminino faz-se presente nos textos por meio dos temas e não através da linguagem.

Consoante Santos (1991, p. 59), a escritura clariciana desvinculou-se de tudo aquilo que já havia sido produzido tanto por homens quanto por mulheres. Santos ressalta, ainda, que a literatura produzida por mulheres, até então, assemelhava-se à produzida por homens, não havendo assim uma ruptura, mas uma continuidade, visto que as mulheres reproduziam os discursos androcêntricos. Rita Terezinha Schmidt (1991, p. 99, grifos nossos) corrobora essa visão ao afirmar que

Lispector, pelo contrário, implode esse paradigma delineando uma possível tradição de criatividade ginocêntrica cujos pressupostos não se alicerçam numa estrutura de oposição masculino/feminino. Isto significa dizer que Lispector não reduplica as premissas cristalizadas pela cultura sobre os traços que supostamente definem o feminino – a *mulher-sem-logos* mantida pela necessidade moral óbvia do sistema do Pai calcado na repressão.

Teresa de Lauretis (apud PEIXOTO, 2004, p. 42-43) afirma que a lógica edipiana exclui a mulher da posição de sujeito. Seria, então, essa mulher-sem-logos, relegada à passividade, posição que, durante muito tempo, foi sustentada pela Igreja, que acreditava (ou fazia acreditar), como o apóstolo Paulo, que o homem era a cabeça da mulher<sup>30</sup>.

Borges (1999) assinala que o sujeito feminino, ao mergulhar em si mesmo, não encontra respostas. O encontro consigo só é possível por meio de indagações. Assim também é a escritura clariciana, ela funda-se nos questionamentos e não nas respostas. Clarice mesmo afirma: Eu sou uma pergunta (DM, p. 367-369), como já mencionado no capítulo anterior, e sobre *A hora da estrela*, declara: “esse livro é uma pergunta” (HE, p. 17). Os textos claricianos buscam incomodar-nos, tirar-nos do nosso sossego e aconchego e a nos expor a

<sup>30</sup> Cf. Carta aos Efésios, capítulo 5,23.

um outro mundo, de desconforto, porém dando-nos uma nova compreensão, conduzindo-nos ao outro, o que nos possibilita um encontro conosco de forma mais aprofundada, a isto Clarice (DM, p. 385; PNE, p. 23) chama de “a experiência maior”: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu”.

Esses questionamentos, a que são levados o leitor de *Lispector*, são estimulados, sobretudo, pelos momentos de epifania das personagens claricianas, recurso que é valorizado pela crítica feminista, a exemplo do que já fazia sua primeira crítica. Com o surgimento da epifania, na obra claricianana, as mulheres se dão conta de que elas não estão completas, de que reprimem os seus desejos para satisfazer aos dos outros, marido e filhos, e também de que elas vivem encarceradas em seus lares. Conforme Peixoto, como já mencionado, o título da coletânea *Laços de família*, além de remeter-se aos vínculos familiares, alude também a correntes e jaula. De acordo com a estudiosa, as mulheres não só são aprisionadas como também são carcereiras de mulheres e homens, pois cabe a elas a educação dos filhos e possíveis rupturas no modo de pensar da sociedade. Nesses momentos de iluminação, as mulheres contestam seus papéis tradicionais de mãe e esposa e percebem a quantas coerções estão sujeitas. Mas esses momentos duram pouco e as mulheres voltam à passividade. Para nós leitores, porém, as epifanias experimentadas pelas personagens também são iluminadoras e, ao contrário do que ocorre com as personagens, para nós, elas podem durar muito mais. Segundo Peixoto (2004, p. 78): “Depois das crises, quando o reconhecimento das restrições a que estão sujeitas permite às personagens entrever uma maior liberdade, muitas batem em retirada, retornando aos limites que não podem ou não querem ultrapassar”.

Vários protagonistas da obra claricianana experimentaram esse momento de clarividência, dentre eles homens e mulheres. Após a epifania, as mulheres sabem da possibilidade de romper com seus cotidianos sufocantes e aprisionadores, contudo elas continuam a levar suas vidas da mesma maneira. Logo, não há um rompimento, mas uma retomada. No entanto, com Martim, um dos poucos protagonistas de *Lispector* do sexo masculino, ocorre o contrário; após o momento iluminador, ele decide mudar o rumo de vida:

Foi assim que já tendo perdido na montanha a primeira modéstia, Martim foi perdendo sem sentir as derradeiras amarras, até que já não era monstruoso uma pessoa se dar função de pessoa e de “reconstruir”. O que lhe pareceu fácilimo. Até hoje tudo o que vira fora para não ver, tudo o que fizera fora para não fazer, tudo o que sentira fora para não sentir. Hoje que se rebentassem seus olhos, mas eles veriam. Ele que nunca tinha encarado nada de frente. Poucas pessoas teriam tido a oportunidade de reconstruir em seus próprios termos a existência (ME, p. 109).

Interessante notar que uma personagem masculina resolve mudar sua existência. As mulheres, as que são mais oprimidas, decidem continuar “tocando” a vida da mesma maneira. Estaria sugerindo Clarice que as mulheres, mesmo sabendo de suas opressões e restrições, não teriam coragem de romper com tudo isso? Ou seriam elas indolentes, para procurar um novo caminho, talvez mais difícil, pois trata-se de um recomeço e sem muito apoio da sociedade?

O silêncio, também característico da escritura lispectoriana, é igualmente explorado pela leitura feminista. Peixoto interpreta-o como aspecto “inerente” à mulher. Como revela-nos o ditado popular: “quem cala consente”, a mulher concorda em tudo com o marido ou com o pai, é a palavra deles que deve ser respeitada. Na Bíblia, que traz uma visão patriarcalista do mundo, lemos na carta de São Paulo a Timóteo que as mulheres não podiam pronunciar uma palavra durante as reuniões, qualquer dúvida deveria ser retirada em casa com o marido, elas eram relegadas ao silêncio: “A mulher ouça a instrução *em silêncio, com espírito de submissão*. Não permito à mulher que ensine nem que se arrogue autoridade sobre o homem, mas permaneça em silêncio” (I Timóteo 2, versículos 11,12, 1998, grifos nossos).

Ora se é a mulher que deve criar e educar os filhos, como pode se manter em silêncio e como pode ser impedida de ensinar? Desde Simone de Beauvoir (1980), que defende que a posição inferior da mulher na sociedade é um problema cultural e não biológico, as feministas afirmam que são as mulheres as responsáveis pela transmissão, aos filhos, dos valores machistas que acompanham nossa sociedade.

Dessa forma, podemos ver que a cultura cristã, assim como a cultura judaica, reproduzem esses valores andocêntricos. Durante vários séculos, o discurso da Igreja foi o mais respeitado e, portanto, o mais seguido, e, conforme ele, cabia às mulheres apenas a subserviência, o silêncio, a opressão, a humilhação. O silêncio, em Clarice, pode ser interpretado como uma negação ao discurso patriarcalista, uma vez que as mulheres estavam relegadas a ele, porém não podemos esquecer-nos de que o não-dito, muitas vezes, expressa mais e melhor do que as palavras; o silêncio também é uma forma de comunicação. O intento de Lispector é revelar que existe uma outra lógica diferente da patriarcal. Então se esta domina pelo uso das palavras (pois a subjugação das mulheres deu-se, sobretudo, por causa dos discursos andocêntricos), cabe às mulheres, astuciosas, lançarem mão do silêncio para fazer valer a sua lógica. De acordo com Telles (1992, p. 50, grifo nosso): “O silêncio, o não dizer, não é ausência de sentido, ao contrário, *o que não se pode dizer é o que atinge as ortodoxias, as idéias, interesses e paixões dos dominantes e suas ordens*”.

Assim como a linguagem foi negada à mulher, também lhe foi negado o papel de criadora, a mulher encarnava apenas os papéis de musa inspiradora ou criatura, consoante Telles (1992, p. 50-51):

Tal e qual o Deus-Pai, que criou o mundo e o nomeou, o artista é progenitor e procriador de seu texto – um patriarca estético. Nessas formulações modernas, foi negada à mulher a autonomia, a subjetividade implícita na criação. [...] É musa ou criatura, nunca criadora.

Observamos, assim, a importância, para a obra clariciana, do silêncio, espaço onde, dentre outras coisas, o não-dito denuncia a opressão a que a mulher é submetida.

## 2.2 A VIOLÊNCIA MIMÉTICA

Marta Peixoto (2004) investiga, em diversas obras de Lispector, o entrelaçamento de gênero, narrativa e violência. Para ela, há nesses textos uma violência mimética<sup>31</sup> nas relações de homens e mulheres situadas tanto nas famílias quanto nas outras esferas da vida social. Conforme Peixoto, Clarice, ao não conceber a mulher apenas como uma vítima inocente, contraria a tendência, em que muitos acreditam, de que cabe somente aos homens a culpa da dominação das mulheres. Tal responsabilidade deve recair também sobre as mulheres, uma vez que elas nada ou pouco fizeram para libertar-se do jugo masculino.

Isso pode ser observado, por exemplo, nas diferentes visões sobre a instituição do casamento, apresentadas por Clarice, que subvertem a lógica patriarcal. Peixoto selecionou duas obras da autora para proceder a essa discussão: o romance *Perto do coração selvagem* e o conto “Os desastres de Sofia”, enfeitado em *A Legião estrangeira*. Em ambos, há a presença de mulheres escritoras.

No primeiro texto, é preciso que Joana, a protagonista, recuse os papéis tradicionalmente definidos para as mulheres, como mãe e esposa, para poder escrever. Tais funções são transferidas para Lídia, amante de seu marido. Joana vive quatro triângulos amorosos que a ajudam a libertar-se “de múltiplos laços, e são essas rupturas que lhe permitem reafirmar, reiteradamente, sua ambição artística” (PEIXOTO, 2004, p. 42).

De acordo com a feminista, as tramas das narrativas tradicionais limitam as personagens da mesma forma que a sociedade. Elas reproduzem fielmente a maneira como a mulher é tratada e reservam para elas os mesmos papéis impostos pela sociedade patriarcal. A

---

<sup>31</sup> Clarice retrata, em seus textos, as interações agressivas que perpassam a relação entre homens e mulheres. Há, em sua narrativa, a representação da dominação masculina e a conseqüente opressão das mulheres.

obra de Clarice propõe uma quebra com essa convenção. Logo, para salvar Joana de um destino feminino que sufocaria a sua vocação, Lispector não permite que Joana tenha um “final feliz” (o que representava, para as mulheres, nessa época, casamento e filhos), visto que isso a tornaria submissa a um homem.

O casamento, nesse romance, é concebido como algo extremamente negativo. Segundo Peixoto, as núpcias roubam de Joana sua capacidade de sentir, pensar e inventar, e a priva de seu dom de escrever.

Porém não será sempre assim, Joana decide libertar-se de seu marido, visto que ele lhe esvazia sua vida interior. Ela não o abandona, contudo escolhe um amante que lhe permite uma outra vivência:

Ao contrário de Otávio, que lhe esgota as energias, o amante desencadeia nela um fluxo de palavras ao lhe proporcionar uma audiência ávida, extasiada. Joana é uma fabuladora, uma inventora de narrativas e poemas que dizem a “verdade”. Para que ela floresça, o amante toma para si o papel abnegado que Joana assumira com Otávio. É ele, incapaz de falar e de “ser” [...] (PEIXOTO, 2004, p. 55).

Ora, com o marido a reação de Joana é totalmente apática. Já com o amante, os papéis se invertem; Joana é ativa, ao passo que ele é subserviente. Podemos perceber que, fora do matrimônio, ela se realiza. A instituição do casamento, nesse romance, representa uma amarra para o sexo feminino; como a própria Joana revela-nos: “o casamento é o fim, depois de me casar nada mais me poderá acontecer [...]. E ser mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte” (PCS, p.149).

Lídia reflete a visão da sociedade a respeito da função da mulher: esta só se realizaria sendo uma boa esposa e uma boa mãe; ser uma boa esposa significa ser resignada ao marido, apenas obedecer-lhe as vontades. Joana transgride a “moral” social e mantém relações extraconjugais, nesse romance escrito em uma época em que a mulher aceitava conformada as traições do cônjuge, no entanto, a traição por parte da mulher era inadmissível.

Já para Sofia, personagem do conto “Os desastres de Sofia” de *A legião estrangeira*, Clarice prevê um destino diferente. Não concebe mais o amor e a escrita “como caminhos bifurcantes, incompatíveis, para uma mulher” (PEIXOTO, 2004, p. 64). Em *Perto do coração selvagem*, a função de escrever é de Joana e a de amar é atribuída a Lídia. Em “Os desastres de Sofia”, essas duas funções são acumuladas por Sofia. Ela vive uma relação ambivalente com o mestre. Uma relação de amor e de interesse literário. A protagonista sempre nos é apresentada como superior ao professor. Este encarna “a autoridade de um discurso masculino de razão e convenção minada desde o início” (PEIXOTO, 2004, p. 71). Marta Peixoto (2004,

p. 38) afirma: “Por meio de Sofia, Lispector reivindica para a mulher que escreve uma poderosa adequação do gênero feminino à atividade literária”.

Cabe lembrar que, no Brasil, somente nos anos 70 e 80 do século XX é que se inicia um movimento de emancipação das mulheres e que essa temática começa a aparecer recorrentemente nas obras de autoria feminina. As mulheres escritoras também não eram valorizadas. Raquel de Queiroz foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1977. Mereceram, também, a honra de serem imortais: Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon, esta, chegou até mesmo a presidir a Casa de Machado de Assis, honra máxima para as escritoras, visto que, na ABL, as mulheres são minoria. Clarice Lispector, considerada a maior escritora brasileira e colocada entre os melhores em toda a história da nossa literatura, não foi membro dessa instituição.

A obra de Clarice é um incentivo às mulheres para libertarem-se das amarras que as prendem, porém, mesmo assim, ela é acusada de não versar sobre o social. A tendência, na época em que Clarice começou a escrever, era pintar o retrato da sociedade em crise, e Lispector, no entanto, preocupava-se mais com a crise do indivíduo, sua consciência e sua inconsciência. Não se pode negar que essa seja a tônica do discurso clariciano, todavia, o social não deixa de aparecer em sua obra. A escritora revela que sente imenso desejo de narrar fatos sociais:

Por exemplo, minha tolerância em relação a mim, *como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber como me aproximar de um modo “literário”* (isto é, transformando na veemência da arte) *da “coisa social”*. Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. *O que não consigo é usar escrever para isso*, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. [...] Mas, por tolerância hoje para comigo, não estou me envergonhando totalmente de não contribuir para nada humano e social por meio de escrever (PNE, p.29, grifos nossos).

Lispector se culpa por não escrever sobre o social, embora o vivesse. Na Itália, todos os dias, ia a um hospital visitar os doentes<sup>32</sup>. No Brasil, ela participou de passeatas em favor do restabelecimento da democracia no país. Mas por que a acusam de não tratar do social? Denunciar a opressão sofrida pelas mulheres durante séculos não é falar do social? Ou a mulher não pertence à sociedade? Não é a sociedade que a oprime? Não é no seio da sociedade que as idéias são impostas e reproduzidas? Alguns críticos classificam *A hora da*

<sup>32</sup> Isto aconteceu no ano de 1945, na ocasião em que Lispector e seu marido moravam na Itália, cf. MONTEIRO, Teresa. *Correspondências*: Clarice Lispector, 2002, p. 70.

*estrela*, último romance da escritora brasileira, como obra de cunho social. Mas por que as outras não o são, se elas tratam das mulheres, de seu convívio com os outros dentro de uma sociedade, dos problemas que elas sofrem, de suas opressões? Falar do social é falar da pobreza a que muitos de nós brasileiros estamos submetidos e de guerras ou é falar do ser humano em sociedade? Não podemos acusá-la, como fizeram por décadas seguidas, de não versar sobre o social. Segundo Oliveira (1985) e Lucchesi (1987), a obra clariciana comunga harmoniosamente o existencial e o social. Davy Bogomoletz (1999, p. vi, grifo nosso) assegura: “[...] *brigar pelo feminino é brigar pela condição humana, pelos direitos do homem, pelas minorias esmagadas*, pelo respeito ao planeta, pela introdução da ternura goela abaixo dos humanos e das nações”.

Nesse sentido, Rossoni (2002, p. 113) afiança: Clarice “também faz livros comprometidos com o homem e a realidade circundante, porque – para ela – a realidade não é um fenômeno puramente exterior”. E complementa: “observa-se que, embora não se importando com os fatos exteriores, executa obras comprometidas com o ser humano em sua realidade tangível” (ROSSONI, 2002, p. 114). Ora, tudo que é comprometido com o ser humano é, por extensão, comprometido com a sociedade, uma vez que esta é formada *exclusivamente* por seres humanos.

### 2.3 CRÍTICAS A HÉLÈNE CIXOUS

Importa ressaltar que Hélène Cixous foi a pioneira em fazer uma leitura feminista da obra de Clarice, desencadeando outros estudos. A partir dos seus, muitos outros foram realizados com esse mesmo enfoque. Porém, apesar de seu trabalho precursor, muitas foram as críticas a ele feitas. A mais contundente refere-se ao não enquadramento dos seus textos aos moldes acadêmicos, como já salientado, em notas de rodapé. Muitos críticos destacam a opacidade de sua escrita.

Sherry Simon (1996a) sustenta que muitos comentadores de Cixous observaram a frustração de estudantes anglo-americanos ao se depararem com a complexidade de seus textos, o que lhes impossibilitou uma compreensão. A ilegibilidade do discurso, nesse caso, é agravada pela atitude convencional pela qual a transferência lingüística do francês ao inglês (no meio da multiplicidade de línguas do texto de Cixous) era realizada. A feminista argeliana

mobiliza recursos poéticos a serviço de uma textualidade específica, o que leva alguns estudiosos a considerarem seus textos “intraduzíveis”<sup>33</sup>.

Pierre Rivas (1988/1989, p. 15) acredita que a leitura feminista é uma traição à obra da escritora brasileira. Tratando do pouco interesse que a literatura brasileira “cosmopolita” ou “formalista” desperta nos franceses, e da grande simpatia destes por temas cujas alteridades são ressaltadas, Pierre Rivas lembra as restrições sofridas pelas obras de Jorge Amado (que ficou limitada ao exotismo) e de Clarice Lispector. O crítico concebe como uma injustiça a redução da crítica clariciana à leitura feminista, considerando-a mais como traição do que como limitação. Cumpre salientar que a crítica feita por Rivas não se refere especificamente às leituras de Cixous, mas à crítica feminista de sua obra de um modo geral.

Marta Peixoto, em seu livro *Ficções Apaixonadas*, dedica um capítulo, “Ler sem trair”, a comentários sobre os estudos de Cixous a respeito da obra clariciana. Conforme a autora, a crítica argeliana redige seus textos como se fosse um diálogo com a contista brasileira, como se a própria Lispector estivesse de acordo com a sua leitura e a autorizasse (PEIXOTO, 2004, p. 107). Peixoto menciona, ainda, o fato de Cixous não ter citado nenhum trabalho feito por outros críticos a respeito da obra da brasileira. Essa ausência indicaria que Cixous não os leu, ou talvez, que, apesar de tê-los lido, não concordou com nenhuma outra leitura, considerando apenas a sua como legítima.

Peixoto salienta que Cixous quer “salvar” Clarice de interpretações que não compartilhem da mesma visão que a sua. Para comprovar sua afirmação, lança mão de um fragmento do artigo “Extrême fidelité”, que foi publicado na revista *Travessia*, passagem que foi cortada das versões posteriores da obra da feminista. Segue o fragmento:

Jamais faria outro seminário se soubesse que um número suficiente de pessoas lê Clarice Lispector. Alguns anos atrás, quando começaram a divulgá-la, disse a mim mesma: eu não vou mais fazer seminários; é suficiente lê-la, tudo está dito, é perfeito. Mas *tudo passou a ser reprimido* como de costume, e chegaram até a transformá-la de uma maneira extraordinária, embalsamaram-na, *empalharam-na sob roupagem de uma burguesia brasileira de unhas feitas*. Por isso continuo a *acompanhá-la com uma leitura que cuida dela* (CIXOUS apud PEIXOTO, 2004, p. 125, grifos nossos).

<sup>33</sup>

Para o português, foram traduzidas as duas primeiras publicações de Cixous sobre Lispector, ambas surgidas, originalmente, em 1979. Trata-se, primeiramente, de: Aproximação de C.L. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A paixão segundo C.L., datada de 1991, artigo que compôs a revista *Tempo Brasileiro*, nº 104, em que o nome do tradutor foi omitido. A segunda é o livro *A hora de Clarice*, lançado, no Brasil, em 1999, pela editora Exodus, composto por três ensaios da feminista argeliana: “Viver a laranja”, “À luz de uma maçã” e “O verdadeiro autor”. Este livro, traduzido por Rachel Gutiérrez, junto à versão portuguesa-brasileira traz a versão francesa. O original também é bilíngüe: francês-inglês. É ressaltado na contra-capa do livro que, aparentemente, Cixous não é famosa apenas no Brasil.

É interessante perceber que Cixous considera apenas sua leitura como válida e como verdadeira, e que ela tem a obrigação de defender Lispector de outros críticos que não notam o feminismo. E mais ainda, pelo fragmento acima, parece que é a própria Clarice que pede isso a Cixous. Cabe sublinhar que, quando a crítica feminista começou a ler a obra da autora brasileira, esta já morrera. Portanto, elas não tiveram nenhum contato pessoal. E muitos trabalhos já haviam sido escritos sobre sua obra e a escritora nunca os desautorizou.

Peixoto ressalta, também, que Cixous queria libertar Clarice dela mesma, visto que era uma mulher pertencente à burguesia brasileira, casada com um diplomata, e a maioria de suas obras é situada num cenário burguês (vide *Laços de Família*, *A Bela e a Fera*, etc).

Apesar de louvar Clarice, Cixous também a silencia, afiança Peixoto (2004, p. 110), uma vez que substitui suas palavras e a cala: “Lispector só aparece filtrada pela subjetividade de uma narração autobiográfica. Embora as notáveis inflexões da voz de Lispector sejam o que atrai Cixous, essa voz é absorvida pelo texto de Cixous: citações são quase inteiramente omitidas ou transformadas”. Cixous limita o texto de Clarice à *écriture féminine* e, para que a obra de Clarice caiba em suas análises, a crítica argeliano-francesa descarta as passagens que vão de encontro a suas afirmações.

*Viver a laranja*<sup>34</sup> é o título dado por Cixous a um de seus livros sobre Clarice. Mas por que laranja? A fruta que marca a obra de Lispector é a maçã, como nos indica o nome de uma de suas obras *A maçã no escuro*. A própria feminista confirma que traduziu maçã por laranja<sup>35</sup>:

*Sou culpada também de tradução voluntária [...] Na tradução da maçã (para laranja), eu tento me denunciar. Um jeito de agarrar a minha parte. Da fruta. Da fruição. [...] Tornando-me simples como uma maçã, justa como a bondade de uma maçã. Eu tenho a inocência frágil, acidental, nervosa. [...] Longe da laranja, eu não me perdôo o escrever. Escrevo para pedir perdão. Escrevo também a laranja para pedir-lhe perdão por não estar madura para ela (CIXOUS, 1999, p. 37; 39, grifos nossos)*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> CIXOUS, Hélène. *Vivre l'orange*. Paris: des femmes, 1979. Este livro foi posteriormente incluso em: CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris, des femmes.s/d. Neste livro estão também inclusos: *A la lumière d'une pomme* e *L'auteur en vérité*. A tradução para o português ocorreu em 1999, pela editora Exodus, sob o título *A hora de Clarice Lispector*.

<sup>35</sup> Esse procedimento é aceito entre as estratégias de tradução feminista, como se discutirá posteriormente.

<sup>36</sup> *Je suis coupable aussi de traduction volontaire.[...]Dans la traduction de la pomme (en orange), j'essaie de me dénoncer. Façon de prendre ma part. Du fruit. De la jouissance. Devenir simple comme une pomme, juste comme la bonté. J'ai l'innocence fragile, accidentelle, nerveuse. [...] Loin de l'orange, je ne me*

Peixoto (2004, p. 111-112), baseada em Morag Shiach, faz importantes considerações sobre a “tradução voluntária” de laranja no lugar de maçã. Em um dos romances de Cixous, *Portrait du soleil* (1973)<sup>37</sup>, a autora argeliana inclui uma laranja, porém a grafia aparece como *oranje* e não *orange*, pois, de acordo com Schiach (apud PEIXOTO, 1994, p. 111), é uma associação da cidade natal de Cixous, Oran, com o pronome pessoal do francês *je* (eu). Consoante a crítica brasileira, quando Cixous sugere que Lispector dá-lhe a laranja é como se ela a reconectasse a suas origens:

Cixous insiste também na condição de judia de Lispector, um espelho de sua própria herança, incorporada nos signos materiais (reinventados) da fruta: ‘oranjuive’. Cixous recebe de Lispector, portanto, simbolizado na laranja, não uma mão estendida para a alteridade, mas antes um espelhamento do eu e do mesmo (PEIXOTO, 2004, p. 112).

Cixous confirma esta teoria em *Vivre l’orange*:

Uma voz de mulher chegou até mim de muito longe, como uma *voz da cidade natal, trouxe-me sabores que tive outrora, sabores íntimos, ingênuos e sábios, antigos e frescos* como a cor amarela e violeta das **freshias** reencontradas [...]. Uma escrita chegou com passos de anjo, - *quando eu estava tão longe de mim mesma, sozinha na extremidade de meu ser-finito* [...] (CIXOUS, 1999, p. 9, grifos nossos – itálicos; grifo da autora - negrito)<sup>38</sup>.

Cixous parece esquecer-se de que os textos são “obras abertas”, como bem afirma Umberto Eco (2001, p. 11), que permitem um número múltiplo de interpretações. Cixous, apesar de seguidora das idéias de Jacques Derrida, que lhe fornece a base conceitual para a sua crítica da linguagem (SIMON, 1996a), parece não aceitar as traduções da obra clariciana que não condizem com as suas leituras, como mostra o ensaio de Ronaldo W. Sousa (1997, p. 188) “Gênero e tradução: uma meditação em três encontros”:

Com efeito, em levar a cabo seu projeto analítico, em várias ocasiões Cixous coloca minha tradução do *G.H.* como elemento contrastante: “A tradução diz tal, o original brasileiro realmente diz outra coisa, e (implicitamente) o que este revela sobre a

---

*pardonne pas d’écrire. J’écris pour demander pardon de ne pas être assez mûre pour elle* (CIXOUS, 1999, p. 36-38).

<sup>37</sup> CIXOUS, Hélène. *Portrait du soleil*. Paris : Denoel, 1973.

<sup>38</sup> *Une voix de femme est venue à moi de très loin, comme une voix de ville natale, elle m’ a apporté des savoirs que j’avais autrefois, des savoirs intimes, naïfs, et savants, anciens et frais comme la couleur jaune et violette des freshias retrouvés* [...].

*Une écriture est venue à pas d’ange, - quand j’étais si loin de moi-même, seule à l’extrémité de mon être-finie* [...] (CIXOUS, 1999, p. 8, grifo da autora).

linguagem neste contexto é ainda outra coisa” [...] Enfim, minha reação foi que o uso a que Hélène Cixous tinha posto minha tradução sim tinha valor para o seu projeto de pesquisa de leitura, mas também tinha arrogado para si o luxo de prestar pouca atenção às exigências da tradução entendida como prática cultural.

Contudo, apesar das críticas que recebeu, o papel desempenhado por Cixous foi fundamental para a propagação de *Lispector* em terras estrangeiras, como continuará a ser tratado a seguir, enfatizando-se as reflexões de Lefevere que explicam esse fenômeno.

### 3. O PAPEL DE CIXOUS À LUZ DA TEORIA DE LEFEVERE

Uma epifania, esse [*Vivre l'orange/ Viver a laranja* de Hélène Cixous] foi o livro-passaporte que introduziu a obra da brasileira Clarice Lispector no circuito internacional dos grandes escritores.

Ester Wengrover Schamartz

A popularização de Clarice Lispector em nível internacional ocorreu, sobretudo, graças à intervenção da feminista argeliana, como discutido no capítulo precedente. Barbosa (1994, p. 309, tradução nossa), em sua tese de doutorado, em que analisa a literatura brasileira traduzida para a língua inglesa, também confirma esse fenômeno:

Os números apresentados na Tabela 4<sup>39</sup> também parecem corroborar a sugestão formulada aqui [...] de que parte do interesse sobre Lispector e suas obras deve ser atribuído à proeminente posição atualmente ocupada pelos estudos da mulher, e pela escritura feminina dentro dos estudos da mulher, e particularmente a escritura das mulheres no Terceiro Mundo. Esse interesse também deve ser atribuído à visibilidade que Lispector alcançou em razão do fato de Hélène Cixous ter escrito extensamente sobre Lispector em seus próprios textos<sup>40</sup>.

Torres (2001, v.1, p. 92, tradução nossa), ao examinar a narrativa brasileira, desta vez no contexto da cultura francesa, aponta também a contribuição de Cixous para o sucesso de Lispector:

---

<sup>39</sup> *Table 4 : Number of Translations and Reprintings of Brazilian Literary Works* (Número de Traduções e Reimpressões de Obras literárias brasileiras):

<i>Decade</i> (Década)	<i>Translations</i> (Traduções)	<i>Reprintings</i> (Reimpressões)
1920-29	3	2
1930-39	4	0
1940-49	12	2
1950-59	9	9
1960-69	26	14
1970-79	38	14
1980-89	56	43
1990-94	17	0

(BARBOSA, 1994, p.54).

<sup>40</sup> *The numbers given in Table 4 also appear to corroborate the suggestion put forward here [...] that most of the interest in Lispector and her works may be attributed to the prominent position currently occupied by women's studies, and by women's writing within women's studies, particularly the writing of Third World women. This interest may also be attributed to the visibility Lispector has achieved owing to the fact that Hélène Cixous has written extensively about Lispector in her own writings.*

Nós sublinhamos igualmente que Clarice Lispector é a romancista brasileira mais traduzida em francês e também em inglês. Lispector tornou-se efetivamente “visível” graças à crítica de uma teórica feminista francesa. Hélène Cixous, com a publicação notadamente de *Viver a laranja*, publicado pela editora Des femmes em 1979<sup>41</sup>.

Trazemos para este trabalho as reflexões teóricas do estudioso da tradução André Lefevere (1985, 1992, 1994), para compreender como ocorre o processo de canonização das obras literárias, do qual fazem parte Hélène Cixous e Clarice Lispector.

### 3.1 A IMPORTÂNCIA DAS REESCRITURAS

Primeiramente, é importante salientar que Lefevere cunha o termo “reescritura” para contrapô-lo à “escritura”:

Traduções, monografias, extratos em antologias e histórias literárias têm dois traços em comum: referem-se a livros que não eles mesmos e reivindicam representar esses livros. Não têm razão para ter existência própria. Não são “escrituras”, como os textos sobre os quais escrevem são; são “reescrituras” (LEFEVERE, 1994, p. 138)<sup>42</sup>.

O teórico belga prega um estudo da literatura que leve em consideração essas reescrituras, embora não negue o valor intrínseco das obras de arte. Sustenta que as reescrituras constituem fator vital na determinação de sua grandeza. Elas são as responsáveis pela canonização de um autor:

[...] o valor “intrínseco” de uma obra literária de modo algum é suficiente para assegurar sua sobrevivência. Esta sobrevivência é garantida, pelo menos na mesma medida, por reescrituras. Se um (a) autor (a) não for reescrito (a), seu trabalho será esquecido<sup>43</sup> (LEFEVERE, p.1992, p. 112).

---

<sup>41</sup> *Nous remarquons également que Clarice Lispector est la romancière brésilienne la plus traduite en français mais aussi en anglais. Lispector devint effectivement « visible » grâce à la critique d'une théoricienne féministe française. Hélène Cixous, avec la publication notamment de *Vivre l'Orange* chez Des femmes en 1979.*

<sup>42</sup> Todas as traduções referentes às citações de Lefevere foram realizadas por Ofir Bergemann de Aguiar: *Translations, monographs, extracts in anthologies, and literary histories all have two features in common: they refer to books other than themselves and they claim to represent these books. They have no reason to exist on their own. They are not “writing” as the texts they write about are; they are “rewriting”.*

<sup>43</sup> *[...] the “intrinsic” value of a work of literature is by no means sufficient to ensure its survival. That survival is ensured at least to the same extent by rewritings. If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten.*

Concorda com ele Eugene Vance (apud Arrojo, 1992, p. 435), quando afirma que a “recusa à tradução é uma ‘recusa à vida’, a vida do texto. O texto só vive quando é lido”, assevera.

De fato, como todos poderão ter acesso a um texto se não for por meio da tradução? Sobretudo os textos escritos em língua de pouco prestígio, como é o caso da língua portuguesa. E embora nossa língua tenha um número de falantes nativos superior ao do idioma francês, por exemplo, a língua portuguesa e a cultura brasileira não estão dentre as consideradas grandes, conforme mencionado anteriormente.

Maria do Carmo Campos e Michel Peterson (1989, p. 7), ao tratar da tardia recepção da obra de Clarice Lispector em outros países, sugerem como causa o fato de ela ser escrita em língua portuguesa que é pouco conhecida e falada no mundo. Ademais, os países cuja língua oficial é o português não configuram na lista das economias mais relevantes do globo, nem possuem muita representatividade nos campos militar, político e cultural. Campos e Peterson destacam que o primeiro livro de Clarice publicado no Brasil, em 1943, só teve sua primeira tradução onze anos mais tarde para o francês. E em outras línguas, tais que o inglês, o espanhol, o tcheco e o alemão, as traduções só foram realizadas na metade da década de 1960, e, em italiano, no início dos anos 80. Olga de Sá (1979, p. 244) também associa a falta de rápida projeção da literatura de Clarice às limitações impostas pela língua portuguesa e assevera que obras que não possuem a qualidade da obra de Clarice foram traduzidas antes que as dela devido ao idioma, citando como exemplo, a obra da francesa Françoise Sagan.

E Machado de Assis e Eça de Queiróz apontados por Antonio Candido (apud CASANOVA, 2002, p. 335) como iguais aos grandes escritores mundiais, por que não figuram na constelação de primeira grandeza? Porque escreveram em língua portuguesa conhecida e lida por poucos. Notamos, assim, que o reconhecimento de uma obra e de seu autor não ocorre somente por seus méritos e pelos valores intrínsecos de suas obras, mas também por aspectos que estão fora do âmbito literário, como o *status* de uma cultura. Um país hegemônico como os Estados Unidos tem sua cultura valorizada; França, Itália, Inglaterra, de igual forma, mas, e as literaturas africana e asiática, como ficam no cenário mundial? Elas são classificadas como periféricas, uma vez que estão distante do centro, a Euro-América. Como o acesso ao original dessas línguas é restrito, compete à tradução a tarefa de reverter essa situação. É por meio das versões que essas culturas podem tornar-se mais conhecidas no cenário mundial.

Earl Fitz (1997), professor de literatura latino-americana nos Estados Unidos, compartilha da concepção de Lefevere a respeito da relevância das reescrituras para a

canonização ou não de uma obra. Ele aponta duas questões cruciais, em seu estudo sobre a diferença entre as escritoras brasileiras e as literatas da América espanhola. A primeira aborda o reconhecimento da crítica referente às autoras brasileiras. E a outra envolve a contribuição que os estudiosos da literatura brasileira podem dar para que o reconhecimento dessas escritoras se efetue, o que nos remete à importância das reescrituras. Para responder a essas questões, Fitz ressalta que a prática da tradução colabora para a valorização de um escritor, bem como para a sua divulgação. Destaca, igualmente, o modo pelo qual essa obra traduzida será recebida pelos críticos estrangeiros. Para a obra clariciana, essas etapas foram cruciais. *Lispector* foi traduzida, lida por Hélène Cixous, admirada e, posteriormente, promovida por ela e, conseqüentemente, mais traduzida, mais lida, mais comentada.

Hoje Clarice Lispector conta com ampla repercussão. As traduções de seus textos ocorrem sistematicamente. Durante o tempo em que a escritora estava viva, apenas dois de seus livros foram objetos de tradução, *Perto do coração selvagem*, para o francês em 1954, e *A maçã no escuro*, para o inglês em 1967 e para o francês em 1970. Torres (2001, v.1, p. 93), porém, aponta “que as traduções francesas das obras de Lispector foram relançadas [em] 1982/85/90/91/92/98”.

Houve até programas de tradução de sua obra, como na França e nos Estados Unidos. Mas, se a materialidade de seus textos não se modificou, então, por que eles não foram traduzidos mais rapidamente? Por que sua tradução sistemática só começou no fim da década de 1970? Heloísa Barbosa (1994), além de assinalar a importância de Cixous, associa a essa divulgação o *boom* das literaturas latino-americanas nos Estados Unidos e Europa. Sobre Lispector, ela afirma que a autora é bastante prestigiada nas terras norte-americanas, uma vez que suas obras já foram até retraduzidas.

Derrida (apud ARROJO, 1992, p. 437) também confere importância à tradução, invertendo a relação de débito tradicionalmente atribuída entre texto de chegada e texto de partida. Segundo ele, todo texto é incompleto, necessitando, assim, de suplementos (um dos termos utilizados por ele para designar a tradução). Portanto, a tradução constitui uma forma de escritura produtiva exigida pelo original, sem a qual este não se dissemina nem se reproduz.

Lefevere (1992, p. 109-110, grifo do autor) sustenta que: “para leitores que não podem checar a tradução com o original, a tradução simplesmente *é* o original<sup>44</sup>”. E, somente por

---

<sup>44</sup> [...] for readers who cannot check the translation against the original, the translation, quite simply, is the original.

meio da tradução o texto-fonte amplia as fronteiras e é lido por pessoas de outros países e outras culturas. Nesse sentido, Lefevere (1992, p. 1) afiança que as reescrituras “são as responsáveis pela recepção e sobrevivência geral das obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores na nossa cultura global, pelo menos na mesma, se não numa extensão maior, que os próprios autores<sup>45</sup>”. Ele assegura também que o leitor não-profissional lê mais a reescritura (lembrando que ele inclui aqui, além da tradução, os ensaios críticos, os fragmentos de antologias, as histórias literárias) do que o original. Isso sempre aconteceu, porém, atualmente, isso está mais evidente que nunca.

### 3.2 OS MECANISMOS DE CONTROLE DO SISTEMA LITERÁRIO

Discorrendo sobre a canonização das obras literárias, Lefevere (1985) assinala que nenhuma reescritura, assim como a escritura, está isenta de certa ideologia (entendida como a forma de se conceber o mundo) e certa poética (entendida como a forma de se conceber a literatura). A reescritura pode introduzir novos conceitos, gêneros e recursos na cultura receptora. Dessa forma, o estudioso da tradução associa a história da tradução à história da inovação literária. Todavia a tradução pode também reprimir as inovações e reforçar a poética vigente em dada época. As escrituras e as reescrituras estão sujeitas a coerções de certas correntes ideológicas e poetológicas.

Existem, consoante Lefevere, dois mecanismos que controlam o sistema literário<sup>46</sup>. Um deles atua de fora, e o outro, de dentro do sistema literário. Dentro do sistema literário, os agentes que exercem o controle são: os críticos, reescritores, professores e tradutores. De fora, são pessoas ou instituições, alheias ao sistema literário, mas que detêm alguma forma de poder. Elas podem impedir ou promover a leitura, a escrita e a reescrita da literatura. A este último fator, Lefevere nomeia “patronagem”. Esta está mais interessada na categoria ideologia do que na poética, portanto o patrono confere ao tradutor maior liberdade no que diz respeito a última.

---

<sup>45</sup> [...] *they are, at present, responsible among non-professional readers, who constitute the great majority of readers in our global culture, to at least the same, if not a greater extent than the writers themselves.*

<sup>46</sup> Lefevere apóia-se na teoria dos Formalistas Russos, sobretudo em Tynjanov, que concebem a literatura como um sistema que ajuda a compor um sistema muito mais complexo, que é a cultura. O sistema literário e os demais sistemas fazem parte do sistema cultural, portanto eles são abertos uns aos outros e eles se influenciam mutuamente. A evolução do sistema ocorre por meio do que eles nomeiam de “desautomatização/desfamiliarização”.

Para o teórico belga, a patronagem pode ser exercida por apenas uma pessoa como Mecenas ou Luís XIV, ou, ainda, por um grupo, como: um grupo religioso, editores, pela mídia. Lefevere (1992, p.15) assevera que os

[p]atronos tentam regular o relacionamento entre o sistema literário e os outros sistemas, que, juntos, formam uma sociedade, uma cultura. Como regra, eles operam por meio de instituições estabelecidas para regular, se não a escrita da literatura, pelo menos sua distribuição: academias, escritórios de censura, revistas críticas e, sem dúvida o mais importante, a instituição educacional. Profissionais que representam a “ortodoxia reinante”, em qualquer tempo no desenvolvimento de um sistema literário estão próximos à ideologia de patronos que dominam aquela fase na história do sistema social em que o sistema literário está incrustado<sup>47</sup>.

Para assegurar que uma obra seja bem recebida, os reescritores manipulam a interpretação de um texto, para que ele não vá de encontro à ideologia dominante da época e para que seus leitores não fiquem escandalizados. Assim, as contradições são banidas da exegese, ou seja, ao fazer as reescrituras (as críticas), muitas interpretações são postas de lado.

Todo texto é manipulado ao ser traduzido. A simples mudança de código lingüístico configura-se como forma de manipulação, todavia, as manipulações ocorrem em diferentes níveis. John Milton (2002), ao tratar do Clube do Livro, assegura que as traduções realizadas pela entidade seguiam certos padrões: temas escolhidos de acordo com o gosto dos leitores; cortes na linguagem de baixo calão e uniformização dos dialetos; padronização do estilo (ou seja, todas as obras deveriam se enquadrar no estilo narrativo). Ademais, as obras não poderiam exceder um determinado número de páginas por causa do preço baixo que as permitiriam serem acessíveis aos leitores.

Alguns prefácios do Clube do Livro mencionam certas manipulações efetuadas pelos tradutores, o comentário que se segue foi feito por José Maria Machado, tradutor de *O gigante Gargântua*, de Rabelais:

Nessa edição para o clube do Livro, foram *aparadas* todas as incongruências e ousadas liberdades do autor com a racional adaptação do texto. *Os leitores não suportariam a tradução pura e simples de muitos trechos, que fomos obrigados a eliminar, por uma questão de decência e probidade* (MACHADO apud MILTON, 2002, p. 49, grifos nossos).

---

<sup>47</sup> *Patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture. As a rule they operate by means of institutions set up to regulate, if not writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment. Professionals who represent the ‘reigning orthodoxy’ at any given time in the development of a literary system are close to the ideology of patrons dominating that phase in the history of the social system in which the literary system is embedded.*

Segundo Milton, são excluídas dos livros, as referências ao ato sexual e às funções fisiológicas, e vários eufemismos são utilizados para “suavizar” o texto e torná-lo mais adequado à nossa sociedade. Outrossim, na época em que o Brasil vivia sob o jugo da ditadura militar, os livros deveriam ser “adaptados” para poderem escapar da censura. Dessa maneira, qualquer palavra que pudesse ser remetida ao socialismo deveria ser excluída ou substituída na obra traduzida.

Outra característica das versões feitas pelo Clube do Livro, destacada por Milton, é a homogeneização da linguagem. Os tradutores tendem a elevar o registro nas traduções, alegando que a utilização de dialetos não está imbuída de importância.

Voltando às discussões de Lefevere, salientamos que o teórico afirma que as instituições tentam impor uma poética dominante em certo período. Dessa forma, alguns livros, logo após a sua publicação, já recebem o rótulo de clássico (os que se enquadram na poética dominante), outros são rejeitados num determinado momento e podem, futuramente, tornarem-se clássicos, caso estejam de acordo com os parâmetros vindouros. As obras canonizadas há mais de cinco séculos permanecem, segundo Lefevere, firmes na posição já alcançada, apesar das constantes mudanças da poética dominante. Isso é, segundo o estudioso,

uma clara indicação da tendência conservadora do sistema e também do poder da reescritura, uma vez que, ao passo que a obra literária permanece canonizada, a interpretação ‘recebida’ ou mesmo a interpretação ‘certa’ em sistemas com patronagem indiferenciada<sup>48</sup>, simplesmente muda. Em outras palavras, a obra é reescrita a fim de deixá-la de acordo com a “nova” poética dominante (LEFEVERE, 1992, p.19)<sup>49</sup>.

As academias, as revistas especializadas e os editores estabelecem os cânones. As universidades e as demais instituições educacionais têm papel fundamental na sua conservação, quando os selecionam para serem lidos pelos alunos. Torna-se, pois, um círculo, os clássicos sendo os mais ensinados, são os mais impressos e, portanto, serão os mais conhecidos e lidos. Mesmos os autores consagrados sofrerão restrições, pois nem todas as

---

48

Lefevere (1985) distingue a patronagem diferenciada (quando os componentes ideológico, econômico e referente ao status não dependem de um mesmo patrono) da patronagem indiferenciada (quando os três componentes dependem de um mesmo patrono). Exemplifica o último tipo com a patronagem exercida nos estados totalitários. Quanto ao primeiro, com os *best-sellers*, que não recebem apoio da elite intelectual (componente referente ao status), mas sim de quem detém o poder econômico.

<sup>49</sup> [...] a clear indication of the conservative bias of the system itself and also of the power of rewriting, since while the work of literature itself remains canonized, the “received” interpretation, or even the “right” interpretation in systems with undifferentiated patronage, quite simply changes. In other words, the work is rewritten to bring it in line with the “new” dominant poetics.

suas obras serão consideradas clássicas. Então suas obras-primas serão bastante editadas e impressas, ao passo que as demais serão dificilmente encontradas, exceto em cuidadosas seleções.

Segundo Lefevere (1992, p. 28), a

[c]odificação de uma poética também acarreta a canonização da produção de certos escritores cuja obra é considerada conforme à poética codificada. A obra desses escritores é então propagada como um exemplo para os futuros escritores seguirem e ocupa uma posição central no ensino de literatura. Reescrituras tendem a desempenhar pelo menos uma parte tão importante no estabelecimento da poética de um sistema literário quanto as escrituras originais<sup>50</sup>.

No caso em estudo, portanto, Hélène Cixous constitui uma agente controladora do sistema literário, que atua de dentro dele, visto que ocupa a posição de crítica. Reescreve os textos de Clarice, adequando-os à poética vigente: os estudos de gênero, em especial os estudos da mulher e a crítica literária feminista, enquadrados nos chamados estudos culturais<sup>51</sup> que enfocam, sobretudo, a resistência aos discursos hegemônicos (ALMEIDA, 1997-1998). Suas reescrituras (orais e escritas) circulam nas instituições educacionais e academias em âmbito internacional e reforçam o feminismo, então em voga. Esse movimento, no final do século XX, afasta-se de sua agenda de reivindicação da igualdade (pois, até então, só considerava-se as mulheres brancas, pertencente à classe média) para apoiar-se nas noções contemporâneas de diferença, conforme discorre Maria Consuelo Cunha Campos (1997).

Esse mecanismo de controle do sistema literário, por outro lado, é apoiado por entidades de fora desse sistema, uma vez que o movimento feminista atingiu diversas esferas da sociedade. Torres (2001, v.1, p. 87) assinala que, na França, é uma editora especializada

<sup>50</sup> *Codification of a poetics also entails the canonization of the output of certain writers whose work is regarded as conforming most closely to the codified poetics. The work of those writers is then propagated as an example for future writers to follow, and it occupies a central position in the teaching of literature. Rewritings tend to play at least as important a part in the establishment of the poetics of a literary system as original writings do.*

<sup>51</sup> Os estudos culturais tiveram sua origem na década de 1950, na Inglaterra, em particular, na Universidade de Birmingham, onde foram realizadas pesquisas sobre a cultura dos jovens, dos operários, além de estudos voltados para o conteúdo da mídia e de sua recepção. Contudo, as raízes dos estudos culturais encontram-se no século XIX, com as reflexões de Thomas Carlyle, Matthew Arnold e Williams Morris; tratam-se, porém, de estudos assistemáticos. Em 1960, os estudos culturais foram elevados à categoria de disciplina acadêmica e, em 1964, foi inaugurado o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, na Universidade de Birmingham, primeiro departamento no mundo a se preocupar com os Estudos Culturais. Somente na década de 1980, esta corrente se expandiu e conquistou novos territórios. Cabe ressaltar que, nessa época, as pesquisas efetuadas a partir desse enfoque começaram a tratar de outras temáticas, dentre elas: gênero, etnicidade, práticas de consumo, pós-colonialismo. Os Estudos Culturais visam a lançar novas luzes sobre todas as classes marginalizadas e suas culturas, isto é, dar visibilidade e voz à cultura das pessoas que sempre foram marginalizadas e retirá-las de sua posição de inferioridade (MATTERLAT; NEVEU, 2004).

em escrita da mulher que detém os direitos de tradução da obra de Clarice Lispector desde 1978:

*Des femmes* é especializada na publicação de escritoras femininas sem coleção particular no que se refere à literatura brasileira. A editora *Des femmes* publicou todas as obras de Clarice Lispector em francês desde 1970, sobretudo a partir dos anos 80 [...] <sup>52</sup> (TORRES, 2001, v. 1, p. 105, tradução nossa).

No que tange à participação das universidades na canonização de obras literárias, o estudo de Barbosa (1994, p. 308-309), referente ao círculo anglo-americano, aponta resultados de pesquisas feitas em bibliotecas que a levam considerar a novela “*A hora da estrela* não somente a obra literária brasileira mais popular atualmente, mas também a obra mais popular de Lispector”<sup>53</sup>. Acrescenta a estudiosa: “Eles [esses números] sugerem, por exemplo, que essa novela é de leitura obrigatória na University of Warnick, e que leitores do sistema público de biblioteca são estudantes da Open University, mas que ele não é de leitura obrigatória na Birmingham University” (BARBOSA, 1994, p. 309)<sup>54</sup>.

Corroborando o que vem sendo discutido, Barbosa afirma acreditar que as obras de Clarice são lidas não tanto nos cursos de literatura latino-americana, mas nos de estudos da mulher.

Importa mencionar que Earl Fitz (1997, p. 24), ao examinar as escritoras brasileiras em relação às da América espanhola, à semelhança de Lefevere, ressalta a relevância das universidades na atribuição de prestígio a determinado autor: “[...] é importante reconhecer o papel que a comunidade intelectual irá desempenhar na recepção das obras, ao contribuir para a sua inclusão nos programas acadêmicos dos Departamentos de Espanhol e Português, e Literatura Comparada em universidades [...]”.

Ainda segundo o professor estadunidense, um outro fator que coopera hoje para a propagação das obras literárias é a internet:

Conforme as escritoras brasileiras são descobertas por leitores em outras partes do mundo (avanço que mais uma vez enfatiza a tremenda importância da tradução para o

<sup>52</sup> *Des Femmes est spécialisée dans la publication d'écrivains féminins sans collection particulière en ce qui concerne la littérature brésilienne. Les éditions Des Femmes ont publié toutes les oeuvres de Clarice Lispector en français depuis 1970, surtout à partir des années 80 [...].*

<sup>53</sup> *The hour of star not only as most popular Brazilian literary work at present but also as Lispector's most popular work.*

<sup>54</sup> *They [these numbers] suggest, for exemple, that this novel may be required reading at the University of Warnick, and that readers in the public library system may be Open University students, but that it is probably not required reading at Birmingham University.*

nosso projeto), na Europa, na África e na América do Norte, por exemplo, elas serão lidas e avaliadas em diferentes contextos. Graças a avanços tecnológicos como a Internet e a World Wide Web, as escritoras brasileiras estão entrando na esfera internacional de formas variadas: como escritoras, como escritoras latino-americanas, como escritoras brasileiras, ou simplesmente como autoras, como narrativistas do final do século XX, como artistas criativas de primeira linha (FITZ, 1997, p. 27).

Lefevere traz os estudos da mulher para o seu trabalho, quando aborda as reescrituras publicadas de acordo com os interesses de um determinado grupo. Destaca o caso das tradutoras feministas que se preocupam em reeditar as escritoras enfatizando suas contribuições, cita, como exemplo, os textos de Madame de Staël, de origem alemã, que teve um relevante papel na introdução do Romantismo na França. Logo, essas republicações ocorreram graças à ideologia das feministas. O teórico novamente contrapõe o valor intrínseco da obra, a materialidade do texto, à influência das reescrituras, ao falar das republicações de textos feministas:

Muitos clássicos feministas ‘esquecidos’, originalmente publicados nos anos 20, 30 e 40 do nosso século, foram republicados nos últimos anos 70 e 80. O verdadeiro conteúdo dos romances era, presumivelmente, não menos feminista então do que é agora, uma vez que estamos tratando exatamente dos mesmos textos. A razão pela qual os clássicos feministas republicados não são esquecidos novamente não reside no valor intrínseco desses textos, ou mesmo na (possível) falta dele, mas no fato de que eles são agora publicados tendo como pano de fundo um impressionante aparato da crítica feminista, que os divulga, incorpora e sustenta (LEFEVERE, 1992, p. 1-2)<sup>55</sup>.

As reescrituras de Cixous, portanto, contextualizam-se nesse cenário da voga feminista dos anos 70 e 80 apontados por Lefevere. Assim, contribuíram para a visibilidade de Clarice Lispector em países estrangeiros que, até então, era tímida, como já assinalado. No Canadá, um grupo de tradutores, a fim de valorizar a escritura feminina, organizou-se e estipulou estratégias para verter textos feministas. Tais expedientes visavam a modificar a linguagem patriarcal, uma vez que os feministas crêem que a emancipação feminina passa pela linguagem, conforme apontado. Esta corrente será vista no próximo subtópico.

---

<sup>55</sup> *many ‘forgotten’ feminist classics originally published in the twenties, thirties, and forties of our century have been republished in the late seventies and eighties. The actual content of the novels was, presumably, no less feminist than it is now, since we are dealing with exactly the same texts. The reason why the republished feminist classics are not forgotten all over again lies not in the intrinsic value of the texts themselves, or even the (possible) lack thereof, but in the fact they are now being published against the background of an impressive array of feminist criticism, which advertises, incorporates, and supports them.*

### 3.3 ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO FEMINISTA

Amiúde, aceitamos a língua da forma como nos foi apresentada, sem contestá-la, temos, portanto, a impressão de que ela é neutra, todavia ela é “carregada ideologicamente” (BORDENAVE, 1988). Ora, para nos referirmos à coletividade, fazemos uso do gênero masculino, mesmo quando falamos com um número muito maior de mulheres, pois se empregássemos o feminino estaríamos “desrespeitando as normas” da língua e ofendendo os homens, ao passo que, optando pelo masculino, as mulheres não se sentirão ofendidas, pois já assimilaram que o gênero masculino é o “único adequado” quando nos endereçamos aos dois sexos. Isso não é natural da língua, ao contrário, provém da nossa cultura machista, pois a língua está inseparavelmente vinculada a uma cultura. Portanto, se usamos o gênero masculino, nesses casos, é devido à nossa cultura patriarcal.

As tradutoras (ou os tradutores) feministas, assim como outros literatos, tentam corrigir essa “injustiça” feita às mulheres. Um exemplo clássico nesse sentido é o de uma tradução da Sagrada Escritura, para o inglês (SIMON, 1996b). Todas as vezes em que se menciona “filho de Deus”, se não for uma referência a Jesus Cristo, a tradução é feita por *child of God*, um termo neutro, pois, dessa forma, não se privilegia o masculino em detrimento do feminino, uma vez que, na língua inglesa, o vocábulo *child* (criança) não apresenta a marca de nenhum desses dois gêneros e, por outro lado, o termo se refere a qualquer ser humano. O mesmo procedimento é utilizado no caso de outras expressões em que aparece o uso não-motivado do masculino. As feministas buscam chamar atenção para a falsa neutralidade da língua e provocar reflexões a esse respeito.

As estratégias de tradução elaboradas por feministas canadenses para permitir que o sexo feminino “apareça” mais nos textos traduzidos são dignas de realce. A principal preocupação desse grupo constitui-se em atacar, por meio de neologismos, trocadilhos, fragmentação da linguagem, entre outros recursos, a linguagem convencional, ou seja, a linguagem patriarcal, e enfatizar a *écriture féminine*. Luise Von Flotow (1991) apresenta-nos três dessas estratégias, a saber: *supplementing* (suplementação), *prefacing* e *footnoting* (inclusão de prefácios e notas de rodapé) e *hijacking* (roubo, seqüestro).

A primeira técnica (*supplementing*) consiste em demonstrar o sexismo da língua-alvo, da mesma forma em que isso ocorre na língua-fonte. Um exemplo é o da tradução do texto *L'Euguélonne*, de Louky Bersianik, realizada por Howard Scott (VON FLOTOW, 1991, p. 75). Para traduzir do francês *Le ou la coupable doit être punie*, em que o acréscimo

do *e*, marca do feminino, no particípio passado *puni* ressalta a culpabilidade da mulher pelo aborto, Scott optou por *The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman*, em que o pronome *she* (ela) tenta evitar a perda do efeito observado no original. Deve-se esclarecer que o texto em francês já era um texto feminista, o que, por sinal, é característica desta corrente: traduzir textos em que o feminino já “aparece”.

Trata-se de interferências realizadas pelos tradutores. As interferências ocorrem em qualquer versão, a diferença reside no fato de que os tradutores feministas são conscientes do papel político que desempenham ao verter um texto. Suas intervenções são explicitadas nos prefácios e nas notas de rodapé espalhadas ao longo do texto. Aliás, esses constituem a segunda estratégia feminista: *prefacing* e *footnoting*.

Os tradutores feministas são considerados éticos, por alguns críticos, uma vez que eles evidenciam a forma pela qual eles vertem os textos nos prefácios, deixando patentes as modificações que eles efetuaram durante seus empreendimentos. Dessa forma, os leitores são conscientizados de que não estão lendo o original (em outra língua), de que o texto ao qual eles têm acesso é uma leitura e de que não devem esperar “fidelidade” dos tradutores.

Para esses profissionais da tradução, esta, assim como toda leitura, exige a participação do leitor/tradutor e isso é mostrado nos prefácios e notas de rodapé. Estas, bem como os prefácios, servem para explicitar as várias estratégias de tradução, como por exemplo: quando uma palavra apresenta polissemia na língua de partida e na língua de chegada não acontece o mesmo, são postos nas notas de rodapé os diversos sentidos do vocábulo. Ademais, nos textos de partida, não raramente, os escritores lançam mão de outros textos sem citar a fonte. No texto de chegada, os tradutores revelam a origem das citações utilizando as notas.

*Hijacking*, a última estratégia de tradução apresentada por Von Flotow, consiste na modificação excessiva do texto original. Esse termo proposto pela estudiosa faz referência a um artigo escrito por David Homel em que ele criticava a tradução da obra *Lettres d'une autre*, de Lise Gauvin, realizada por Susanne de Lotbinière-Harwood. Segundo Homel (apud VON FLOTOW, 1991, p. 78), a tradutora modificou de tal forma o texto de Gauvin que resultou no quase apagamento, ou “seqüestro” (de acordo com o termo inglês) da escritora.

De Lotbinière-Harwood defendeu-se alegando que tanto ela como Gauvin são feministas e que sua tradução foi feita com autorização da escritora. Seu objetivo ao efetuar a versão consistia em dar “visibilidade” ao feminino na linguagem, “[p]orque tornar o feminino

visível na linguagem significa tornar a mulher vista e ouvida no mundo real<sup>56</sup>” (DE LOTBINIÈRE-HARWOOD apud VON FLOTOW, 1991, p. 79, tradução nossa). Ela confessa que alterou o texto de partida em prol de suas intenções políticas, ou seja, “fazer a linguagem falar pelas mulheres<sup>57</sup>” (DE LOTBINIÈRE-HARWOOD apud VON FLOTOW, 1991, p. 79, tradução nossa).

A prática exercida pela tradutora constitui em passar a linguagem que estava no masculino para uma variante em que o feminino também aparecesse, por exemplo: o adjetivo pátrio *Québécois* foi convertido para *Québécois-e-s*, dessa maneira temos o feminino e o masculino aparentes. Essa prática assemelha-se muito a uma outra também utilizada pelas feministas para realçar os prefixos e os sufixos das palavras, como em: *dé-lire*; empregado pela feminista Nicole Brossard, que remete, em razão da fragmentação da linguagem, tanto a “delírio” quanto a “desler” (ler subvertendo as convenções), conforme discorre Von Flotow (1991, p. 73). Além disso, Lotbinière-Harwood sempre posiciona o termo feminino antes do masculino: “*women and men*” (mulheres e homens), “*her or his*” (dela ou dele) etc. E evita termos genéricos masculinos, dessa forma, a frase *la victoire de l’homme* (a vitória dos homens) é vertida como *our victory* (nossa vitória). Outro expediente para evidenciar o feminino é o emprego de aspas para enfatizar absurdos do inglês convencional: *women as “masters” of the kitchen* (mulheres como “mestres” da cozinha).

Sherry Simon (1996a) apresenta uma outra estratégia da tradução feminista: a tradução por acréscimo, utilizada por Betsy Wing para verter textos de Hélène Cixous. Quando uma palavra do texto de partida propicia duas ou mais traduções, todas as alternativas são colocadas no corpo do texto, e não em nota de rodapé. Como exemplo ela cita o verbo *voler* em francês, que significa tanto “voar” quanto “roubar”, cuja tradução em inglês foi: *to fly/to steal*, recuperando os dois sentidos.

Estes expedientes enquadram-se no que Levefere nomeia de “mutabilidade poética”, que veremos a seguir.

---

<sup>56</sup> *Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world.*

<sup>57</sup> *Making language speak for woman.*

### 3.4 A MUTABILIDADE DA POÉTICA

Continuando suas reflexões sobre a poética, Lefevere alega que o sistema poético é composto por duas partes distintas: a primeira consta de um inventário de recursos literários, ou seja, tudo o que compõe o texto, tais como, gêneros, motivos, personagens e situações prototípicas e símbolos; a outra é o conceito do papel desempenhado pela literatura dentro de dada sociedade. Lefevere (1992, p. 35) explana então sobre a mutabilidade da poética:

Uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta. Num sistema literário a poética dominante hoje é muito diferente da poética dominante no início do sistema. Seu componente funcional provavelmente mudou e seu componente do inventário terá mudado igualmente, na maioria dos casos. Mas toda poética tende a se colocar como absoluta, a rejeitar seus predecessores (o que significa, na prática, integrá-los a ela) e a negar sua própria transitoriedade ou a ver-se como o produto necessário de um processo de crescimento do qual ela acaba sendo o estágio melhor e, portanto, final. Cada poética dominante congela ou certamente controla a dinâmica do sistema. [...] Para reter sua posição “absoluta” o maior tempo possível, uma poética precisa negar ou, pelo menos, reescrever a história da literatura que ela domina num certo tempo<sup>58</sup>.

Uma obra ou uma reescritura será aceita por críticos, professores, etc segundo os padrões que eles considerem como certos. Nesse sentido, o teórico afirma que: “[a] literatura reescrita desempenha uma parte vital nessa evolução. A luta entre poéticas rivais é freqüentemente iniciada por escritores, mas travada e vencida ou perdida por reescritores<sup>59</sup>” (LEFEVERE, 1992, p. 38).

Lefevere não credita às reescrituras apenas a introdução de novos escritores nos países receptores, mas as traduções também colaboram com a inserção de novos recursos no componente do inventário de uma poética. Por exemplo, o nosso Romantismo foi bastante influenciado pelo Romantismo francês, por meio das traduções das obras dos poetas franceses Lamartine e Victor-Hugo.

---

<sup>58</sup> *A poetics, any poetics, is a historical variable: it is not absolute. In a literary system the poetics dominant today is quite different from the poetics dominant at the inception of the system. Its functional component is likely to have changed, and its inventory component will have changed as well, in most cases. Yet every poetics tends to posit itself as absolute, to dismiss its predecessors (which amounts, in practice, to integrating them into itself) and to deny its own transience or, rather, to see itself as the necessary outcome of a process of growth of which it happens to be the best and therefore also the final stage. Each dominant poetics freezes or certainly controls the dynamics of the system. [...] To retain its ‘absolute’ position as long as possible, a poetics must deny or, at least, rewrite the history of the literature it dominates at a given time.*

<sup>59</sup> *Rewritten literature plays a vital part in this evolution. The struggle between rival poetics is often initiated by writers, but fought and won or lost by rewriters.*

Ainda segundo o autor: “Diferentes poéticas dominantes em estágio diferente na evolução de um sistema literário julgarão tanto as escrituras quanto as reescrituras de modos diferentes, irreconciliáveis, todas baseadas na boa-fé e na convicção de que cada uma é representante da única verdade<sup>60</sup>” (LEFEVERE, 1992, p. 36). Como exemplo, Lefevere afirma que, durante bastante tempo, as poesias gregas e latinas embora não contivessem rimas foram traduzidas com rimas no final de seus versos, pois essa era a concepção de poesia que se tinha, além disso, foram adequadas aos padrões métricos da época.

No caso em estudo, podemos ver o esquecimento a que Hélène Cixous relega a crítica clariciana anterior à sua como uma tentativa de impor suas próprias concepções como absolutas. Cixous apresenta sua convicção como representante da única verdade. A crítica argeliana rejeita seus predecessores. Busca, assim, controlar a dinâmica do sistema literário, como ilustra este fragmento, já citado anteriormente:

Alguns anos atrás, quando começaram a divulgá-la, disse a mim mesma: eu não vou mais fazer seminários; é suficiente lê-la [Clarice] tudo está dito, é perfeito. Mas tudo passou a ser reprimido como de costume, e chegaram até a transformá-la de uma maneira extraordinária, embalsamaram-na, empalharam-na sob roupagem de uma burguesia brasileira de unhas feitas. Por isso continuo a acompanhá-la com uma leitura que cuida dela (CIXOUS apud PEIXOTO, 2004, p. 125, grifos nossos).

Concluindo, cumpre ressaltar que uma das grandes contribuições de Lefevere para os estudos da tradução foi retirá-la do âmbito exclusivamente lingüístico e inseri-la num contexto muito mais amplo, vislumbrando as diversas coerções a que a tradução está submetida. Segundo ele, nenhum programa de ensino de tradução conseguirá reduzir as diferenças entre as línguas. O enfoque, portanto, deve ser outro. Esclarece o teórico:

Treinamento de tradutores pode, contudo, alertar tradutores tanto para a relatividade da poética da tradução quanto para as estratégias que podem ser usadas, não para “vencer” as diferenças entre as línguas, que são um dado incontestável, mas para projetar “sua” imagem do original, que pode ser influenciada por várias considerações, não somente de ideologia e/ou poética, mas também do público visado da tradução (LEFEVERE, 1992, p. 100)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *Different poetics dominant at different stages in the evolution of a literary system will judge both writings and rewritings in different, irreconcilable ways, all based on good faith and the conviction that each is the representative of the only truth.*

<sup>61</sup> *Translator training can, however, alert translator both to the relativity of translation poetics and to strategies that may be used not to “overcome” the differences between languages, which are an undeniable given, but to project ‘their’ image of the original, which may be influenced by various considerations, not just of ideology and/or poetics, but also of the intended audience of the translation.*

Como pode ser observado, por não se restringir ao aspecto lingüístico da tradução, mas por examiná-la pelo seu aspecto cultural, é que as reflexões de Lefevere serviram de base ao estudo da repercussão internacional de Lispector. Principalmente porque não trata exclusivamente de tradução, mas das reescrituras, entre as quais se inserem os ensaios críticos de Hélène Cixous, que apontam para o feminismo na obra de Lispector.

No próximo capítulo, pretendemos fazer uma análise da tradução de *Laços de família* realizada por Jacques e Tereza Thiérot, segundo a ótica feminista.

#### 4. LAÇOS DE FAMÍLIA E *LIENS DE FAMILLE*

As traduções: provas de vida após a morte... tantos nascimentos, em outros lugares, de corpos-espíritos ligados à alma e falando outra língua.

Claire Varin

É com a publicação de *Laços de Família* em 1960, que Clarice Lispector conquista um público maior, apesar de sua notoriedade crescer a cada novo livro editado. Graças a ele, a obra de Clarice atinge os universitários (VARIN, 2002, p. 129). A autora brasileira desde seu primeiro livro *Perto do coração selvagem* ganhou prêmios, e com *Laços de família* não foi diferente, em 1961, recebeu o prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro.

Segundo Varin (2002, p. 129), essa obra “representa a passagem a um nível superior, um recomeço após o fim do ciclo do exílio, o fechamento de um círculo de vida de Clarice”. Com efeito, o “exílio” de Clarice termina em 1959, o ano anterior à publicação do livro, quando Lispector separa-se de Maury Gurgel Valente e retorna definitivamente ao Rio, entretanto, muitos desses contos foram escritos fora do Brasil, enquanto a escritora morava nos Estados Unidos.

A coletânea é composta por treze contos dos quais nove tratam do ambiente familiar. As histórias passam-se em lugares conhecidos do público, os mais tradicionais bairros cariocas. O tempo também é bastante delimitado, a maioria das histórias desenrola-se em apenas um dia, outras em poucos dias.

Dentre esses contos, apenas três têm como personagem central a figura masculina: “Começos de uma fortuna”, “O crime do professor de matemática” e “O jantar”. Os perfis apresentados freqüentemente retratam personagens femininas cujo modelo predominante é a mulher dona de casa, de classe média, casada e com filhos que sofre com a rotina angustiante do lar. Ruth Silviano Brandão (1991, p. 101) sustenta que Clarice trabalha com os três papéis importantes da mulher no seio familiar: mãe, esposa e filha.

Consoante Peixoto, em *Laços de Família*, Clarice atribui funções tradicionais às suas personagens femininas. Tais mulheres estão distribuídas desde a adolescência à velhice (como a protagonista de “Feliz aniversário”). A autora afirma sobre essa coletânea:

Por meio de tramas e das descrições dos conflitos interiores de suas heroínas, Lispector contesta papéis tradicionais, mostrando que a lealdade aos outros que esses papéis impõem cobra um preço alto das mulheres que aceitam desempenhá-

los. Os momentos em que as protagonistas vislumbram suas ambições e desejos esquecidos geram nelas insatisfações, raiva, até loucura (PEIXOTO, 2004, p. 77).

Nesse livro, Peixoto (2004, p. 79) destaca três contos que tratam da problemática da iniciação. Um deles, da iniciação masculina, em “Começo de uma fortuna”. Dois, da iniciação feminina, em “Preciosidade” e “Mistério de São Cristovão”. A crítica brasileira aponta as diferenças existentes nos dois tipos de iniciação. Ressalta, primeiramente, a oposição atividade x passividade: um menino que busca fortuna e poder ao passo que as meninas já são preciosas (metaforicamente são tratadas por flores e jóias). A seguir, contrapõe a preocupação com a aquisição à preocupação com proteção: os homens são socialmente encarregados de prover o sustento do lar, e as mulheres vistas como delicadas e frágeis devem ser protegidas. Por fim, menciona a dicotomia ingresso no mundo da troca econômica e social x recolhimento temeroso em si mesmo: os homens devem sair de casa para trabalhar, enquanto as mulheres têm de permanecer no lar, pois sua obrigação consiste em tomar conta dele.

Importa assinalar que Lúcia Helena, ao tratar dessa obra, aborda, igualmente, a iniciação feminina como um dos temas escolhidos por Clarice. A estudiosa afirma: “Sejam contos de iniciação adolescente, sejam histórias do despertar para a própria impotência, as mulheres que habitam este mundo, exceção feita à história em que se revela a plenitude da menor mulher do mundo, são incapazes de gerar sua própria autonomia” (HELENA, 1991, p. 30).

A primeira tradução do livro ocorreu em 1972, para o inglês. A coletânea foi traduzida para outras seis línguas: japonês (1984), sueco e italiano (1986), espanhol (1988), francês (1989) e hebraico (1999). A versão francesa foi publicada em 1989, pela editora *Des femmes*, cuja tradução foi realizada por Jacques e Teresa Thiériot, contudo antes de ser vertido em sua inteireza, alguns contos de *Laços de família* já haviam sido publicados em francês, em algumas revistas. “A menor mulher do mundo”, traduzido por Regina Helena de Oliveira Machado sob o título “La très-petite femme de la Terre”, foi publicado no *hebdomadário: Des femmes en mouvements hebdo*, nº 7-8, em 21 de dezembro de 1979 – 4 de janeiro de 1980, p. 30-31. “Amor” teve duas traduções diferentes, ambas intituladas “Amour”; a primeira foi lançada em *Fleur, téléphone et jeune fille... et autres contes brésiliens*, Bologna, L’Alphée (edição bilíngüe), 1980, tendo sido realizada por Catherine Orfila; a segunda apareceu em *Europe*, nº 640/641, agosto/setembro de 1982, cuja tradução foi realizada por Michelle Bourjea.

Jacques Thiériot, um dos tradutores do texto integral de *Laços de Família* e de outros títulos de Lispector, traduziu também outros autores brasileiros. Ele morou no Brasil e aqui exerceu a função de diretor da Aliança Francesa. Casou-se com uma brasileira, Teresa Thiériot, que o auxiliou na tradução de romances de Lispector. Voltou à França e atualmente mora novamente no Brasil. Foi diretor do *Collège International des Traducteurs Littéraires* em Arles. A partir de 1989, ano da publicação de *Liens de famille*, Jacques e Teresa Thiériot foram responsáveis pela tradução das obras de Lispector pela editora *Des femmes*.

Thiériot é, conforme Cunha (1999), um dos mais renomados tradutores franceses. Seu nome figura nas capas das obras traduzidas, o que significa prestígio e respeito por seu trabalho, uma vez que, em muitos casos, o nome do tradutor só aparece na folha de rosto. Por outro lado, esse enfoque favorece as editoras, pois constitui um dos principais atrativos para a vendagem dos livros.

A editora *Des femmes*, como já assinalado, especializa-se em publicações sobre a mulher. Antoinette Fouque<sup>62</sup> (proprietária da *Éditions Des femmes*) e militantes do MLF (Movimento de Liberação das Mulheres na França) vieram ao Brasil por ocasião da primeira feira de livro aqui realizada, em julho de 1974, e conheceram a obra de Clarice Lispector. É importante notar, no entanto, que a tradução de *Laços de família*, de responsabilidade dessa editora, não traz características da “tradução feminista”, vistas no terceiro capítulo, até porque o texto de Clarice Lispector não subverte a linguagem nos moldes das feministas canadenses. A seguir, ocupar-nos-emos da tradução francesa de *Laços de família*, enfocando alguns traços que alguns críticos claricianos consideraram como característicos de sua escritura feminina.

#### 4.1.O TEXTO DE JACQUES E TERESA THIÉRIOT

##### 4.1.1 Os paratextos

Ao procedermos ao cotejo entre o texto de partida e o texto de chegada, o que, primeiramente, nos chama a atenção é o nome dos tradutores estampado na capa da obra, como já foi dito, sinal de reconhecimento de seu trabalho. Não há na tradução nenhum prefácio, nota sobre tradução, orelha ou algo semelhante, o que se faz recorrente nos textos traduzidos.

---

<sup>62</sup> Informação recebida por e-mail em 28/08/06, enviado pela editora *Des femmes* (Christine Villeneuve).

Na contracapa aparece um pequeno comentário a respeito da obra classificando-a como contos e novelas. Isto porque para os franceses, segundo Cortázar (1994), toda narrativa curta cuja extensão ultrapasse vinte páginas não é considerado *conte*, trata-se de uma *nouvelle*, o que contraria a definição de Mário de Andrade (1972) ao conceituar conto como toda e qualquer obra que seu autor assim a nomear.

Nessa curta explanação sobre a obra, em momento algum é ressaltada a visão feminista sobre ela. Os elementos nela contidos referem-se à sensibilidade clariciana de adentrar no íntimo dos seres humanos e revelar seus desejos, angústia, emoções e pensamentos mais secretos.

Nessa apresentação, o livro é um considerado como *un véritable roman*, Marta Peixoto (1994) já havia sugerido que os contos não estão ali reunidos num mesmo livro por acaso, mas formam uma seleção, portanto eles estão interligados, um complementando o outro. Ademais, Nunes (1995) considera que todas as personagens claricianas, isentas de suas identidades pessoais, resumem-se em uma só personagem. Os lugares não têm importância, os fatos narrados em seus livros poderiam acontecer em qualquer lugar do mundo. Tudo isso concorre para que *Laços de Família* seja considerado, como classificaram os franceses, um romance.

Cumprido ressaltar que se encontra na capa a inscrição *traduit du brésilien*. Trata-se de uma escolha consciente, sabe-se que não existe uma língua brasileira separada da língua de Portugal, porém muitos defendem que o português falado no Brasil distingue-se bastante do português de Portugal, portanto, é justo que isso fique evidente na capa do livro. Não é, pois um caso de ignorância, mas de opção.

Segundo Cunha, esta posição está mais relacionada a aspectos de afetividade e de engajamento político que a aspectos lingüísticos. Assim ela conclui que “a língua ‘brasileira’ seria uma língua literária e a inscrição ‘*traduit du brésilien*’ seria uma forma de diferenciar a nossa literatura e de fazer ressaltar a sua especificidade” (CUNHA, 1999, f. 77).

Torres (2001, f. 53) defende tal prática, uma vez que

[L]íngua e literatura estão intimamente ligadas, é necessário precisar que o Brasil criou uma ‘língua dentro da língua’, ou seja os seus escritores renovaram o português. [...] Os escritores brasileiros criaram assim [...] uma ‘nova’ língua no seio da língua portuguesa, caracterizada pela literarização, notadamente, das práticas orais<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> *Langue et littérature étant intimement liée, il faut préciser que le Brésil a créé une ‘langue dans la langue’, c’est-à-dire que ses écrivains ont renouvelé le portugais. [...] Les écrivains brésiliens ont donc ainsi créé [...] une ‘nouvelle’ langue au sein même de la langue portugaise, caractérisée par la littérisation, notamment, des pratiques orales.*

Essa escolha dos tradutores revela-se acertada, visto que, segundo Torres, vários escritores brasileiros (dentre eles Clarice Lispector) optaram pela dissimilação (reivindicação de sua identidade cultural) em detrimento da assimilação (imitação de uma outra cultura).

Outro motivo importante para o uso do “traduzido do brasileiro” consiste no fato de que o Brasil situa-se na América do Sul, cercado de países que falam espanhol. Isso evitaria que nossa literatura fosse confundida com a hispano-americana, o que ocorreu por ocasião do *boom* da literatura latino-americana dos anos 1960 e 1970. Essa inscrição tornou-se imperativa para alguns tradutores, os de *Laços de família* sempre optam por utilizar a língua brasileira como referência.

Analisaremos, a seguir, algumas características do texto traduzido, baseando-nos nos traços recorrentes do discurso feminino presentes na ficção clariciana, conforme arrolados por Cunha (1997, p. 127), e já discutidos no decorrer deste trabalho.

#### 4.1.2 A busca da identidade e os momentos de clarividência

Com o advento da modernidade, com a Revolução Industrial (GOTLIB, 2002, p. 30), a concepção de uno deixou de existir e dá espaço à fragmentação, dessa forma, o homem precisou redefinir-se. Até então, acreditava-se que, chegada à idade adulta, o homem estava pronto, formado. Porém, há algumas décadas percebeu-se que o homem é um ser em mutação até o fim de sua vida, dessa forma, ele necessita buscar a sua identidade que está sempre em construção. Para “montá-la”, ele precisa recorrer à memória, pois tudo aquilo que fomos, sentimos, pensamos e fizemos compõem a nossa identidade. Interligado à memória está o balanço que fazemos da vida. Este é o momento em que nos colocamos a refletir sobre o passado e o presente e sobre as perspectivas para o futuro.

Quando são as mulheres as agentes dessa busca, mais um fator deve ser adicionado: o sentimento de culpa, mas qual a culpa que as aflige?

Até os anos 60 do século passado, as duas principais funções exercidas pelo sexo feminino eram: esposa e mãe. Com a difusão do movimento feminista, como já discutido, as mulheres começaram a se libertar dessas amarras e a exercer papéis outros, tais como: trabalhadora, produtora de conhecimento, etc. Enfim ter uma vida social mais ampla e independente. Mas isso não aconteceu de forma tão pacífica. As mulheres continuavam a sofrer pressões de diversos setores da sociedade: cônjuges, Igreja, família, patrões. Daí nasceram os conflitos que as angustiam: ser independente ou submissa ao marido? Ficar em

casa cuidando do lar e dos filhos ou trabalhar fora? etc. Mesmo sabendo que estão certas procurando a emancipação, as mulheres não abandonam o sentimento de culpa, elas continuam cindidas entre os seus desejos e os alheios, como mostra-nos a cruel dúvida de Laura (de “A imitação da rosa”) entre guardar as belas rosas para si ou doá-las. Nisso, vemos o quanto as mulheres foram coniventes com a sua situação de opressão durante muito tempo, pois sempre se sentiram presas a essas convenções apenas por não quererem se chocar contra os interesses (machistas) da sociedade, como diria Laura:

a culpa era mesmo sua porque nem sempre ela se fazia respeitar (LF, p. 41)<sup>64</sup>.

*Mais c'était sa faute à elle, car elle ne savait pas toujours se faire respecter* (LDF, p. 61).

Na tradução, acentua-se mais a culpa da protagonista por causa do emprego do adjetivo possessivo *sa* e, logo após, o uso da preposição *à* seguida pelo pronome tônico *elle* também indica que a culpa cabe a Laura. Em francês, essa repetição é obrigatória para evitar a ambigüidade.

Clarice Lispector, uma mulher “antenada” e à frente de seu tempo, não deixou tudo isso passar despercebido, e registrou todas essas angústias vivenciadas pelo sexo feminino nas páginas de seu *Laços de família*. Mostrou que é, sobretudo, nas relações familiares que as mulheres sentem-se culpadas. Ainda em “A Imitação da rosa”, lemos<sup>65</sup>:

Mas que, para o coração tão cheio de culpa da mulher [...] (LF, p.51).

*Mais qui, pour le coeur si plein de faute de sa femme* [...] (LDF, p.77).

Percebemos, assim, que a explicitação da culpa – sentimento que leva à busca da identidade e ao autoconhecimento – faz-se presente tanto no texto em português como no texto em francês. Ressaltamos que, na última citação, não obstante o original referir-se a Laura, podemos estender o estado espiritual da protagonista a todas as mulheres. Em francês, a exigência do emprego do adjetivo possessivo no lugar do artigo definido, uma vez que se trata de uma pessoa determinada, resultou no enfraquecimento dessa extensão. Pelo método dedutivo, entretanto, o efeito é produzido, pois sabemos que a leitura não ocorre de forma passiva.

<sup>64</sup> Em francês: *L'imitation de la rose*.

<sup>65</sup> Traremos nesta análise a versão em português seguida da versão em francês.

Essa sensação experimentada por Laura é também vivida por outras personagens claricianas. No conto que abre a coletânea em pauta: “Devaneios e embriaguez de uma rapariga<sup>66</sup>”, encontramos:

Acordou com o dia atrasado, [...] ai que até me faltei ao respeito [...] ai que vagabunda que me saístes! censurou-se curiosa e satisfeita [...] (LF, p. 12).

*Elle se réveilla à la bourre [...] aïe ! j'ai manqué à tous mes devoirs [...] t'as pas d'honte, feignasse ! se traita-t-elle, mordante et satisfaite [...] (LDF, p. 12).*

Neste trecho, a personagem tem sentimentos dúbios, já que os termos “censurar” e “vagabundo” apresentam um valor negativo, expressando, assim, a sua sensação de culpa, contudo, logo em seguida, temos o adjetivo “satisfeita” que, com seu valor positivo, exprime o bem-estar da protagonista. Essa passagem mostra-nos o quanto o ser feminino é cindido.

Na versão francesa, o verbo *se traiter* (tratar a si mesmo), correspondente a “censurar”, é neutro, ou seja, dependendo do que o segue ou precede ele pode ser positivo ou negativo. É o termo *feignasse*, que corresponde à “vagabunda”, que determina o seu valor negativo. Em francês, o sufixo *asse* é utilizado para conferir valor pejorativo aos vocábulos, no caso, *feignante* (preguiçosa). O segmento anterior a esse termo *t'as pas d'honte* (não tem vergonha) apresenta também valor negativo, implicando a censura e a responsabilidade.

A oração *j'ai manqué à tous mes devoirs* (deixei de cumprir todas as minhas tarefas), como tradução de “até me faltei ao respeito” revela a ênfase que os tradutores depositaram nas tarefas a serem cumpridas em detrimento do compromisso da personagem para consigo mesma. No contexto do conto, a rapariga passa o dia na cama e não cumpre nenhuma de suas “obrigações”, por isso a falta de respeito.

*Mordante* (mordaz) aparece como correspondente de “curiosa”. A nosso ver, o adjetivo “curiosa” manifesta a vontade, por parte da personagem, de experimentar e entender novas sensações. Não foi essa a interpretação dos tradutores. Não podemos esquecer-nos de que toda tradução é uma leitura e de que todo tradutor é antes de tudo um leitor.

Nesse fragmento, percebemos que não foi feita uma tradução literal, entretanto, os estados emocionais das personagens aparecem bem retratados, sobretudo o sentimento de culpa, que implica um questionamento a respeito dessa identidade dúbia.

Em um outro exemplo do referido conto, encontramos:

O chão lá não estava muito limpo.

<sup>66</sup> Em francês: “*Révasserie et ivresse d'une jeune portugaise*”.

Que relaxada e preguiçosa que me saíste. [...] Mas depois de amanhã aquela sua casa haveria de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se lhe arrancariam as sujidades todas! a casa havia de ver! (LF, p. 18).

*Le parquet n'était pas très propre.*

*Négligente, paresseuse, voilà ce que tu es. Mais après-demain, cette maison, sa maison allait voir : elle ferait un grand nettoyage avec de l'eau et du savon qui la décroterait de toutes ses saletés ! Elle allait voir, la maison! (LDF, p. 21/22).*

A rapariga sente-se culpada, logo, suja, e transfere essa sensação de sujeira para a casa. Interessante notar como foi traduzida essa ênfase na casa. Em português foram incluídos os pronomes adjetivos demonstrativo e possessivo antes do substantivo: “aquela sua casa”, o que não é permitido pelas normas da língua francesa. Os tradutores, então, repetiram o substantivo, conferindo um realce ainda maior: *cette maison, sa maison*.

A limpeza que efetuará na casa está interligada à limpeza de sua alma “perdida”:

No sábado à noite a alma diária perdida, e que bom perdê-la, e como lembrança dos outros dias apenas as mãos pequenas tão maltratadas – e ela agora com os cotovelos sobre a toalha de xadrez vermelho-e-branco da mesa de jogo, profundamente lançada numa vida baixa e revolucionante (LF, p. 13).

*Le samedi soir l'âme quotidienne se perd, et comme c'est bon de la perdre et de ne garder comme souvenir des autres jours que ses petites mains si maltraitées – à présent les coudes sur la nappe de vichy rouge et blanc comme sur une table de jeu, voilà, elle était profondément lancée dans une vie basse qui la révolutionnait (LDF, p. 14).*

Nesse fragmento, as sensações de liberdade e de culpa, que novamente revelam uma identidade cindida, fazem-se presentes: “a alma diária perdida, e que bom perdê-la”/ *l'âme quotidienne se perd, et c'est bon de la perdre*. Por que a alma perdida? Apenas porque com a bebida a mulher se desvencilha um pouco da submissão que “deve” ao marido e pratica ações que habitualmente não o faz, o que se configura como certa autonomia. Percebemos que ela gosta disso: “e que bom perdê-la”/ *comme c'est bon de la perdre*. Mas essa sensação de prazer a remete à lembrança de seu cotidiano e a um balanço de sua vida que agora passa por uma revolução: “como lembrança dos outros dias apenas as mãos pequenas mal tratadas”/ *de ne garder comme souvenir des autres jours que ses petites mains si maltraitées*. Percebemos que, em português, é a vida que sofre a revolução, ao passo que, em francês, por metonímia, é a personagem, como consequência dessa vida baixa: *une vie basse qui la révolutionnait*.

Mais adiante, lemos “[c]omo uma pessoa a quem lhe impedem de ter a sua desgraça” (LF, p. 14), traduzido por: *comme une personne qu'on empêche de sombrer dans le malheur* (LDF, p. 16). Em francês, com o emprego do verbo *sommer*, que significa afundar, aniquilar-se ou perder-se, verifica-se que a desgraça, que “não pode” fazer parte do cotidiano

feminino, é muito mais intensa que a expressa em português, que se assemelha mais aos pequenos incidentes ocorridos durante um período que a um estado de espírito no qual a alma feminina está mergulhada. Esse trecho dá-nos a impressão de que a vida da mulher tem de ser bem tranqüila. Todos achavam que as mulheres não tinham problemas, visto que só ficavam em casa, vivendo a sombra de filhos e maridos. Em “Começos de uma fortuna”<sup>67</sup>, o diálogo entre mãe e filho comprova-o:

– Artur, disse a mãe irradíssima, já me bastam as minhas preocupações!  
 – Que preocupações? perguntou ele com interesse. [...]  
 – Todo o mundo tem preocupações, meu filho, corrigiu-se ela entrando então em nova modalidade de relações, entre maternal e educadora (LF, p. 105).

– *Artur, dit la mère fort en colère, j’ai déjà assez de soucis comme ça !*  
 – *Quels soucis ? demanda-t-il avec intérêt. [...]*  
 – *Tout le monde a des soucis, mon fils, se corrigea-t-elle, accédant à une nouvelle modalité de relations, mi-maternelle, mi-éducatrice* (LDF, p. 165).

A pergunta do filho “ – Que preocupações?”/ – *Quels soucis ?* denuncia essa imagem atribuída à mulher. Notamos que essa pergunta faz a mãe recuar e assumir o papel dela esperado: “corrigiu-se ela entrando então em nova modalidade de relações, entre maternal e educadora”/ *se corrigea-t-elle accédant à une nouvelle modalité de relations, mi-maternelle, mi-éducatrice.*

Os problemas das mulheres são intensos, já que se trata de conflitos existenciais. Muitas não sabem nem mesmo o porquê de suas vidas. Só notam que a vivem em função dos outros nos raros, mas intensos, momentos de clarividência, e são exatamente nesses instantes que se dão conta do quanto são podadas pela sociedade machista.

A bebida proporciona à jovem portuguesa (de “Devaneios e embriaguez de uma rapariga”) a libertação das amarras sociais nem que seja apenas por um curto período, pois ao final do conto ela leva-nos a pensar que pagará um alto preço por esses instantes de liberdade:

E isso ainda não era nada, só Deus sabia: ela sabia muito bem que isso inda não era nada. Que nesse momento lhe estavam a acontecer cousas que só mais tarde iriam a doer mesmo e a valer [...] ela iria a pagar pelas comilanças e vinhos (LF, p. 16).

*Et ce n’était rien encore, Dieu seul le savait: elle savait très bien que ce n’était rien encore. Qu’en ce moment il restait bien des choses à venir, qui plus tard seulement allaient faire mal pour de bon [...] elle allait payer tout ce qu’elle avait bâfré et bu* (LDF, p. 19).

<sup>67</sup> Em francês : “*Les débuts d’une fortune*”.

No original, está claro que, em razão dos acontecimentos presentes, a dor viria: “Que neste momento lhe estavam a acontecer cousas”. Na versão francesa, tem-se a impressão de que não só a dor, mas também as acontecimentos estão por vir: *Qu'en ce moment il restait bien des choses à venir*.

Digna de realce é a presença do espelho, nesse conto, objeto que, para as feministas, simboliza a busca da identidade, como afirma a escritora Helena Parente Cunha (1997, p. 118): “[...] o espelho, que atravessa a literatura mundial, torna-se motivo recorrente em vários títulos da literatura feminina brasileira atual, sempre associado à busca de identidade”. Lembremo-nos de que essa busca pela identidade é uma das marcas do discurso feminino. O fato de ver-se refletida no espelho faz que a personagem não enxergue apenas o seu exterior, mas mergulhe dentro de si própria para vislumbrar com maior clareza as suas partes mais ocultas. Logo, o verbo refletir funciona em duas de suas acepções (reproduzir a imagem e meditar). Em francês, o verbo que acumula essas significações é o *réfléchir*, utilizado, no texto traduzido, no particípio passado, com valor de adjetivo, assim como no original:

Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear vagarosamente diante da penteadeira de três espelhos [...] (LF, p. 9).

*Elle avait l'impression qu'à travers la chambre se croisaient les tramways qui faisaient trembler son image réfléchi. Devant le miroir à trois faces de la coiffeuse, elle passait un peigne languissant dans ses cheveux [...] (LDF, p. 7).*

Na tradução, ocorre a inversão das estruturas frasais: “Pelo quarto parecia-lhe”/ *Elle avait l'impression qu'à travers la chambre*, e em “Estava a se pentear vagarosamente diante da penteadeira de três espelhos”/ *Devant le miroir à trois faces de la coiffeuse, elle passait un peigne languissant dans ses cheveux*. Notamos, também, que foi utilizada uma locução verbal *passait un peigne* para corresponder ao verbo em português “se pentear”. Salientamos, ainda, que no texto dos Thiériot aparece uma personificação, que está ausente do original, para marcar a velocidade com a qual a jovem portuguesa penteava os cabelos: *un peigne languissant*, (um pente lânguido - abatido, enfraquecido).

Veremos adiante que a personificação é uma figura recorrente da escrita clariciana que contribui para o truncamento da sua linguagem. Observamos aqui o procedimento da compensação, pois há momentos em que a personificação ocorre em português, mas não em

francês, como no exemplo já transcrito “Acordou com o dia atrasado”, traduzido por *Elle se réveille à la bourre*.

Em um outro conto da coletânea, “A imitação da rosa”, já mencionado no início deste subtópico, aparece também a imagem do espelho. Amiúde é a figura feminina a olhar-se no espelho, pois, freqüentemente, esta está a procurar sua identidade, visto que ela sempre é definida em contraposição ao outro (o homem) e não por si só. À mulher compete um lugar “apagado e discreto” donde não deve sair. Laura pensa, invariavelmente, no bem-estar de Armando, seu marido, e nunca no seu próprio. É o marido que precisa estar bem. Ela fingia estar “bem”, com resignação era “convencida” de que estava “bem”:

A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais (LF, p. 34).

*La paix d'un homme c'était, oublieux de sa femme, discuter avec un autre homme de ce que racontaient les journaux* (LDF, p. 49).

Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma? (LF, p. 35).

*Il y avait combien de temps qu'elle ne voyait pas Armando enfin s'adosser avec abandon, oublieux d'elle? Et elle-même ?* (LDF, p. 50).

A própria Laura, normalmente, não pensava em si, pensava somente na satisfação do cônjuge como fica patente em “A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais”/ *Il y avait combien de temps qu'elle ne voyait pas Armando enfin s'adosser avec abandon, oublieux d'elle?*. Laura preocupa-se consigo somente no instante clarividente: “Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma?” / *Il y avait combien de temps qu'elle ne voyait pas Armando enfin s'adosser avec abandon, oublieux d'elle? Et elle-même*. Percebemos que no texto, em francês, há a personificação dos jornais *ce que racontaient les journaux*, o que não ocorre em português. Na continuação do texto lispectoriano, notamos que é o espelho que a leva a aprofundar-se nos seus questionamentos, propiciados pelo momento de desvelamento:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? (LF, p.35).

*Arrêtant de ranger la coiffeuse, Laura se regarde dans la glace : et elle-même, il y avait combien de temps ?* (LDF, p.50)

É interessante observar que os tradutores alternam o vocábulo para referir-se a “espelho”. No exemplo anterior, empregaram *miroir*. Neste, o sinônimo *glace*. Em francês, ambas as opções estão corretas: *se regarder dans la glace* ou *se regarder dans le miroir*. Ao optarem pelo sinônimo, os tradutores não promoveram o recurso da repetição de palavras, característico da escrita clariciana, apesar de incluírem a repetição da situação: a imagem refletida no espelho levando à busca do conhecimento, graças à epifania. Notamos, outrossim, que, no texto em português, Clarice Lispector emprega o substantivo “arrumação”, ao passo que em francês, os tradutores optam pelo uso do verbo *ranger*.

Nesse momento de reflexão, Laura dá-se conta de que ela existe, de que tem uma vida desvinculada da de seu marido, de que sua existência tem sentido e importância sem ele. Todavia, seu maior conflito não ocorre com a visão de sua imagem refletida no espelho, mas quando ela se depara com as rosas “perfeitas”. Rossoni ressalta que nem sempre é o objeto espelho que ocasiona o espelhamento. No caso de *A hora da estrela*, “[o] papel desempenhado por Macabéa adquire a função de espelho, para o qual Rodrigo dirige o olhar, e se permite aprofundar para além da própria imagem que, por sua vez, projeta-se em retorno à sua consciência” (ROSSONI, p.2002, p. 138). Ao avistar as rosas “perfeitas”, a personagem central toma consciência de sua vida imperfeita, limitada e sufocante, cheia de lacunas, como antecipa o fragmento abaixo, traduzido literalmente:

Como são lindas, pensou Laura surpreendida.  
Mas, sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema a incomodava. [...] Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? (LF, p. 43).

*Comme elles sont belles! pensa Laura ébahie.  
Mais, sans savoir pourquoi, elle était un peu gênée, un peu troublée. Oh, rien de particulier, simplement qu'en l'ocurrence l'extrême beauté la dérangeait. [...] La dérangeait ? C'était un risque. Oh non! pourquoi un risque? (LDF, p. 64-65).*

Conforme Helena, há um elo de erotismo e prazer na relação de Laura para com as rosas. Segundo a estudiosa:

Laura apresenta-se cindida entre duas *personas*: uma primeira pessoa – um *eu* que anseia por amor, liberdade e luz; e uma terceira pessoa – um *ela*, impessoal, a mulher de Armando, retida em seu papel social estreito, aprisionante e redutor, a que o texto ironicamente alude. Ou seja, uma Laura cindida entre um *self* mais pleno, integrado e feliz, que ela não consegue trazer à consciência, e o papel que desempenha como esposa de Armando, através do qual preenche o vazio de si mesma. Como a esposa de Armando, Laura é *uma terceira pessoa*, modesta, doméstica e obscura, vestida no seu vestidinho marrom de gola de renda bege

*verdadeira*, condição a que foi reduzida a verdade existencial da personagem (HELENA, 1997, p. 51).

Laura não estava acostumada a possuir beleza tão perfeita, ela que era tão simples, as coisas boas nunca lhe pertenciam, sempre estavam reservadas às outras pessoas. Por isso, Laura pensa imediatamente em “se livrar” das rosas, pois ela não é digna de tamanha perfeição:

Maria [a empregada] daria as rosas a Carlota [...]  
E dar as rosas era quase tão bonito como as próprias rosas.  
E mesmo ela ficaria livre delas (LF, p. 44, grifos nossos).

*Maria portera les roses à Carlota [...]*  
*Et donner les roses était presque aussi beau que les roses elles-mêmes.*  
*Et en plus elle en serait délivrée* (LDF, p. 65-67).

Os segmentos “Maria daria as rosas a Carlota”/ *Maria portera les roses à Carlota* e “ela ficaria livre delas”/ *elle en serait délivrée* comprovam a sensação de alívio e revelam a presença dessa “terceira pessoa”, a mulher “retida no seu papel social estreito” de que fala Helena, uma das faces dessa identidade cindida. Importa assinalar que, novamente, os tradutores não propiciaram a repetição como ocorre em português: “daria as rosas”/ “dar as rosas”, ao empregar o verbo *porter* (levar) no primeiro fragmento: *portera les roses/ donner les roses*.

As rosas, para Laura, representavam uma nova vida à qual ela não podia ou não queria ter acesso, representavam uma tentação. Tal tentação de liberdade configura-se como sendo pior do que sua pior tentação: a de imitar Cristo:

[...] ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação (LF, p.36).

[...] *elle avait pressenti que celui qui imiterait le Christ serait perdu – perdu dans la lumière certes, mais dangereusement perdu. Le Christ était la pire tentation* (LDF, p.52).

Cabe assinalar que o nome *Christ* quando utilizado desacompanhado de Jesus em francês, sempre vem precedido pelo artigo definido *le*. Em português, é possível o emprego com ou sem o acompanhamento do artigo, dependendo do efeito a ser produzido. No entanto, em francês, os nomes próprios não são acompanhados de artigo, diferentemente da regra em

português que admite na linguagem coloquial o emprego do artigo antecedendo o nome. Ademais, o advérbio *certes* aparece para realçar a concessão expressa por *mais*.

No conto em pauta, o sentimento de culpa torna-se ainda mais patente, como podemos observar nos fragmentos abaixo:

Encaminhou-se para a cozinha e, como se tivesse culposamente traído com seu descuido Armando e os amigos devotados, ainda junto da geladeira bebeu os primeiros goles, com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando (LF, p. 36).

*Elle se dirigea vers la cuisine et, comme si elle avait coupablement trahi, par sa négligence Armando et ses amis dévoués, à peine refermé le réfrigérateur, elle but les premières gorgées avec une lenteur angoissée, se concentrant avec foi sur chacune comme si elle les dédommageait tous et se donnait une pénitence* (LDF, p. 52).

A culpa é explicitada pelo advérbio “culposamente”, em português, e *coupablement*, em francês, e pelos verbos “indenizar” e “se penitenciar”, traduzidos pelo verbo *dédommager* e pela locução *se donner une pénitence*. Ressaltamos que, na tradução, o adjetivo *angoissée* (angustiada), normalmente atribuído a um ser humano, qualifica *une lenteur* (uma lentidão), à semelhança do que ocorre no texto em português: “um devagar ansioso”, o que se configura como personificação. Notamos, porém que, em português, houve a substantivação do advérbio “devagar”, diferentemente do texto em francês, em que se optou pelo substantivo *lenteur*.

Outrossim, há a menção em francês de que Laura fechou a geladeira: *à peine refermé le réfrigérateur*. No texto em português, consta apenas que a protagonista encontrava-se próxima à geladeira.

As rosas, fecundas, “várias no mesmo talo” (LF, p. 35)/ *plusieurs sur la même tige* (LDF, p. 64), contrapõem-se à sua esterilidade. Laura sente-se culpada por não ter podido dar filhos a Armando. A mulher cujo ventre fosse estéril era considerada, pela sociedade judaica, desgraçada por Deus. Os judeus concebiam a falta de filhos como um castigo da Providência Divina, a mulher, ou o casal, estava em pecado diante do Criador. A esterilidade causava vergonha às mulheres israelitas, como notamos na passagem que se segue: “Algum tempo depois Isabel, sua mulher, concebeu; e por cinco meses se ocultava, dizendo: ‘Eis a graça que o Senhor me fez, quando lançou os olhos sobre mim para tirar o meu opróbrio dentre os homens’”<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> EVANGELHO DE SÃO LUCAS, 1; 24-25.

No conto “Devaneios ou embriaguez de uma rapariga”, Clarice também evidencia que este se constituía como um dos principais deveres da mulher. Caso não cumprisse com ele seria encoberta de vergonha:

E a santarrona toda vaidosa de seu chapéu, toda modesta de sua cinturita fina, vai ver que não era capaz de parir-lhe ao seu homem um filho (LF, p.15).

*Ouais, cette sainte-nitouche toute fière de son chapeau, tout étriquée avec sa taille fine, moi je vous parie qu'elle n'est pas capable de lui pondre un enfant, à son bonhomme* (LDF, p. 17).

No texto em português, “toda modesta” foi empregado com certa ironia pela personagem central, pois se a outra personagem estava “vaidosa de seu chapéu”, logo estaria também de sua cinturita fina. Em francês, o orgulho pelo chapéu está presente *toute fière de son chapeau*, no entanto, a ironia desaparece com o uso da palavra *étriquée* (correspondente de modesta) que pode significar medíocre, estreito, mesquinho.

Observamos, porém, que o insulto propiciado pelo termo “satarrona”, em francês está presente: “sainte-nitouche” (falsa beata), vocábulo que se enquadra na categoria de linguagem familiar, como o do português. Ademais, notamos o acréscimo de um outro traço da modalidade oral: o uso de *ouais*, forma como os franceses pronunciam *oui* no dia-a-dia.

Outro aspecto relevante desse fragmento reside na ocorrência de um anacoluto, introduzido pela expressão “vai ver que”. Vimos anteriormente como a linguagem de Lispector caracteriza-se por “solavancos” e “travamentos”, que buscam refletir os pensamentos desconexos das pessoas, a sua interioridade. Essa quebra da linearidade discursiva é também representada em francês, pelo segmento *moi je vous parie que* que interrompe a informação a ser dada a respeito da santarrona. Assinalamos, entretanto, que, em português, a personagem fala consigo mesma: “vai ver que”. Em francês, embora ela não externalize seus pensamentos, parece haver um diálogo: *moi je vous parie*; temos a impressão de que ela endereça-se aos leitores.

Retornando ao aspecto da maternidade, conclui-se que a mulher tinha obrigação de procriar, como se isso fosse a sua única função no mundo. O filho parido pela mulher pertence ao homem, “parir-lhe ao seu homem”, como se a mulher não tivesse o menor desejo de ser mãe e o fizesse apenas para agradar ao cônjuge. A frase citada é proveniente de uma mulher, nota-se, então, como seu discurso é machista, provavelmente, decorrente da educação que ela recebeu de sua mãe e da sociedade, pois a mulher além de ser subjugada, também oprime homens e mulheres (PEIXOTO, 1994, p. 77).

Percebemos que na tradução francesa foi utilizado o verbo *pondre* (botar, pôr) que se refere às aves, no entanto, pode ser usado no sentido de dar à luz em situações familiares ou pejorativas, como é o caso. Tem, portanto, o mesmo efeito provocado por “parir” que é mais usado para animais. A mulher é destituída de suas características humanas para adquirir traços animais.

A ausência de filhos significa um fracasso para as mulheres em relação à sociedade, visto que não conseguiram cumprir uma de suas tarefas primordiais. Mas seu fracasso principal reside no fato de não haver conseguido ter uma vida própria. Os fracassos femininos são notados na ocasião do balanço efetuado pela mulher de sua vida, em geral, no momento da clarividência. Ao “colocar na balança” as situações experimentadas, elas se dão conta de como suas vidas foram malogradas, pelo menos no que concerne a si próprias. A reflexão mostra-lhes o quanto tiveram que se sacrificar, abnegar-se em função dos outros. Além de maridos, filhos e netos, a mulher é a encarregada de cuidar dos pais quando estes estão idosos e sem força. Lispector deixa isso patente no conto “Feliz Aniversário”:

Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois. E como Zilda – a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante [...] (LF, p. 55).

*Ensuite arriva la bru d'Ipanema avec deux petits enfants et leur nurse. Son mari viendrait plus tard. Et comme Zilda – la seule fille des sept enfants de l'aïeule et la seule qui, c'était décidé depuis des années, avait l'espace et le temps de loger leur mère [...] (LDF, p. 84).*

Na tradução desse fragmento, nora é vertido como *bru* (sinônimo em francês de *belle-fille*) que é um termo arcaico ou regional. Saliente-se ainda que, como não existe o termo aniversariante, em francês, os tradutores optaram, nesse fragmento, por *mère* (mãe), e em outros por *aïeule* (avó), para referirem-se à personagem.

Associada ao balanço da vida está, portanto, a epifania, já que é por meio dela que este faz-se possível. Como já foi visto, a epifania permite às personagens entreverem melhor o mundo em que vivem e ter uma consciência mais ampla de si, dos outros e das coisas. Clarice, ao lançar mão dela, leva-nos a sentir com maior intensidade a vida em todas as suas formas. Cumpre ressaltar que esse recurso aparece em todas as narrativas da coletânea.

Esse “desvelamento do mundo” consiste num mergulho profundo na vida da personagem, em que ela descobre quantas restrições lhe são impostas e o quanto a sua vida é desprovida de sentido: ela “fazia mais sombra do que existia” (LF, p. 84)/ *avait bien plus*

*apparence d'une ombre qu'elle n'existait* (LDF, p. 130) como nota-se nessa passagem extraída do conto “Preciosidade”<sup>69</sup>. Para poderem meditar e compreender melhor as situações vividas, o silêncio torna-se imperativo, nesses momentos. Conforme Nunes (1995, p. 144), ao tratar de *A paixão segundo GH*, cabe às reticências e aos travessões traduzirem o silêncio na escritura clariciana. Contudo, em *Laços de família*, acreditamos que tal incumbência não compete aos travessões, sendo reservada apenas às reticências e aos questionamentos sem resposta. Neste livro, cremos que os travessões servem para destacar certas orações.

No conto “Amor”<sup>70</sup>, o instante de ampla percepção ocorre quando Ana depara-se com um “cego [que] mascava chicles”/ *aveugle [qui] mastiquait du chewing-gum*. Um acontecimento banal, portanto, é que provoca os questionamentos da protagonista. Vejamos a passagem:

Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles[...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar hostil, perecível... (LF, p. 21/22).

*Alors elle vit: l'aveugle mastiquait du chewing-gum. Un homme aveugle mastiquait du chewing-gum.[...] Même les choses qui existaient avant l'événement étaient maintenant en garde, elles avaient un air plus hostile, périssable...* (LDF, p. 27/29).

No texto em português, as reticências correspondem à reflexão da protagonista, ao momento epifânico. Esse recurso das reticências é muito empregado por Lispector como meio de superação da linguagem, pois, para ela, só por meio do fracasso da linguagem o indizível pode ser dito. Verificamos que na tradução, desse trecho, a pontuação de Lispector não é seguida, o que faz com que o texto perca uma parte de sua intensidade e fique sem a sinalização do silêncio, uma vez que os tradutores substituíram as reticências por ponto final.

Os questionamentos em aberto também exprimem o silêncio, e, neste caso, o balanço sobre a existência. A falta de resposta evidencia que as personagens não sabem como responder à pergunta ou talvez não queiram pensar nela. Exemplos retirados do conto “Feliz aniversário”<sup>71</sup> comprovam-no:

Como?! Como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? [...] Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? (LF, p. 60).

<sup>69</sup> Em francês: “*Préciosité*”.

<sup>70</sup> Em francês: “*Amour*”.

<sup>71</sup> Em francês: “*Joyeux anniversaire*”.

Comment? Comment, avec la force qu'elle avait eue, avait-elle pu donner le jour à ces êtres opaques, aux bras mous et aux visages anxieux ? [...] Comment avait-elle pu donner le jour à ces êtres rigolards, faibles et sans gravité ? (LDF, p. 93-94).

Esses fragmentos foram extraídos da passagem em que a aniversariante Anita, de 89 anos, põe-se a pensar, insatisfeita, sobre o maior fracasso de sua vida, a família, que constituíra ao lado de seu esposo. A tradução também traz perguntas sem respostas, revelando o momento epifânico.

Ademais, a palavra silêncio aparece com frequência no texto de Clarice renunciando o silêncio que envolve as personagens. Esse vocábulo também é recorrente no texto francês:

E quando o silêncio piscava nos vaga-lumes [...] Os três mascarados atravessaram a rua em silêncio (LF, p. 113).

*Et alors que le silence clignotait dans les lucioles [...] Les trois personnages parcoururent la rue en silence* (LDF, p. 177).

Todos olharam a aniversariante, compungidos, respeitosos, em silêncio (LF, p. 61).

*Tous regardèrent l'aïeule, peinés, respectueux, en silence* (LDF, p. 95).

Observe-se que o estranhamento provocado pelo “piscar do silêncio” está também presente na tradução: *le silence clignotait*.

A epifania, em geral, está associada ao sentido da visão, logo é recorrente o motivo *olhar* em Clarice. Os termos relacionados a ele são, portanto, utilizados com bastante frequência, pela escritora. Pois, o sentido da visão é o que propicia de forma mais intensa o desvelamento de nosso ser. É comum encontrarmos palavras como: olhar, ver, olhos, visão, vista, cego, etc, conforme o exemplo extraído de “O Jantar”<sup>72</sup>:

Perdi-o de vista [...] no momento em que eu levava o garfo à boca, olhei-o. Ei-lo de olhos fechados [...] Continuei comendo e olhando (LF, p. 76).

*Je le perdis de vue [...] Au moment de porter la fourchette à ma bouche, je le regardai – regardez-le : les yeux fermés [...] Je mangeais et je le regardais* (LDF, p. 119).

<sup>72</sup>

Em francês: “*Le dîner*”.

Notamos que, em francês, o verbo *regarder* aparece uma vez a mais que o verbo “olhar” em português. O tradutor optou por verter “ei-lo” por *regardez-le* dando mais ênfase à visão na tradução e intensificando o recurso da repetição.

No conto “Amor” é justamente ao vislumbrar o cego, que representa a ausência de visão da protagonista, que a epifania é desencadeada, e Ana têm uma visão mais nítida de sua vida. O cego é que permite um “olhar” mais amplo para a vida e para o mundo. Vejamos alguns exemplos extraídos de “Amor”:

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto [...].  
Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê (LF, p. 21).

*Le tram peinait pour avancer, puis s'arrêtait pile, jusqu'à Humaita elle avait le temps de souffler un peu. C'est alors qu'elle vit l'homme planté à l'arrêt. Penchée, elle regardait l'aveugle profondément, comme on regarde celui qui ne nous voit pas* (LDF, p. 27).

No texto clariciano, o verbo “olhar” aparece três vezes em seqüência: “olhou”, “olhava”, “olha”. Em seguida é empregado o verbo “ver”: “vê”. Os tradutores optaram pela alternância entre *voir* (ver) e *regarder* (olhar): *vit, regardait, regarde, voit*.

Em “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, a epifania tem lugar graças ao estado de embriaguez da personagem central e à visão que teve de uma senhora muito bem vestida e com ar de “santarrona”. A jovem portuguesa sente inveja dessa senhora, gostaria de ser igual a ela, por isso elenca vários defeitos para descrevê-la. Tais características são apenas suposições sem fundamentos. Vejamos o que essa visão provoca:

Sua sensibilidade incomodava sem ser dolorosa, como uma unha quebrada. E se quisesse podia permitir-se o luxo de se tornar ainda mais sensível, ainda podia ir mais adiante: porque era protegida por uma situação, protegida como toda gente que atingiu uma posição na vida. Como uma pessoa a quem lhe impedem de ter a sua desgraça. Ai que infeliz que sou, minha mãe (LF, p. 14).

*Sa sensibilité la gênait sans être douloureuse, comme un ongle cassé. Et si elle l'avait voulu, elle aurait pu se permettre le luxe de se rendre encore plus sensible, elle aurait pu aller plus loin : car elle était protégée par une situation, protégée comme tous ceux qui ont atteint une position dans la vie. Comme une personne qu'on empêche de sombrer dans le malheur. Ah, ma mère, que je suis malheureuse* (LDF, p. 16).

É a suposta proteção dada à mulher que causa a infelicidade da protagonista, como já foi assinalado anteriormente: “era protegida por uma situação, protegida como toda gente que atingiu uma posição na vida”/ *elle était protégée par une situation, protégée comme tous*

*ceux qui ont atteint une position dans la vie.* Observamos, nesse trecho, que os tradutores optaram pela tradução literal em quase todo o segmento. Verificamos uma inversão da posição de “minha mãe”/ *ma mère*, que finda a oração em português, diferentemente do francês.

Nesse primeiro conto da coletânea *Laços de família*, a personagem principal vivencia um dia diferente dos demais. Nesse dia, ela deixa de preocupar-se com o marido e com a casa. No sábado à noite, a protagonista entrevê uma liberdade maior, devido ao consumo de bebida alcoólica, como já apontado. Ao chegar bêbada em casa, a mulher vê carne em todos os objetos, como se as coisas fossem sua extensão:

E, como entrefechara os olhos toldados, tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela de carne, na cadeira o fato de carne que o marido jogara, e tudo quase doía [...] tudo ficou menor e mais nítido, embora sem nenhuma dor. Tudo, no fundo, estava igual, só que menor e familiar [...] a vida de repente sonora e aumentada nos menores movimentos (LF, p. 16-17).

*Alors elle entrouvit ses yeux voilés et tout se fit chair, le pied du lit, la fenêtre, sur la chaise le costume que son mari avait jeté, et tout devenu chair avait un peu mal [...] et tout lui apparut plus petit et plus net, et pourtant indolore. Tout, en fin de compte, était pareil, sauf que plus petit et familier [...] la vie soudain sonore et plus sensible dans ses moindres mouvements* (LDF, p. 18-20).

É como se a casa fosse a extensão dela e, ao mesmo tempo, sua prisão. A bebida permite-lhe entrever melhor as coisas. Quando estas diminuíram, ficaram mais nítidas e familiares. Podemos notar que o termo “carne” aparece, em português, qualificando todos os objetos, repetidamente, “tudo ficou de *carne*, o pé da cama de *carne*, a janela de *carne*, na cadeira o fato de *carne* que o marido jogara e tudo quase doía”. Quanto à tradução, estas contínuas repetições são apagadas : *tout se fit chair, le pied du lit, la fenêtre, sur la chaise le costume que son mari avait jeté, et tout devenu chair avait un peu mal*. No final do trecho, porém, o vocábulo é retomado em francês e não o é em português.

Pelos exemplos analisados, podemos concluir que o texto *Liens de famille* apresenta o traço intimista característico da obra clariciana. A introspecção, a busca do autoconhecimento, a epifania transparecem na versão francesa que, assim como em português, traz uma alta densidade psicológica.

Já antecipamos alguns dos recursos mais recorrentes empregados por Clarice Lispector para construir sua narrativa intimista: o uso do anacoluto que provoca solavancos no texto, das reticências que revelam o silêncio dos momentos de clarividência, das repetições que desgastam o significado, por exemplo. Todos esses procedimentos resultam numa certa

quebra da linearidade discursiva, que aproxima a linguagem do não-dito. No subtópico seguinte, discutiremos ainda sobre esses recursos, buscando enfocá-los mais do que o efeito que eles produzem.

#### 4.1.3 A quebra da linearidade discursiva

As frases interrogativas são típicas do discurso feminino. As indagações, que revelam a intuição, a procura feminina contrapõem-se às assertivas masculina, próprias do raciocínio lógico. Seu emprego objetiva contestar o discurso patriarcal.

A obra de Lispector, como vimos, tem como meta principal questionar o mundo em que vivemos. Seu texto visa desvendar os mistérios que cercam o ser humano, bem como perscrutar a sua alma. Nada mais apropriado, portanto, do que recorrer às interrogações para esse fim.

A escrita feminina baseia-se na procura, como afirma Clarice na crônica “Aproximação gradativa”: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (PNE, p. 97). O ato de escrever, para Lispector, a auxilia a compreender melhor as coisas: “É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (DM, p. 254). A escritura é uma pesquisa de autoconhecimento, por isso ela constrói-se por meio de indagações. Suas personagens encontram-se em incansável travessia existencial, em busca da plenitude da vida.

O texto de Clarice delineia-se como uma busca, uma investigação, a procura do conhecimento de si, do outro, do mundo e também da compreensão do sentido do texto, do por que escrever. Em *Um sopro de vida*, a autora indaga-se: “‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. *Escrever é uma indagação. É assim?*” (SV, p. 20, grifos nossos).

Com esta afirmação, podemos perceber que, ao escrever, Lispector não deseja obter respostas, como sustenta Borges (1999, f. 16): “Uma escritura que se estabelece como busca não poderia nunca se fechar em um circuito de respostas, pelo contrário, enquanto se escreve, o que se produz são interrogações”. E como afirma a própria escritora: “É mais seguro não fazer jamais perguntas – porque nunca se atinge o âmago de uma resposta. E porque a resposta traz em si outra pergunta. O que é que eu sou?” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 14). Não obstante, ela opta pelo menos seguro. Propõe questionamentos, mas que não são respondidos, simplesmente porque não existe resposta para eles, ou a

resposta escapa à compreensão das personagens, ou porque a linguagem fracassa e não consegue exprimir o que deve ser dito, ou então, não há o que ser dito, apenas sentido: “Há muita coisa que não sei como dizer. Faltam as palavras. [...] Atrás do pensamento não há palavras: é-se” (AV, p. 27).

Em *Laços de família*, muitos questionamentos ficam sem respostas. Seguem ilustrações extraídas, respectivamente, dos contos “Uma galinha<sup>73</sup>”, “Amor” e “Os laços de família<sup>74</sup>”:

Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser? (LF, p. 31).

*Qu’y avait-il dans ses entrailles qui faisait d’elle un être ? La poule est un être ?* (LDF, p. 45).

Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito – o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta da casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? (LF, p. 26)

*Elle courut avec le filet jusqu’à l’ascenseur, son âme cognait dans sa poitrine – qu’est-ce qui lui arrivait ? Sa pitié pour l’aveugle était aussi violente qu’une angoisse, mais le monde selon toute apparence était à elle, sale, périssable, à elle. Elle ouvrit la porte de l’appartement. La salle de séjour était grande, carrée, les poignées de porte brillaient, astiquées, les vitres de la fenêtre brillaient, la lampe brillait – quelle terre nouvelle c’était donc ?* (LDF, p. 34-35)

Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho... mas o quê? “Catarina”, pensou, “Catarina, esta criança ainda é inocente!” Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem” (LF, p. 101).

*Preoccupé, il voyait que sa femme guidait l’enfant et il craignait qu’au moment où ils seraient tous deux hors de sa portée, elle ne transmette à son fils... mais quoi donc ? Catarina, pensa-t-il, Catarina, cet enfant est encore innocent ! A quel moment la mère, serrant un enfant, lui donnait-elle cette prison d’amour qui s’abattait à jamais sur l’homme à venir ?* (LDF, p. 158-159).

Nos três exemplos apresentados, percebemos como a linguagem clariciana desenvolve-se por indagações. Essas indagações remetem a temas existenciais para os quais não são encontradas respostas.

<sup>73</sup> Em francês: “*Une poule*”.

<sup>74</sup> Em francês: “*Les liens de famille*”.

No primeiro caso, questiona-se a própria essência humana, mais especificamente, da mulher: “que fazia dela um ser?” A comparação com a “galinha” revela o sentimento de inferioridade infundido à mulher por tempos: “a galinha é um ser”? Ao lermos o texto francês, a mesma impressão de indefinição nos atinge. Observamos que, nesse fragmento, foi possível uma tradução literal.

No segundo trecho, notamos a incompreensão do mundo e de si mesma, a falta de (re) conhecimento da protagonista diante das sensações dúbias. As perguntas “o que sucedia?” e “que nova terra era essa?” fazem parte da busca da identidade. Na tradução francesa, na primeira indagação, o fato de a confusão ser interior fica mais evidente com a inclusão do pronome *lui* em: “qu’est-ce qui lui arrivait ?” Na segunda indagação, o fato de sentimentos inesperados levarem ao descortinamento do mundo explicita-se com o uso da palavra *terre*, seguindo o português “terra”: *quelle terre nouvelle c’était donc ?* Note-se que o vocábulo *monde*, correspondente a “mundo” aparece no segmento transcrito.

Podemos notar, ainda, nessas duas passagens, que as frases interrogativas vêm acompanhadas da figura da repetição. Nesses casos, esta não parece esvaziar o sentido, mas marcar o aturdimento das personagens, como se observa em: “um ser?/ “um ser?”; “seu/seu”; “brilhavam/brilhava”. Em francês igualmente a repetição faz-se presente: *en être?/en être?; à elle/à elle; brillaient/brillait*.

Verificamos no terceiro fragmento que as indagações diferentemente dos casos anteriores, não partem de uma personagem feminina. No entanto, o que está em jogo é o papel da mãe, o que ela transmitira ao filho: “... mas o quê?” /...*mais quoi donc?*. É a sensação de encarceramento envolvendo mãe e filho: “prisão de amor”/*prison d’amour*. São as reticências, nesse caso, que acompanham a questão, marcando a quebra da linearidade do discurso, o não-dito, a falta de resposta.

Ressalte-se, ainda, que a última oração dessa citação, no texto de partida, traz uma indagação para a qual não foi empregado o ponto de interrogação. Talvez isso sirva para anteciper a não apresentação de respostas. Os tradutores, porém, inserem o ponto, reforçando esse traço do discurso feminista – a frase interrogativa -, mas não promovem o efeito de estranhamento da obra de Clarice.

Isso acontece também nesta passagem do conto “Preciosidade”:

Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade. Se toda a lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto, tinha que aderir. Como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta? (LF, p. 88).

*Mais comment revenir sur ses pas et fuir alors qu'elle était née pour la difficulté ? Alors que toute sa lente préparation avait pour but le destin inconnu auquel, par culte, elle devait adhérer. Comment reculer, et ensuite ne plus jamais oublier la honte d'avoir attendu, misérable, derrière une porte ?* (LDF, p. 136/137).

Observamos que, em português, somente a oração final traz o ponto de interrogação, ao passo que, em francês, já na primeira oração o sinal aparece.

Mas isso não constitui procedimento uniforme por parte dos tradutores. Nestes exemplos ocorre, à semelhança do que se dá no texto de partida, a omissão do ponto de interrogação:

- Que é que se havia de fazer (LF, p. 17).
- Qu'est-ce qu'elle pouvait donc bien faire (LDF, p. 20).

- Que é que se há de fazer (LF, p. 18).
- Qu'est-ce qu'on peut faire (LDF, p. 22)

Há também a supressão do ponto de interrogação, quando o texto de partida o traz:

- Porque calhara ou de propósito? (LF, p.17).
- Par hasard ou exprès, allez savoir* (LDF, p.21).

Na versão, o ponto de interrogação foi substituído pela expressão *allez savoir* (vá saber), típica do registro oral, que igualmente exprime uma dúvida.

Algumas assertivas claricianas são transformadas em frases interrogativas:

E vai ver que, com todos os seus chapéus, não passava duma vendeira d'hortaliça a se fazer passar por grande dama (LF, p. 15).

*Et d'abord, avec tous ses chapeaux, dites, si ce n'était qu'une marchande de légumes qui essayait de se faire passer par une grande dame ?* (LDF, p. 17).

Clarice possui uma pontuação bastante peculiar que causa estranheza até ao leitor do original. A autora tem consciência de que sua pontuação, às vezes, foge da regra em português. Em uma crônica intitulada "Ao linotipista" pede que este respeite sua pontuação:

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.

*Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da minha frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar. Escrever é uma maldição (DM, p. 74, grifos nossos).*

Em *A hora da estrela*, o problema da pontuação também é mencionado. Rodrigo S.M. adverte seus leitores do respeito que estes devem conceder à respiração de sua frase: “[o]u não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (HE, p. 23).

A inusitada pontuação clariciana está a serviço de seu texto, servindo para evidenciar os momentos de silêncio, de suspensão do texto e, como ela mesmo declarou, mostrar a respiração de sua frase. A pontuação inquietava tanto Lispector que, em uma de suas cartas endereçada ao amigo Lúcio Cardoso, a contista brasileira revela sua preocupação com ela:

*Mas hoje me lembrei de uma coisa e escrevo-lhe rapidamente para não perder a hora do correio e não atrasar. É o seguinte: o final do trecho, se não me engano, tem uma vírgula que me incomoda horrivelmente: eu gostaria que você a retirasse em nome da nossa amizade... Se você acha que não serve para publicar<sup>75</sup>, o caso é outro. O fim do trecho: “E às vezes, numa queda, como se tudo se purificasse – ela se contentava em fazer uma superfície lisa, serena, unida, numa simplicidade fina e tranqüila.” É a vírgula de depois do “às vezes”. Gostaria que ficasse assim: “E às vezes numa queda, como se tudo se purificasse -...etc.”. Perdoe a tolice, estou envergonhada. Mas prefiro mesmo sem vírgula... (MONTERO, 2002, p. 45, sublinhado, grifos da autora; itálico, grifos nossos)*

Nesse trecho, podemos observar a importância que Clarice confere à pontuação. Ela escreve apressadamente a Lúcio Cardoso para que ele corrija imediatamente o seu “descuido” para que o livro saia a seu gosto. Lispector chega a afirmar que a vírgula a incomoda horrivelmente. Além de mencionar o lugar exato donde ela deseja que a pontuação indesejada fosse suprimida, transcreve o texto duas vezes, primeiro a versão que lhe aborrece e a segunda a que lhe agrada e ainda a sublinha.

O emprego das frases interrogativas caracteriza o discurso indireto livre presente na escrita clariciana, marcando os não-ditos. Neste tipo de discurso há uma confusão de vozes e não se sabe se quem fala é o narrador ou a personagem. São seus traços: a não indicação de mudança de voz; a presença de orações interrogativas, imperativas e exclamativas; o uso de pronomes pessoais, palavras relacionadas ao tempo e o espaço da mesma forma que no

75

Trata-se de uma passagem de *O Lustre*.

discurso-indireto, ou seja, *eu* aparece como *ele* e o presente do indicativo cede lugar ao pretérito do imperfeito, etc, como pode ser comprovado com exemplo o retirado do conto “Amor”. Podemos observar que tanto na versão brasileira quanto na francesa, o discurso indireto-livre é empregado:

O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer? (LF, p. 29).

*Ce que l’aveugle avait déchaîné trouverait-il place dans ces jours? Combien d’années à passer jusqu’à vieillir de nouveau ?* (LDF, p. 39)

Em algumas frases, Lispector emprega tanto o ponto de interrogação quanto o de exclamação, porém, na tradução, apenas a interrogação é empregada. Vejamos estes exemplos retirados de “Amor”, “Feliz Aniversário” e “Os laços de família”:

– O que foi?! gritou vibrando toda (LF, p. 29).

– *Qu’est-ce qui s’est passé? cria-t-elle toute vibrante* (LDF, p. 40).

Como?! como tendo sido tão forte [...] (LF, p. 60).

*Comment? Comment, avec la force qu’elle avait eue [...]* (LDF, p. 93).

[...] Catarina interromperia um momento o jantar... e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante (LF, p. 103).

[...] *Catarina interromprait un instant le dîner... et l’ascenseur, lui, ne pourrait-il pas s’arrêter au moins un instant ? Non, l’ascenseur ne s’arrêterait pas un seul instant* (LDF, p. 162).

Observamos que, na tradução aparece somente o ponto de interrogação que exprime um tom dubitativo, ao passo que o ponto de exclamação, responsável pela carga emocional da frase, que indica a inquietação da personagem, seu desejo de que o elevador parasse, no último exemplo, não é posto em francês, o que suprime um pouco a intensidade proposta pelo original. Essa inquietação, porém, é demonstrada por meio da repetição observada em “e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante” / *et l’ascenseur, lui, ne pourrait-t-il pas s’arrêter au moins un instant? Non, l’ascenseur ne s’arrêtait pas un seul instant*. Nesse caso, no texto, em francês, há uma intensidade maior, uma vez que o substantivo *instant* aparece três vezes, pois “momento”, do começo da passagem, também foi traduzido por *instant*. No entanto, a inclusão do modal *pouvoir*, no condicional, acompanhando *s’arrêter*, no primeiro segmento aqui transcrito, e do pronome tônico *lui*, realçando *ascenseur*, não permite uma reiteração tão acentuada dos

elementos da frase. A informalidade que caracteriza o trecho, em português, “um instante sequer” não aparece em francês. Os tradutores optam pela interrogação de registro mais formal da língua francesa; trata-se de evidenciar, no início da frase, o sujeito e retomá-lo por meio de pronome após o verbo.

Vejamos outros exemplos de repetição do texto clariciano em “A imitação da rosa”.

Com seu gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los - com seu gosto pelo método [...] (LF, p. 35).

*Avec son penchant minutieux pour la méthode – le même qui la poussait, écolière, à recopier d’une écriture parfaite les résumés des cours sans les comprendre –, avec son goût pour la méthode [...] (LDF, p. 51).*

Os tradutores, ao verterem “gosto” por *penchant* e, logo em seguida, por *goût*, quiseram evitar o desgaste provocado pela repetição, como é recomendado pela Academia, porém este é um dos principais recursos estilísticos empregados por nossa escritora. Ele serve para conferir ritmo e coesão à narrativa, bem como aumentar a ênfase e a carga emocional das palavras, conforme discutido anteriormente. Contudo, em geral, o tradutor opta por preservar a repetição, como no caso “método”/méthode. Na tradução, há a repetição principalmente quando se trata de frases inteiras. Os três primeiros exemplos foram extraídos de “A imitação da rosa”, o quarto de “O búfalo”<sup>76</sup> e o quinto de “Devaneios ou embriaguez de uma rapariga”:

É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta (LF, p. 64).

*Il faut que ça se sache. Il faut que ça se sache. Que la vie est courte. Que la vie est courte (LDF, p. 99).*

E então a porta da rua bateu.  
Então a porta da rua bateu (LF, p. 49).

*Et alors la porte de la rue claqua.  
Alors la porte de la rue claqua (LDF, p. 70).*

Que não vinha. Que não vinha. Que não vinha. (LF, p. 65).

*Qui ne venait pas. Qui ne venait pas. Qui ne venait pas (LDF, p. 101).*

<sup>76</sup>

Em francês: “*Le buffle*”.

Só isso? Só isto? Da violência, só isto (LF, p. 130).

*Seulement ça? Seulement ça. De la violence, seulement ça* (LDF, p. 206).

A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua (LF, p. 17).

*Qui glissait, qui glissait. Là-haut, là-haut. La lune, la lune* (LDF, p. 22).

Ressaltamos que, neste último exemplo, os tradutores conferem mais ênfase à repetição que a escritora brasileira, ao reiterarem o segmento *la lune*. Contudo, não empregam as reticências presentes no texto clariciano.

À semelhança de outros recursos, porém, percebemos que nem sempre esse procedimento é seguido. Nos fragmentos abaixo, extraídos de “Amor” e “Mistério em São Cristovão”<sup>77</sup> as reticências estão presentes tanto no texto em português, quanto em francês. As reticências, como já assinalado, contribuem para a apresentação dos momentos epifânicos:

O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisam dela. Ela precisava deles... (LF, p. 16)

*Que ferait-elle si elle répondait à l'appel de l'aveugle ? Elle partirait seule... Il y avait des lieux pauvres et riches qui avaient besoin d'elle. Et elle avait besoin d'eux...* (LDF, p. 36).

Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu (LF, p. 115).

*Un coq, un taureau, le diable et un visage de jeune fille avaient dénoué la merveille du jardin... C'est alors que la grande lune de mai apparut* (LDF, p. 180).

Finalmente a velha, boa conhecedora dos canteiros, apontou o único sinal visível no jardim que se esquivava: o jacinto ainda vivo quebrado no talo... Então era verdade: alguma coisa sucedera (LF, p. 116).

*Finalmente l'aïeule, qui connaissait bien les parterres, montra la seule trace visible dans le jardin qui se dérobait : la jacinthe encore vivante cassée sur sa tige... C'était donc vrai : quelque chose s'était passé* (LDF, p. 182).

O uso da conjunção “*et*” no primeiro exemplo atenua o sentimento de necessidade de Ana em relação aos países pobres e ricos.

Observamos também exemplos em que em português, a frase é fechada com um ponto final e em francês o texto fica suspenso com o uso das reticências:

<sup>77</sup> Em francês: “*Mystère à São Cristovão*”.

As relações entre ambos eram tão tranqüilas (LF, p. 102).

*Leurs relations étaient si paisibles...* (LDF, p. 160).

E o vinho verde a esvaziar-se-lhe do copo (LF, p. 12).

*Et le vin verdelet de son pays qui fuyait de son verre...*(LDF, p. 13).

Neste último exemplo, selecionado do conto “Devaneios ou embriaguez de uma rapariga”, os tradutores deixaram explícito que a bebida pertencia ao país natal da moça, Portugal, que, por sinal, é um dos maiores exportadores mundiais desse produto. O texto português não faz essa menção.

As reticências mostram o inacabamento das frases, a quebra da linearidade discursiva, como se evidencia nestas duas passagens, em que estão presentes as reticências no original e na tradução:

[...] tinha que estar pronta quando... bem, eu já disse isso mil vezes, pensou encabulada (LF, p. 40).

[...] *elle devait être prête quand... Bon, j'ai déjà dit ça cent fois, pensa-t-elle confuse* (LDF, p. 59).

[...] mais que nunca, não deveria... Não, não havia a menor dúvida: não tinha tempo de dormir (LF, p. 40).

[...] *à présent donc, plus que jamais, elle ne devrait pas... Non, il n'y avait pas le moindre doute : elle n'avait pas le temps de dormir* (LDF, p. 59).

No primeiro fragmento, extraído de “A imitação da rosa” podemos observar o quanto o povo brasileiro é mais exagerado que o francês. Em francês, a expressão correspondente para “mil vezes” é *cent fois* (cem vezes).

A falta de ligação entre as frases é uma das marcas do discurso feminino e também da modalidade oral. Todavia isso não significa ausência de coesão, o que mantém a coesão na obra clariciana, por exemplo, são os temas e as constantes repetições.

O inacabamento das frases, a fragmentação dos períodos, assim como as orações curtas, constituem marcas da escrita feminina, como aponta Cunha (1997), que contribuem para que a mulher possa definir-se por si própria, ou seja, ter sua identidade desvincilhada da do homem. Estes traços, portanto, estão atrelados à busca da identidade. Como vimos, com o advento da modernidade, o caráter de unidade do indivíduo foi desfeito e em seu lugar passou a ser enfatizado o multifacetamento do ser. A mulher, em especial, iniciou uma busca por sua

identidade, uma vez que, além de ser multifacetada, ela era, antes, concebida como o outro do homem, logo para reverter essa situação ela deveria redefinir-se.

As frases curtas indicam que as descobertas são feitas lentamente, gradualmente. É como se as personagens aproximassem-se das coisas que eram “antes invisíveis” (LF, p. 20)/ *invisibles auparavant* (LDF, p. 25), como se observa nos textos de Clarice e dos Thiériot:

Ela amava... Na cama a pensar, a pensar, quase a rir como a uma bisbilhotice. A pensar, a pensar. O quê? Ora, lá se sabia. Assim deixou-se a ficar (LF, p. 11).

*Elle aimait... Au lit à penser, à penser, et pour un peu à rire, comme on rit d'un ragot. A penser, à penser. A quoi ? Voyons, elle n'en savait fichtre rien. Du coup, elle se laissa aller* (LDF, p. 11).

Incomodava ? Era um risco. Oh, não, por que risco? (LF, p. 43)

*La dérangeait ? C'était un risque. Oh non ! Pourquoi un risque ?* (LDF, p. 65).

E ele ficara. “Com seu sábado”. E sua gripe (LF, p. 101).

*Et il était resté. Avec son samedi. Et sa grippe* (LDF, p. 159).

É importante ressaltar que a tradução deste último fragmento é literal. Contudo, as aspas são negligenciadas. Esse recurso serve para marcar as falas das personagens, para enfatizar um termo ou uma frase, ou ainda, para marcar a ironia do narrador. Acreditamos que, no trecho em questão, Antônio, o marido de Catarina<sup>78</sup>, referia-se “ao seu sábado” porque provavelmente, esse era o seu dia de repouso, de dedicar-se somente a si, e não um dia em que deveria dispensar mais atenção à sua família. Então, o narrador ironiza o fato de ele ser deixado de lado “no seu sábado” pela esposa e pelo filho, assim, os que sempre foram abandonados, abandonam por sua vez. A ironia, neste caso, torna-se mais diluída em francês sem a presença das aspas.

As frases fragmentadas revelam que não conhecemos as coisas por completo, sendo impossível apreender todas as suas facetas. A apreensão, assim como a frase, é incompleta, quanto mais convivemos com as pessoas e com as coisas e mais as observamos, maior será o nosso conhecimento sobre elas, porém nunca atingiremos a completude.

Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa (LF, p. 23).

78

Personagens do conto “Os laços de família” (*Les liens de famille*).

*Près d'elle, il y avait une dame en bleu, avec un visage. Elle détourna son regard, vite, vite* (LDF, p. 30).

[...] “ele” disse que eu não me esforce por conseguir, que não pense em tomar atitudes apenas para provar que já estou ...

– Maria, disse então ao ouvir de novo os passos da empregada. E quando esta se aproximou, disse-lhe temerária e desafiadora [...] (LF, p. 45).

[...] *il a dit que je ne fasse pas d'efforts pour y arriver, que je n'essaie pas de prendre de poses simplement pour prouver que je suis déjà ...*

– Maria, dit-elle alors en entendant de nouveau les pas de la bonne.

*Et quand celle-ci se présenta, elle lui lança d'un ton hardi et provocateur [...]* (LDF, p. 68).

No primeiro exemplo, podemos perceber a linguagem fragmentada de Lispector, visto que ela termina a primeira frase “com um rosto”/ “avec un visage”. O leitor espera encontrar um adjetivo que qualifique a palavra rosto. O mesmo dá-se em francês, os tradutores não complementam a frase, deixando-a inacabada. Notamos, igualmente, que Jacques e Teresa Thiériot enfatizam mais que Clarice a velocidade com que o olhar foi desviado: “depressa” em português; *vite, vite* em francês, empregando o recurso da repetição.

No segundo trecho, Laura não quer utilizar a palavra “curada”, pois este vocábulo está irremediavelmente atrelado à doença, loucura, termos que ela também se recusa a pronunciar, por isso a suspensão da frase. O inacabamento frasal é mantido no texto em francês. Um aspecto contrastante entre texto de chegada e partida, entretanto, é o emprego das aspas para destacar o pronome “ele”/ *il*. Provavelmente, a escritora fez uso desse realce, porque esse “ele” refere-se ao médico que com uma palmada nas costas a fizera corar de prazer.

No que se refere às aspas, cabe destacar também o seguinte fragmento, de “Começos de uma fortuna”:

Aos poucos a própria inocência da menina tornou-se a sua culpa maior: “então ela explorava, explorava, e depois ficava toda satisfeita vendo o filme?” (LF, p. 109).

*Peu à peu l'innocence même de la fille se changea en sa plus grande faute. Donc elle l'exploitait, l'exploitait, et ensuite elle était toute contente de voir le film ?* (LDF, p. 172).

Os tradutores optaram por retirar as aspas da fala do rapaz, ocasionando um discurso indireto-livre, característico da obra clariciana.

A escrita feminina, em geral, é de caráter experimental. Trata-se de uma nova escrita que está sendo criada. A valorização das entrelinhas (“Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (PNE, p. 19).) revela a preocupação em penetrar num nível mais profundo do texto, evitando o apego à palavra, símbolo da repressão masculina, pois foi principalmente por meio dos seus discursos andocêntricos que os homens subjugarão as mulheres, sendo assim, a palavra era um poderoso instrumento de opressão. Para Clarice, a necessidade de utilizar palavras para escrever era terrível:

E como se isso não bastasse, infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma idéia, não sei “vestir uma idéia com palavras”. O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe. – Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras (PNE, p. 122-123).

Em seu livro *Água Viva*, não há outra personagem senão a narradora que se endereça a seu amado. A narradora é pintora, porém decide escrever, justificando: “Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (AV, p. 11). Nesse fragmento, Lispector reconhece que os discursos eram produzidos pelos homens; até bem pouco tempo, as mulheres eram apenas leitoras dos conhecimentos produzidos pelo sexo masculino, assim as palavras são as “armas” dos homens ao passo que as entrelinhas e o silêncio são expedientes imprescindíveis para as mulheres.

A mulher escreve seguindo suas intuições, o “que salva é escrever distraidamente” (AV, p. 20). Daí a importância do “instante-já”, uma escritura que não se quer “pensada” e sim sentida: “Escrevendo, tenho observações ‘passivas’, tão interiores que ‘se escrevem’ ao mesmo tempo em que são sentidas quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim” (PNE, p. 102).

Uma das características da escrita feminina reside na desconstrução das dicotomias, entre elas: razão e emoção. Em *Água Viva*, lemos: “Escrevo-te toda inteira” (AV, p.10), ou seja, não há aqui nenhuma sorte de separação, em oposição ao discurso lógico: “Que mal porém tem [em si] afastar da lógica?” (AV, p. 12) e totalitário do sexo masculino. Os homens sempre reivindicaram para si a razão, enquanto às mulheres competiam as emoções. Por isso, para contar a história da jovem retirante Macabéa, o narrador deveria ser do sexo

“forte”, porque se fosse do sexo “frágil” iria “lacrimejar piegas” (HE, p. 14). Dessa forma, enquanto a mulher é associada à emoção, o homem está ligado à razão. Daí, o preconceito de que os romances “cor-de-rosa”, “água com açúcar”, são destinados às mulheres, porque para estas a literatura era apenas um mero entretenimento, ao passo que aos homens são reservados os textos cultos, densos, herméticos, porque eles são capazes de compreender a obra.

Com uma obra de cunho existencialista, a personagem clariciana mergulha em si, mas não para encontrar respostas, o encontro consigo dá-se através de contínuos questionamentos, como vimos. Ademais, como sua obra visa questionar o outro, ela é plena de suposições, já que jamais teremos uma compreensão exata dele, por isso as personagens também aparecem fragmentadas, as certezas e a completude que abundavam nas narrativas tradicionais cedem lugar às incertezas e à fragmentação do mundo pós-moderno, assemelhando-se às características do movimento dos *nouveaux romanciers* (novos romancistas) franceses em que o

o romance deixa de ser estruturado por uma idéia, tese ou problema subjacente, não constitui mais um objeto sólido que cristaliza uma problemática. Propõe, em contrapartida, uma matéria confusa, ilógica, pré-lógica, inorgânica, solapando o mito da narrativa expressiva, isto é, que exprime um conteúdo pré-existente ao ato da escrita (NITRINI, 1987, p. 44).

Cumpramos sublinhar que o romance não sofreu modificações por acaso, os novos romancistas estão engajadas num processo que ocorre em vários âmbitos, há uma transformação geral: tanto nas ciências, como na cultura, na política, na economia e, enfim, em toda sociedade. O mundo é compreendido de maneira diferente; e como a ciência releva que a natureza está em constante mutação, é impossível uma compreensão absoluta do mundo (NITRINI, 1987, p. 44).

Analizamos, até aqui, os recursos mais significativos empregados por Lispector para mostrar a incompreensão e a busca do (auto)conhecimento, recursos que marcam a quebra da linearidade discursiva e explicitam o não-dito. São igualmente dignos de realce o emprego ao anacoluto, dos oxímoros, da personificação e do registro lingüístico de Portugal.

O anacoluto, isto é, repentina desarticulação na estrutura frasal, ocorre quando o falante opta por dizer algo de maneira diferente, ocasionando a presença de algum termo sem função sintática dentro da frase. Como podemos perceber, este tipo de figura de linguagem é mais recorrente na fala, pois é comum o falante interromper sua frase para reconstruí-la, na escrita, caso haja a necessidade de modificar a oração, apaga-se a anterior e o leitor não saberá que o escritor tinha a intenção de construir a frase de outra forma. Sendo Lispector

adepta à linguagem oral, seu texto está repleto de anacolutos, além disso, mais do que qualquer outro expediente, o anacoluto marca o truncamento do discurso. São alguns exemplos:

E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os (LF, p. 60).

*Et de la même façon que son collier de chien l'étouffait, elle était la mère de tous et impotente sur sa chaise, elle les méprisait* (LDF, p. 93).

Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante (LF, p. 60).

*Mais clignant des yeux, elle regardait les autres, l'aïeule dont on fêtait l'anniversaire* (LDF, p. 93).

No primeiro fragmento, parece-nos que o anacoluto, no texto francês, fica ainda mais nítido. A primeira frase “E como a presilha a sufocasse”/ *Et de la même façon que son collier de chien l'étouffait* apresenta-se destituída de função sintática. Já no segundo exemplo, é o termo “a aniversariante”, cuja tradução é *l'aïeule dont on fêtait l'anniversaire* que fica sem função sintática, uma vez que o pronome “ela”/ *elle* cumpre seu papel na frase.

Apontamos no início deste trabalho que Clarice confere novos sentidos a muitas palavras, causando estranheza nos leitores. Isso se dá, por exemplo, ao aproximar vocábulos cujos sentidos são incompatíveis. Esses oxímoros estão também presentes na tradução, como podemos notar a seguir nos exemplos retirados de “Devaneios e embriaguez de uma rapariga”, “A menor mulher do mundo” e “Começos de uma fortuna”, respectivamente:

[...] sagrada cólera (LF, p. 15).

[...] *sainte colère* (LDF, p. 18).

[...] felicidade insuportável (LF, p. 20).

[...] *bonheur insoutenable* (LDF, p. 25).

[...] náusea doce (LF, p. 23).

[...] *nausée douce* (LDF, p. 31).

A crueza do mundo era tranqüila (LF, p. 25).

*La cruauté du monde était tranquille* (LDF, p. 33).

[...] uma bondade perigosa (LF, p. 70).

[...] *une bonté dangereuse* [...] (LDF, p. 109).

Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura [...] (LF, p. 70).

*Dans un autre appartement, une dame se prit d'une si perverse tendresse* [...] (LDF, p. 109).

E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz (LF, p. 72).

*Alors elle considéra le cruel besoin d'aimer. Elle considéra la malignité de notre désir d'être heureux* (LDF, p. 111).

[...] orgulho infortável (LF, p. 72).

[...] *une fierté inconfortable* (LDF, p. 111).

[...] como se a amargura do sono tivesse lhe dado satisfação (LF, p. 105).

[...] *comme si l'amertume du sommeil l'avait contentée* (LDF, p. 164).

Como podemos conceber uma felicidade que seja insuportável? Ou uma cruza que seja tranqüila? Uma náusea doce? O público francês pode compartilhar com os leitores de língua portuguesa a aproximação de termos incompatíveis, como vimos.

Isso revela-nos sentimentos e sensações os quais a linguagem não consegue exprimir. São sensações dúbias vivenciadas pelas personagens. Ao mesmo tempo em que estão felizes, não conseguem suportar tal felicidade, talvez por medo do que ocorra depois desse período feliz. Como tentativa de expressar tais sensações, Lispector faz uso de oxímoros.

Ademais, a vinculação de elementos díspares revela que não existe maniqueísmo no mundo. Em uma pessoa, há a convivência de sentimentos bons e ruins. Uma situação que julgamos positiva pode ter seu lado negativo. Trata-se, aqui, da desconstrução das dicotomias anteriormente apontadas.

Os leitores não lêem o texto de maneira automática, graças aos novos sentidos que a escritora confere às palavras. Isso também é propiciado pelo emprego de recursos retóricos; como a personificação, como já foi apontado anteriormente em “devagar ansioso”/ *lenteur angoissée*. Vejamos estes exemplos:

[...] o pente trabalhava meditativo [...] (LF, p. 9).

[...] *le peigne s’activait pensif* [...] (LDF, p. 7).

Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. (LF, p. 19)

*A une certaine heure de l’après-midi les arbres qu’elle avait plantés se moquaient d’elle* (LDF, p. 24).

De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos (LF, p. 21).

*Le lendemain matin elle se réveillerait auréolée de calmes devoirs. Elle trouverait les meubles de nouveau empoussiérés et sales, comme s’ils lui revenaient contrits* (LDF, p. 26).

No primeiro fragmento, “o pente trabalha meditativo”/ *le peigne s’activait pensif* foi retirado das páginas de “Devaneios e embriaguez de uma rapariga”. A jovem portuguesa estava em seu quarto, olhando-se no espelho, penteando os cabelos e meditando, dessa forma a ação da personagem é transferida para o pente, acontecendo o mesmo em francês.

No segundo trecho, retirado do conto “Amor”, Ana procurava algo para fazer nas suas tardes ociosas, parecia-lhe que se não as ocupasse com alguma atividade coisas terríveis poderiam acontecer-lhe: “Certa hora da tarde era mais perigosa”/ *Une certaine heure de l’après-midi était plus dangereuse*. No parágrafo anterior, Ana referira-se a seus filhos como sementes e estas “cresciam árvores”/ *des arbres grandissaient*.

O terceiro exemplo, também foi retirado de “Amor”, faz parte da reflexão de Ana no início do conto. A protagonista estava de sobreaviso porque sabia que a tarde representava um perigo, uma vez que estaria sozinha em sua casa e sem nenhuma atividade com que pudesse se ocupar. Logo, Ana sempre procurava algo para fazer às tardes, uma tarefa vinculada aos trabalhos domésticos. Apesar de contar com o auxílio de uma empregada, ela se ocupava da casa, sempre temendo o perigo da tarde. Pela manhã, sua vida era tranqüila, visto que os móveis estavam sujos, portanto precisavam dela, por isso o arrependimento a eles atribuído, porque para Ana consistia em satisfação ter de limpá-los.

Na obra clariciana, portanto, são vários os casos em que, aos seres inanimados, são atribuídas características dos seres animados: o pente trabalha, as árvores riam, os deveres

aureolam personagens, os móveis se arrependem. O texto dos Thiériot igualmente causa estranhamento nos leitores franceses com essas personificações: *le peigne s'activait pensif, les arbres [...] se moquaient d'elle, auréolée de calmes devoirs, les meubles [...] lui revenaient contrits*.

Em “Devaneios e embriaguez de uma rapariga”, Clarice também surpreende os leitores, ao empregar termos coloquiais do português de Portugal, visto que a protagonista é portuguesa, como expresso no título por meio da palavra “rapariga”. Os tradutores também lançaram mão do registro coloquial, e para propiciar a mesma estranheza a que os leitores brasileiros tiveram acesso poderiam ter feito uso de expressões francesas da Bélgica, Suíça, Canadá, Argélia, Mali ou de algum outro país que tenha como uma das línguas oficiais o idioma francês, para marcar a variação geográfica<sup>79</sup>.

Eis alguns fragmentos da obra em que expressões portuguesas aparecem: “olhava o marido metido no *fato* novo” (LF, p. 12, grifo nosso); “Se os *miúdos* e o marido estivessem à casa, já lhe viria à idéia que seria descuido deles” (LF, p. 9, grifo nosso). Mas Clarice lança mão não apenas de termos portugueses, mas também de estruturas frasais: “*Bons dias, sabes quem veio a me procurar cá à casa?*” (LF, p. 10, grifos nossos). E ainda: “Durante o dia inteiro ficou-se na cama, *a ouvir* a casa tão silenciosa [...]” (LF, p. 11, grifo nosso).

Vejamos como esses fragmentos foram traduzidos:

Elle regardait son mari fagoté dans son costume neuf (LDF, p. 13).

Si ses bambins et son mari avaient été à la maison, elle aurait déjà cru à une négligence de leur part (LDF, p. 7).

« Bien le bonjour, sais-tu qui est venu me trouver chez moi ? » (LDF, p. 8).

Toute la journée elle garda son lit, à écouter la maison tellement silencieuse [...] (LDF, p. 10).

Cumprе sublinhar que não houve compensações. Não há, portanto, marcas de variedade lingüística. Em francês, sabe-se, somente, que a protagonista deste conto é de nacionalidade diferente das demais personagens centrais do livro porque aparece no título: “*Révasserie et ivresse d’une jeune portugaise*”.

A respeito desse conto, Clarice assim se expressa:

<sup>79</sup> Gostaríamos de agradecer a Bruno Arca pela leitura do conto “*Révasserie et ivresse d’une jeune portugaise*”.

De “Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga” sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, *eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem*. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa (PNE, p. 69, grifos nossos).

Percebemos, por meio dos exemplos apresentados, que os tradutores primam por conservar as características mais recorrentes da escritura clariciana, permitindo aos leitores de língua francesa notar as sensações experimentadas pelas personagens da escritora brasileira.

Passaremos, agora, a analisar outro traço que Cunha (1997) aponta como característico do discurso feminino e da obra em estudo: o uso da modalidade oral.

#### 4.1.4 Marcas da oralidade

O uso da modalidade oral não se restringe ao discurso feminino. No Brasil, a partir do movimento modernista alguns escritores passaram a utilizar essa variante da língua, sobretudo nos romances e contos denominados “regionais”.

A linguagem de Clarice revela a maneira como as pessoas se comunicam no cotidiano, sem se preocupar em evidenciar os erros “gritantes”, que muitas vezes são atribuídos às pessoas que habitam no campo e às de nível socioeconômico inferior. Lispector pretende, por meio de sua escritura, aproximar-se mais das pessoas e dos objetos para compreendê-los melhor. Propõe-se a narrar fatos que nos cercam e compõem o nosso dia-a-dia, portanto não poderia “florear” a linguagem, dando-nos a impressão de algo artificial.

Em “A menor mulher do mundo”<sup>80</sup>, temos:

E a gente então brincava tanto com ela! a gente fazia ela o brinquedo da gente, hein! (LF, p. 71).

*Et alors on s’amusait drôlement avec elle! Hein, dis, on en ferait notre jouet!* (LDF, p. 111).

Percebemos marcas da oralidade no uso da interjeição “hein” e, principalmente, no desvio da norma culta em “a gente fazia ela”, no texto em português. Os tradutores verteram seguindo alguns usos da modalidade oral, como em: *Hein, dis...*, mas o pronome complemento aparece corretamente empregado: *on en ferait*. O verbo “brincava”, que em português aparece no pretérito do imperfeito, demonstrando falta de domínio da língua culta

---

<sup>80</sup> Em francês : *La plus petite femme du monde*.

por parte da criança, posto que ela faz suposições (caso tivesse a posse de Pequena Flor) em francês é “corrigido” e colocado no condicional presente.

É importante lembrar, contudo, que as línguas marcam a oralidade de diferentes formas. Em francês, mesmo no registro coloquial, característico da modalidade oral, empregam-se corretamente os pronomes, o que nem sempre acontece em português. Cabe aos tradutores fazerem uso do procedimento da compensação, isto é, apresentarem as marcas da oralidade quando a língua o permitir.

Em uma citação já transcrita nesta análise, por exemplo, evidenciam-se as principais marcas da oralidade da língua francesa. Repetimos o fragmento:

*Elle se réveilla à la bourre [...] aïe ! j'ai manqué à tous mes devoirs [...] t'as pas d'honte, feignasse ! se traite-t-elle, mordante et satisfaite [...] (LDF, p. 12).*

Em dois momentos, os tradutores recorreram à elisão. No primeiro caso, houve a supressão da vogal “u” do pronome *tu* em *t'as*. No segundo, a supressão da vogal “e” do pronome *de* em *d'honte*. O apóstrofo marca o apagamento das vogais. A elisão é comum na modalidade oral, indicando rapidez da fala.

No mesmo segmento em que ocorreram as elisões, observamos a omissão da partícula *ne*, sendo a negação construída somente com o vocábulo *pas*: *t'as pas d'honte*. Esse constitui um dos mais recorrentes traços da modalidade oral.

Notamos, ainda, o uso da interjeição *aïe* e da expressão do registro popular *à la bourre*. Esta última corresponde a “atrasado”, do original, em: “Acordou com o dia atrasado” (LF, p. 12).

Em outras situações, as elisões são, igualmente, vistas:

– Você está branca. Está sentindo alguma coisa? (LF, p. 92).

– *T'es blanche comme un linge. T'as un problème ? (LDF, p. 143).*

Além do recurso da elisão, os tradutores recorrem a uma expressão idiomática (*T'es blanche comme un linge*), também uma das principais marcas do discurso oral, como discutiremos adiante, para traduzir a sentença: “Você está branca”. Na interrogação, observamos que o texto, em português, parece referir-se à saúde, enquanto o texto, em francês, não se restringe a esse domínio.

O emprego de expressões ou termos da linguagem popular ou coloquial é recorrente ao longo de todo o texto traduzido. Das citações já transcritas, podemos destacar ainda:

- *bâfré* em *elle allait payer tout ce qu'elle avait bâfré et bu* (LDF, p. 19), correspondente de “ela iria a pagar pelas comilanças e vinhos (LF, p. 16).
- *rigolards* em *Comment avait-elle pu donner le jour à ces êtres rigolards [...] ?* (LDF, p. 94), correspondente de “Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos [...]?” (LF, p. 11).
- *ragot* em *comme on rit d'un ragot* (LDF, p. 11), correspondente de “a rir como a uma bisbilhotice” (LF, p. 11).
- *fichtre* em *Voyons, elle n'en savait fichtre rien* (LDF, p. 11), correspondente de “Ora, lá se sabia” (LF, p. 11).
- *ça* em *Seulement ça?* (LDF, p. 206), correspondente de “Só isso?” (LF, p. 130).

Acrescentamos alguns exemplos. No segmento abaixo, notamos que a expressão idiomática *sommeil de plomb* (sono pesado) recupera a coloquialidade de “adormecidona”:

[...] até que tombou: adormecidona, a ressonar com o marido (LF, p. 12).

[...] *jusqu' à sombrer dans un sommeil de plomb, ronflant avec son mari* (LDF, p. 12).

Nestas outras passagens, marcam a modalidade oral as seguintes expressões populares: *Va au diable!*, *De quoi de quoi* et *tu me cherches des crosses* :

- Magrinha, mas como devora, dizia a empregada esperta.
- Pro diabo, gritava-lhe sombria (LF, p. 86).

- *Maigrichonne, mais comme elle devore, disait la bonne malicieuse.*
- *Va au diable ! lui criait-elle, l'air sombre* (LDF, p. 133).

... que é que há, está querendo briga ? (LF, p. 110)

...*De quoi de quoi, tu me cherches des crosses ?* (LDF, p. 173)

A seguir, a ausência da partícula *ne* para a construção da negação é evidenciada:

Nada de negócios, gritou José, hoje é o dia da mãe! (LF, p. 57).

– *Pas question d'affaires, cria José, aujourd'hui c'est le jour de maman !* (LDF, p. 89).

– Ai que não tinha nada a ver com isso (LF, p. 15).  
– *C'était pas ses oignons* (LDF, p. 17).

Reparamos também o emprego do termo infantil, usado igualmente por adultos, *maman*, correspondente à “mãe”, também coloquial por não ser precedido de outro determinante que o artigo a. No último segmento, destaca-se a locução idiomática *c'était pas ses oignons*, que remete a *occupe-toi de tes oignons*, equivalente de “vá cuidar de sua vida”, segundo Xatara e Oliveira (2002, p. 157).

Os provérbios e as expressões idiomáticas configuram-se como grande dificuldade para as traduções. Cláudia Maria Xatara (1998, f. 17), estudiosa de tradução de idiomatismos, define expressão idiomática como uma “lexia indecomponível, conotativa, cristalizada em um idioma pela tradição cultural”.

As expressões idiomáticas são combinações fechadas não permitindo, portanto, a inserção de elementos que não lhes pertencem, assim como não permitem a permuta de seus elementos. Se alguma troca for efetuada será para obter um tom humorístico, por exemplo, para caracterizar uma ironia, um trocadilho ou um texto publicitário, no entanto, só se atingirá tal efeito se o ouvinte conhecer a expressão idiomática que deu origem à nova, do contrário a nova combinação não fará sentido para o interlocutor.

Outro dado importante em relação ao idiomatismo: seu significado não é haurido da soma de seus componentes, mas no todo, na unidade. Ainda, segundo Xatara, essas expressões atravessam dois estágios: o primeiro é o de cristalização, seguido pelo uso por parte da população.

Este tipo de construção é formado porque o falante não encontra na língua elementos que sejam capazes de expressar o que eles desejam, por isso criam certas combinações para atingirem tal intenção. Daí ocorre a cristalização, e a construção passa a fazer parte do repertório idiomático. Dessa forma, além de arbitrarias, as escolhas lexicais são subjetivas.

Cláudia Xatara admite que a tradução dos idiomatismos constitui um verdadeiro problema para os tradutores, pois nas expressões idiomáticas estão presentes traços culturais das línguas em questão. Dessa forma, as traduções não são totalmente satisfatórias quando se trata de idiomatismos, visto que são expressões lingüísticas construídas culturalmente. As

expressões idiomáticas fazem parte do espelho da história de um povo, por meio da língua é que a sociedade expõe a sua visão de mundo.

No entanto, esses problemas envolvendo culturas diversas podem não ser tão graves, pois alguns povos percebem a realidade objetiva e subjetiva de maneira bem parecida. Mesmo assim, não se pode falar em traduções perfeitas já que não existem equivalentes perfeitos, o que podemos afirmar é que há um maior ou menor nível de correspondência entre vocábulos de sistemas diferentes.

Vejamos como os tradutores de *Laços de família* solucionaram esse impasse.

Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! (LF, p. 62).

*Allez tous vous faire, bande de pédés, cocus, catins!* (LDF, p. 96).

Em ambos os casos, as expressões demonstram desprezo por parte do falante em relação às outras pessoas e o nível utilizado é baixo e ofensivo, o primeiro exemplo pertence ao conto “Preciosidade” e os que se seguem a “Devaneios e embriagues de uma rapariga” .

– Pro diabo, gritava-lhe sombria (LF, p. 86).

– *Va au diable! lui criait-elle, l’air sombre* (LDF, p. 133).

– Pros raios que os partam (LF, p. 17).

– *Qu’ils aillent au diable* (LDF, p. 20).

cantar de galo (LF, p. 12).

*faire le coq* (LDF, p. 13).

No primeiro par de expressões, notamos a presença do elemento diabo. Essas expressões conotam a impaciência do falante. O segundo par tem sentido bem próximo ao primeiro, cumpre ressaltar, porém, que em francês continua a presença do diabo, mas em português, temos agora “os raios que os partam”. No terceiro segmento, o animal empregado é o mesmo, o “galo”/coq. Esse idiomatismo significa que a pessoa que ‘canta de galo’ ou que *fait le coq* visa ser mais importante e ser revestido de mais autoridade que os demais.

Há um exemplo bastante interessante, ao passo que Lispector lança mão de uma expressão idiomática, os tradutores resolvem vertê-la por um provérbio:

[...] só fez entornar mais o caldo (LF, p. 17).

[...] *un remède pire que le mal* (LDF, p. 20)

Xatara e Oliveira (2002, p. 217) propõem em seu dicionário, os seguintes correspondentes franceses para esse idiomatismo: *prendre une mauvaise tournure*, *tourner le lait* e *tourner mal*. Porém, os tradutores resolveram o caso, empregando um ditado que também é um elemento constituinte da cultura popular e ambos apresentam sentidos similares, de que algo piorou.

Há, também, na versão francesa, tradução literal de expressão idiomática, porque a língua assim o permitiu. Ambas expressam a impaciência e a cólera da protagonista.

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d'entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz (LF, p. 15).

*Ses yeux fixèrent de nouveau cette greluche qui, d'emblée, lui avait fait monter la moutarde au nez* (LDF, p. 16).

Ocorre ainda a presença de expressões idiomáticas na tradução, quando não há no texto de partida:

As crianças pequenas [...] (LF, p. 59).

*Les enfants hauts comme trois pommes* [...] (LDF, p. 92)

Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana (LF, p. 54).

*Ceux qui était venus de la banlieue d'Olaría étaient sur leur trente et un, parce que la visite signifiait, par la même occasion, une promenade à la plage de Copacabana* (LDF, p. 83).

Neste segundo exemplo, podemos notar, além da expressão idiomática *être sur son trente et un*, equivalente de “estar nos trinquês” (XATARA e OLIVEIRA, 2002, p. 122), as explicitações feitas no texto pelos tradutores, a fim de auxiliar, no aspecto geográfico, os leitores franceses, uma vez que a Praia de Copacabana é assaz conhecida, porém Olaria consiste em um bairro pouco famoso. Cremos, entretanto, que Lispector não faz referência à praia de Copacabana, senão ao famoso bairro do Rio de Janeiro.

É sabido que um provérbio pertence à comunidade falante de uma determinada língua, visto que ele é fruto da sabedoria popular, portanto, ele é imutável. O provérbio consiste em um texto completo e passível de ser analisado, sendo um grande desafio para o

tradutor. De acordo com Mário Laranjeira (1993), há alguns provérbios que não podem ser traduzidos e outros cuja tradução é possível.

Segundo Pineaux (apud Paes, 1990), o provérbio tem caráter metafórico, abstrato e generalizante, a ação designada por ele é recorrente. Outra característica importante é que ele sempre apresenta-nos um conselho.

Assim como as expressões idiomáticas, os provérbios requerem uma tradução atenta, pois são ditos pertencentes ao coletivo e trata-se de formas fixas e cristalizadas. O provérbio é uma unidade de cultura, e se formos compará-los com outras culturas encontraremos provérbios iguais, parecidos ou diferentes e, às vezes, não encontraremos correspondentes.

Consoante Steinberg (1995), estas similitudes e dessemelhanças ocorrem nos níveis morfológico e semântico, e podem também ocorrer com as figuras de linguagem empregadas. É vital que se traduza o provérbio por um outro existente na língua de chegada e não literalmente, a não ser que em ambas as línguas haja equivalentes.

Os provérbios, assim como as expressões idiomáticas, não podem ser alterados, a não ser a fim de se obter um efeito humorístico, como o fez Clarice:

Quem encontrou, buscou (LF, p. 10).

*Pour trouver, il fallait chercher* (LDF, p. 9).

É interessante observar que Lispector modificou um provérbio da língua portuguesa, empregando um tempo verbal diferente, bem como verbos diferentes, sinônimos do provérbio original. O ditado que deu origem a “Quem encontrou, buscou” é “Quem procura, acha”. A tradução francesa apresenta, igualmente, um provérbio: *Pour trouver, il fallait chercher*, cujo tempo verbal foi modificado, todavia os verbos são os mesmos utilizados na versão original: *Qui cherche, trouve*. Nas duas línguas, porém, a ordem dos verbos está alterada.

Em um outro ditado, Lispector apresenta, novamente, uma versão modificada:

Cada um por si, e lá Deus por toda a gente (LF, p. 15).

*Chacun pour soi et Dieu pour tous* (LDF, p. 16).

A versão brasileira encontra-se alterada, já que o provérbio original é: “Cada um por si e Deus por todos”. No texto clariciano, a personagem exclui-se dos cuidados de Deus. Os tradutores optam por preservar o rifão.

Outra alusão a um provérbio é feita no conto “A menor mulher do mundo”:

[...] sendo tão melhor prevenir que remediar (LF, p. 70).

[...] *puisque'il vaut mieux prevenir que guérir* (LDF, p. 109).

Mais uma vez, o provérbio em português encontra-se mais modificado que sua versão francesa.

Apresentaremos, agora, a forma como os tradutores verteram os nomes próprios presentes na obra.

Os nomes de pessoas foram conservados em português apesar de haver correspondentes para muitos deles em francês. Caso os tradutores quisessem utilizar os correlatos em língua francesa: Anne, Laure, Marie, Joseph não haveria problemas, uma vez que os temas recorrentes da escritura lispectoriana são existenciais, podendo ocorrer, portanto, com qualquer pessoa, em qualquer lugar do planeta.

Os nomes de lugares: ruas, avenidas, bairros também foram mantidos quando não causavam problemas de pronúncia para o público francês, entretanto alguns sofreram pequenas adaptações fonológicas para que os leitores franceses os pronunciassem de uma maneira mais próxima a da língua de partida, como se observa abaixo:

Os quatro, vindos da realidade, haviam caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão (LF, p. 115).

*Tous quatre, venus de la réalité, étaient tombés dans les possibilités que recèle une nuit de mai à São Cristovão* (LDF, p. 179).

Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador (LF, p. 103).

*Parce que, après le cinéma, ce serait enfin la nuit, et ce jour se briserait avec les vagues sur les rochers de l'Arpoador* (LDF, p. 162).

E, já que os filhos estavam na quinta das titias em Jacarepaguá... (LF, p. 10).

*Et puisque les enfants étaient à la campagne chez les tantines, à Jacarépaguoua...* (LDF, p. 9).

Até Humaitá tinha tempo de descansar (LF, p. 21).

[...] *jusqu'à Humaita elle avait le temps de souffler un peu* (LDF, p. 27).

“ *A noite!* ”, gritou o jornalista ao vento brando da Rua do Riachuelo, e alguma coisa arrepiou-se pressagiada (LF, p. 9).

« *Le soir !* » lança le crieur de journaux au vent doux de la rue du Riachuelo, et quelque chose frissonna, comme un présage (LDF, p. 8).

No segundo exemplo, a palavra “dia” é vinculada ao verbo “quebrar”, com o qual não se pode estabelecer uma conexão lógica. Cumpre ressaltar que os leitores franceses puderam verificar esta insólita combinação por meio da tradução: *ce jour se briserait*.

No último fragmento, percebemos que o nome da rua é mantido, no entanto, o nome do jornal “A noite” em francês foi vertido para “Le soir”. Neste jornal, Clarice Lispector trabalhou de 1942 a 1943, pois em 1944, mudou-se com o marido para Belém. Foi por meio da editora desse jornal que a escritora publicou seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, em 1943.

Como vimos, o texto dos Thiériot apresentam, à semelhança do de Lispector, marcas da oralidade que caracterizam o discurso feminino, embora isso ocorra, às vezes, segundo expedientes diferentes e em momentos diferentes, de modo a “compensar” as características claricianas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por paradoxal que pareça, a riqueza da narrativa de Lispector advém da consciência de uma carência. No caso, a de que a literatura não pode dizer tudo, nem captar a totalidade do real, nem compensar a ânsia de idealização humana. E também não pode pintar como a pintura, nem musicalizar como a música. Mas, quando o escritor se defronta com suas impossibilidades, - como Rodrigo S.M. -, pode também questionar, sugerir e suplementar.

Lúcia Helena

Neste trabalho, como foi visto, focalizamos a tradução da coletânea de contos *Laços de família* de Clarice Lispector, publicada em 1960 e traduzida na França em 1989, por Jacques e Teresa Thiériot e lançada pela editora *Des femmes*.

Ênfase foi conferida ao papel da ensaísta feminista Hélène Cixous, visto que nosso trabalho insere-se nos estudos descritivos da tradução, portanto não poderíamos nos restringir a aspectos lingüísticos, embora tenhamos realizado uma análise da tradução.

Verificamos que a partir dos textos publicados e dos seminários realizados pela feminista francesa, as traduções das obras claricianas tornaram-se mais intensas, havendo inclusive programas de traduções de seus textos. Notamos, assim, o valor das reescrituras, conforme apresenta-nos Lefevere (1985, 1992, 1994), pois são elas que garantem a sobrevivência dos textos literários, já que somente após as reescrituras de Hélène Cixous que os textos de Lispector transpuseram, definitivamente, as fronteiras nacionais. O primeiro contato que Hélène Cixous teve com a obra da escritora brasileira deu-se em 1977, a partir daí, a feminista aprofundou seus estudos sobre a obra clariciana e passou a palestrar e a escrever sobre o assunto.

A dinâmica colonial e pós-colonial, como afirma Peixoto (2004), foi subvertida pela ensaísta francesa, visto que uma escritora de um país pouco representativo política, econômica e culturalmente no cenário mundial, como o Brasil, foi posta ao lado de grandes figuras literárias, como Kafka, Rilke e Joyce. Notamos, ademais, que nesta lista, Clarice é a única representante do sexo feminino. Trata-se, portanto, de uma dupla conquista da escritora brasileira. Outrossim, os tradutores a fim de valorizar a nossa cultura inseriram na capa de *Liens de famille* a inscrição “traduzido do brasileiro”.

As reescrituras, dessa forma, configuram-se como uma das poucas possibilidades de reversão dessa lógica. É através das traduções, palestras, textos críticos, que os autores,

poucos conhecidos, por terem escrito em línguas de acesso restrito, saem do anonimato e das fronteiras de seus países natais e têm suas obras nas prateleiras de todo o mundo. E dificilmente a tradução teria seu papel reconhecido, caso ela fosse ainda considerada como uma atividade passiva, em que se presumia que, qualquer conhecedor de uma língua X, traduziria o texto para uma língua Y.

Estudos recentes revelam que, ao contrário, a tradução é uma tarefa nada fácil e que ela não está restrita aos estudos lingüísticos tradicionais. Não basta um conhecimento profundo da língua de partida e da língua de chegada para se conseguir detectar em que contexto foi empregada a palavra, para se fazer uma tradução “eficiente”. O mesmo ocorre com frases em que só por meio do contexto teremos a interpretação “adequada”, posto que o somente o texto em sua inteireza constitui-se como unidade mínima de interpretação. Logo, a tarefa do tradutor não é de maneira alguma mecânica. Exige muita reflexão e conhecimento das culturas envolvidas.

O advento da lingüística moderna auxiliou os estudos tradutológicos, uma vez que a noção de sentido, tão importante para a prática tradutória, foi debatida por Saussure, Bloomfield, Harris e Hjelmslev. E o conceito de sentido é fundamental para a tradução, uma vez que “o tradutor [...] parte do sentido e efetua todas as suas operações de transferência no interior do campo semântico”, como afirmam Vinay e Darbelnet (apud MOUNIN, 1975, p. 31). Saussure sustenta que se as palavras representassem conceitos previamente estabelecidos, elas teriam correspondentes exatos em outra língua, o que não acontece.

Com essa reflexão Saussure derruba a tradicional idéia da língua-nomenclatura, noção em que a língua é desvinculada de uma cultura. Nesse sentido, aprender uma segunda língua seria como memorizar uma lista de palavras, que corresponderiam exatamente às palavras da língua materna. Saussure acredita que são as outras palavras que delimitam o sentido de uma, essas palavras formam o que Mounin chama de uma espécie de rede semântica, nela as palavras que têm sentidos próximos delimitam o significado das outras. Portanto a palavra não se delimita ela mesma, ela não é independente, o seu significado depende das relações que ela estabelece com as outras palavras. Logo, Saussure acredita na impossibilidade da tradução palavra por palavra, porque as relações variam de língua para língua. Bloomfield, Harris e Hjelmslev, bem como Saussure, concluíram que o sentido está disposto de maneiras diferentes nas diversas línguas.

As idéias de Saussure dissipam com a visão logocêntrica da língua, o que levaria à estabilidade dos significados, que esses eram inerentes ao texto, de modo que qualquer pessoa que o lesse o entenderia da mesma forma, desprezando a relação leitor x texto. Essas idéias

possibilitaram as reflexões desconstrutivistas de Jacques Derrida. Atualmente, prega-se que o tradutor, como qualquer leitor, é um construtor de significados; dessa forma sua leitura será influenciada por seu contexto histórico-cultural-social.

Foucault muito contribuiu para essa nova concepção com sua visão de autor conforme discorre Aguiar (2000, p. 45-46):

[o autor] não é visto como um indivíduo, mas como uma série de posições subjetivas, possibilidades, interação de forças que, por sua vez, são determinadas não por uma harmonia de efeitos, mas por lacunas, descontinuidade e rupturas, que se revelam tão significativas para a determinação do sentido quanto o coerente, o unificado e o explícito - ponderações que reduzem o papel criativo do autor, que colocam em xeque a originalidade do texto-fonte e que propiciam a reconsideração do sentido [...].

A crítica de Borges (1997, p.54-63), expressa no conto “Pierre Menard”, destina-se a essa concepção de que o tradutor pode eliminar as suas vivências, se anular para “encarnar” a visão e as experiências do autor do texto. Isso, conforme é evidenciado no seu conto, é impossível de ser realizado (ARROJO, 2003).

As teorias lingüísticas atuais relacionam a língua à cultura de um povo, sendo as duas objetos inseparáveis. Uma influencia a outra. Paulo Rónai (1981) acredita ser impossível, graças a essa visão, que um leitor que leia um texto na língua original tenha a mesma impressão que um leitor que lê a tradução. Isto porque os leitores estrangeiros não participam das mesmas experiências que os leitores que o lêem no original, que estão mergulhados na cultura da qual o livro trata.

Se considerarmos que o tradutor é isento, portanto, neutro quando traduz a obra, se consideramos que ele deve ser “invisível” no texto que ele mesmo produziu, estaremos humilhando e alienando o tradutor e seu ofício (ARROJO, 1992). E se o tradutor aceitar esse papel não se reconhecerá como intérprete do texto e não assumirá a responsabilidade autoral que lhe cabe (ARROJO, 1992).

Arrojo (2003, p. 22-23) nos prova que não é possível acreditar nessa visão, já que “traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura”. A tradução não protege os significados “originais” do texto de partida. E o tradutor assume-se como produtor de significados (ARROJO, 2003).

Jacques e Teresa Thiériot, então, realizaram, em primeiro lugar, uma leitura da obra *Laços de família*, logo os leitores franceses farão suas leituras por meio da leitura dos

tradutores. Muitos críticos da tradução afirmam que quem lê a tradução tem em mãos um texto que não é exatamente igual ao original. Entretanto, nem as pessoas que têm acesso ao texto de partida lêem o mesmo texto que uma outra pessoa, embora a materialidade seja a mesma: a leitura é diversificada. Até a releitura, pela mesma pessoa, consiste em uma visão diferente da leitura. Sobre isso, Arrojo escreve:

[...] [Q]ualquer ato de leitura já implica em transformação, um agir sobre o texto que nunca pode ser meramente invisível ou inocente. Dentro dos limites de uma mesma língua, também é impossível qualquer resgate neutro e impessoal dos significados. Ou seja, antes de se deixar as fronteiras de uma mesma língua em busca de outra já se traduz. O que supostamente se “perde”, se transforma, ou se aliena de sua “origem” [...] quando traduzimos um texto de uma língua para outra, potencialmente também se perde, se transforma ou se aliena em qualquer processo de leitura, em qualquer operação lingüística dentro dos limites de uma mesma língua (ARROJO, 1992, p. 426-427).

Devido à proximidade das línguas envolvidas: o francês e o português, oriundos do mesmo tronco: o latim, observamos que os tradutores efetuaram, na sua versão de *Laços de família* na maior parte do texto, a dita “tradução literal”. Tentamos evidenciar, neste trabalho, como foram “transpostas”<sup>81</sup> para o francês as principais marcas do discurso clariciano, e nossa análise revela que os leitores de língua francesa tiveram contato com os traços peculiares da escritura de Lispector, a saber: o silêncio, a epifania, o sentimento de culpa, a busca do autoconhecimento, expressos por meio de recursos como as personificações, os oxímoros, e outras figuras de linguagem.

No que concerne à modalidade oral, pudemos perceber que os tradutores franceses lançaram mão de algum dos recursos existentes na língua francesa, que não permite tantos desvios à norma quanto a língua brasileira, porém isso nem sempre ocorreu; em muitas passagens que poderia ter sido feita a elisão ou a supressão da partícula negativa *ne*, os tradutores preferiram manter a linguagem padrão. Percebemos, porém, que o texto de Lispector também revela um registro culto da língua, apesar da oralidade.

Cumpre lembrar, entretanto, que a tradução dessa e de outras obras da escritora foram cruciais para o processo de sua canonização internacional. Se, hoje, Clarice Lispector conta com grande reputação no contexto mundial, deve-se em grande parte às reescrituras realizadas a partir de sua obra. E, por meio da tradução, os leitores de várias partes do mundo

---

<sup>81</sup> Não obstante aceitarmos a instabilidade do significado, concordamos com Britto (1995) quando afirma que, pelo menos provisoriamente, agimos como se tivéssemos acesso ao significado “objetivo” do texto, daí os termos empregados na análise da tradução.

podem entrar em contato com a obra dessa escritora, pois como afirmou Victor Hugo: “traduzir um poeta estrangeiro é aumentar a poesia nacional” (apud AGUIAR, 2000, p. 11).

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Abordagens teóricas da tradução*. Goiânia: Ed. da UFG, 2000. (Coleção Quíron, Série Verbo, n.2).
- ALMEIDA, Maria Inês de. Clarice e a estrela. In: QUEIROZ, Vera (Org). *Clarice Lispector*. Revista Tempo Brasileiro, nº 104, Rio de Janeiro: março de 1991, p.43-48.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A crítica feminista no âmbito dos estudos culturais: uma interrupção desejada? *Crop*, São Paulo, n.4/5, p.37-47, 1997-1998.
- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins; Brasília-INL, 1972. p.5-8.
- ARROJO, Rosemary. Tradução. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 411-442.
- \_\_\_\_\_. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2003.
- BARBOSA, Heloísa. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. Tese (Doutorado em Letras) - University of Warwick, England, [1994?].
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.
- BOGOMOLETZ, Davy. Apresentação da edição bilíngüe. In: CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999. p.v-vi.
- BORDENAVE, Maria Candida Rocha. Tradução: encontro de linguagens e ideologias. Trabalho em Linguagem Aplicada, Campinas, n.11, p.19-25, jan./jun.1988.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. Trad. Carlos Nejar. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1997. p. 54-63.
- BORGES, Luciana. *Aprendendo o EU: o universo feminino em Clarice Lispector*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – FL, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, [1999].
- BOSI, Alfredo. Introdução. IN: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 7-22.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Feminina mãe imperfeita*. In: In: QUEIROZ, Vera (Org). *Clarice Lispector*. Revista Tempo Brasileiro, nº 104, Rio de Janeiro: março de 1991, p.101- 109.

BRITTO, Paulo Henrique. Lícidas: um diálogo mais ou menos platônico em torno de “Como reconhecer um poema ao vê-lo”, de Stanley Fish. *PaLavra* – Revista do Departamento de Letras da PUC, Rio de Janeiro, n.3, p.142-150, 1995.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, 2004.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

\_\_\_\_\_. *Gender e literatura*. In : SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre : UFGRS, 1997, p.127-135.

CAMPOS, Maria do Carmo; PETERSON, Michel. Clarice Lispector: Le souffle du sens. *Études françaises*, Paris?, n.25, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CIXOUS, Hélène. L’approche de Clarice Lispector, se laisser lire (par) Clarice Lispector, A paixão segundo CL. *Poétique*, Paris, n. 40, p.408-419, 1979a.

\_\_\_\_\_. *Vivre l’orange/ To live the Orange*. Paris: Des femmes, 1979b.

\_\_\_\_\_. *Entre l’écriture*. Paris: Des femmes, 1983.

\_\_\_\_\_. “Extrême fidélité”. *Travessia*, Florianópolis (UFSC), n.14, p.11-45, 1987a.

\_\_\_\_\_. “Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist a maturing woman”. *New Literary History*, v.1, n.19, p.1-21, 1987b.

\_\_\_\_\_. Foreword. In :Lispector, Clarice. *The stream of life*. Translation by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989a, p. ix-xxxv.

\_\_\_\_\_. *L’heure de Clarice Lispector*. Paris: Des femmes, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Coming to writing’ and other essays*. Cambridge: Havard University Press, 1991a.

\_\_\_\_\_. *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991b.

\_\_\_\_\_. Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A paixão segundo C.L. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 9-24, março de 1991c.

\_\_\_\_\_. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debate e crítica).

COUTINHO, Afrânio.(Dir.) A nova literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil: relações e perspectivas: conclusão*. São Paulo: Global, 1997. p. 236-265.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. Goiânia: UFG/ Florianópolis: Mulheres, 1997. p.107-137.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. Formas da narratividade. In: \_\_\_\_\_. *Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2001. p.105-126.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução da editora MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EVANGELHO DE SÃO LUCAS. Português. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria. 1998.1632p. p. 1345/1383.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FITZ, Earl. Ambigüidade e gênero: estabelecendo a diferença entre a ficção escrita por mulheres no Brasil. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. Goiânia: UFG/ Florianópolis: Mulheres, 1997. p.24-32.

FONTENELE, Laeria. *A máscara e o véu*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Org.). *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice Lispector: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2002. Série: Princípios.

HELENA, Lúcia. A literatura segundo Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 25-42, março de 1991.

\_\_\_\_\_. *Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

JOLLES, André. O conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-205.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Ed. USP, 1993.

LEFEVERE, André. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo. (Org.) *The manipulation of literature*. London: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

\_\_\_\_\_. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres ; New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1994.

LEITE, Ligia Chiapinni Moraes. *O foco narrativo*. 6.ed., São Paulo, Ática, 1993 (Princípios).

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *O livro do seminário*. São Paulo: Nestlé/LR Editores, 1983. p. 173-214.

LINS, Álvaro, *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. *Liens de famille*. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Des femmes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LUCAS, Fabio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org). *O livro do seminário*. São Paulo: Nestlé/LR Editores, 1983. p.103-164.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MATTELART, André; NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

MONTERO, Teresa (Org.). *Correspondências: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.

NITRINI, Sandra. Em busca do novo romance francês. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas em confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, 1987.

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

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1985.

OMENA, Maria Aparecida Munhoz de. *DOs Laços de Família aos laços da tradução: o trajeto de um conto de Clarice Lispector para o inglês e o espanhol*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – IBILCE Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, [2002].

PAES, José Paulo. Metáfora e Memória. In: PAES, J.P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. P. 49-53.

PAIXÃO, Sylvia. Um sopro de vida na hora da estrela – uma leitura das crônicas de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 104, p.111-119, março de 1991.

PATAI, Daphne. L'essentialisme de Clarice Lispector. Clarice Lispector: Le souffle du sens. *Études françaises*, Paris?, n.25, p.51-68, 1989.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, paixão e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Viera & Lent, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Devant la maison de Clarice. Clarice Lispector: Le souffle du sens. *Études françaises*, Paris?, n.25, p.15-28, 1989.

PRIMEIRA CARTA DE SÃO PAULO A TIMÓTEO. Português. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria. 1998.1632p. p. 1516-1523.

QUEIROZ, Vera (Org.). *Clarice Lispector*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.104, março de 1991.

RIVAS, Pierre. Le Brésil dans l'imaginaire français: tentations ideologiques et recurrences mythiques (1880-1980). *Travessia*, Florianópolis (UFSC), nº16/17/18. Brasil-França, p.11-16. 1988/1989.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Série: Debates).

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

SANT'ANNA, Affonso Romano. Laços de família e A legião estrangeira. In: \_\_\_\_\_. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 180-212.

SANTOS, Roberto Côrrea. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 49-64, março de 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelos caminhos do coração selvagem, sob o signo do desejo. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 25-42, p.83-100, março de 1991.

\_\_\_\_\_. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autora feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-57.

SHARPE, Peggy. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Entre resistir e identificar-se*. Goiânia: UFG/ Florianópolis: Mulheres, 1997. p.15-21.

SIMON, Sherry. Missed connections: transporting French feminism to Anglo-America. In: \_\_\_\_\_. *Gender in translation: cultural identities and the politics of transmission*. London: Routledge, 1996a. p. 86-110.

\_\_\_\_\_. Corrective measures: the Bible in feminist frame. In: \_\_\_\_\_. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London: Routledge. 1996b.p.111-133.

SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, São Paulo, n. 17 e 18, p. 140-191, 2004.

SOUSA, Ronaldo W. Gênero e tradução. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. Goiânia: UFG/ Florianópolis: Mulheres, 1997. p.185-195.

STEINBERG, Martha. Provérbios e Tradução. *Tradterm*. n.2, p.59-65, 1995.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. 2001. Thèse de Doctorat. Katholieke Universiteit Leuven. Faculteit Letteren, Leuven, [2001 ?].2v.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar: 2002.

VON FLOTOW, Luise. Feminist translation: contexts, practices and theories. In: *Travessia*, v.4, n.2, 1991.

XATARA, Cláudia Maria . *A tradução para o português de expressões idiomáticas do francês*. Araraquara, 1998. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP.

\_\_\_\_\_ ; Oliveira, Wanda Leonardo de. *Dicionário de Provérbios, Idiomatismos e Palavrões: francês-português/ português-francês*. São Paulo: Cultura, 2002.