

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

**ENTRE ESTRELAS, RENDEIRAS E DATILÓGRAFAS:
um exercício de tradução em Clarice Lispector**

**Campo Grande – MS
MARÇO – 2012**

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

**ENTRE ESTRELAS, RENDEIRAS E DATILÓGRAFAS:
um exercício de tradução em Clarice Lispector**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, na área de concentração Teoria Literária e Estudos Comparados, pela linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

**Campo Grande – MS
MARÇO – 2012**

RONY MÁRCIO CARDOSO FERREIRA

**ENTRE ESTRELAS, RENDEIRAS E DATILÓGRAFAS:
um exercício de tradução em Clarice Lispector**

BANCA EXAMINADORA:

Edgar César Nolasco, Doutor (CCHS/UFMS) – Presidente

Evando Batista Nascimento, Doutor (PPGLetras/UFJF) – Titular

Vânia Maria Lescano Guerra, Doutora (CPTL/UFMS) – Titular

Angela Maria Guida, Doutora (EAD/UFMS) – Suplente

Geraldo Vicente Martins, Doutor (CCHS/UFMS)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens

Campo Grande, MS, 16 de março de 2012.

A meus pais, amigos primeiros,
pelo amor, incentivo e apoio de sempre.

AGRADECIMENTOS

Listar agradecimentos por estes dois anos de pesquisa não foi uma tarefa muito fácil, pois todos que (des)apareceram no meio do caminho, de uma forma ou de outra, colaboraram comigo. Existem aqueles aos quais agradeço não pela “obrigação” a qual a ocasião obriga, mas por carinho e admiração, por isso aqui mencionados.

A sequência dos nomes abaixo disposta não segue uma ordem classificatória de importância, já que todos tiveram o *seu lugar* e a sua contribuição para que estes papéis (arquivos), antes brancos, se fizessem enegrecidos pelas pontas de meus dedos tocadas em cada tecla do computador.

Devido aos diferentes “papéis” que assumimos durante a vida (aluno, orientando, filho, professor, amigo, entre outros), nomes talvez nunca antes aproximados encontram-se aqui lado a lado, em uma espécie de tentativa compulsiva de fazer com que a minha escrita “traduza” a gratidão que sinto por “vidas” que se encenam em espaços tão distintos.

Meu desejo era escrever nome “sobre” nome das pessoas aqui mencionadas, na intenção de deixar no papel um borrão que “representasse” de uma só vez, sempre que meus olhos se voltassem para ele, a imagem aglutinadora de todos os rostos que estiveram comigo durante estes dois anos. Porém como a disposição do texto não me permitiu, o borrão se constituirá na memória.

Agradeço e agradecerei sempre a Maricilde, minha mãe, amiga e companheira, que esteve incondicionalmente ao meu lado, pensando talvez que era ajudada, enquanto, na verdade, era a maior ajudadora. Nunca me esquecerei dos seus olhos radiantes e do sorriso que surgia quando eu falava: “terminei de escrever mais uma seção da minha dissertação”. Essa imagem é a que sempre levarei comigo.

Sou grato também à Paulo e Ramona, meu pai e sua esposa, pelo apoio e pela ajuda de sempre. Aos meus irmãos (Paulo César, Rodrigo, Ana Paula e o pequeno Lucas), pelos momentos de alegria e descontração que passamos juntos. Ao Rafael, meu irmão, por tudo que tem feito.

Como me reportar ao professor Dr. Edgar Nolasco?
Exímio orientador, contumaz pesquisador e grande amigo.

Poderia elencar muitas e muitas qualidades (ética, compromisso, dedicação...) com as quais muito aprendi desde o tempo da graduação, mas tenho certeza que elas não caberiam nestas páginas de agradecimento. Deixo aqui meu obrigado, grande mestre, não só pela prestimosa orientação, mas por ter me concedido a oportunidade de (con)viver com o intelectual que é. Pode ter certeza, professor, que hoje sou uma pessoa que não só aprendeu a “desconfiar” das lições já sedimentadas, como também “aprendeu a aprender”, não só teorias, mas, sim, como viver melhor com as pessoas que nos cercam. Agradeço, por acreditar no meu trabalho.

Agradeço à CAPES,
pela bolsa a mim concedida no decorrer destes dois anos.

Quero também agradecer aos membros da banca examinadora, estudiosos e professores empenhados a contribuir com a minha pesquisa:
ao ilustre professor Dr. Evando Nascimento, pela disponibilidade e delicadeza ao aceitar de tão bom grado nosso convite (muito me honra saber que foi um dos “leitores” destes escritos);
a professora Dra. Vânia Maria Lescano Guerra, a qual aprendi a admirar, ainda que por meio de rápidas conversas nos encontros e congressos realizados em Três Lagoas, e pela valiosa leitura feita de meu trabalho durante o exame de qualificação;
ao professor Dr. Wagner Corsino Enedino, também membro da banca desse exame, pelos pertinentes apontamentos que visaram a melhoria do meu trabalho;
e a professora Dra. Angela Maria Guida, que espontaneamente aceitou nosso convite.

Agradeço ainda
às professoras Dra. Maria Adélia Menegazzo e Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, por terem possibilitado a mim, naquele tempo, jovem garoto, o primeiro contato com universo literário no primeiro ano de graduação, bem como pelas primorosas disciplinas ministradas durante o mestrado.

Muito obrigado, às professoras Dra. Elizabete Aparecida Marques e Ma. Damaris Pereira Santana Lima, pela disponibilidade despendida sempre que procuradas.

Agradeço a todos os meus colegas do mestrado da turma 2010 – 2011, em especial a Luiza, Márcia e Marcos, companheiros de disciplinas e orientações,

por me ouvirem tantas vezes falar da minha pesquisa e pelas interessantes sugestões, sobretudo aquelas feitas no espaço da disciplina “Memória e narrativa”, ministrada por nosso orientador.

Aos colegas da graduação, orientandos do professor Edgar: agradeço demais pelo tempo que passamos juntos no NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados) e pelas conversas nos corredores da UFMS. Leilane, Eduavison, Francine, Carla, Willian e Camila: vocês são demais!

A Giselda, Zito, Quelciane e Arnaldo, agradeço por tudo.

Um agradecimento especial às professoras Patrícia, Elaine, Daniela, Angela e Andreia, colegas de trabalho do Curso de Letras (EAD/UFMS), por confiarem no meu trabalho e pelas oportunidades a mim concedidas na condição de professor colaborador do Curso.

Agradeço também às secretárias do Curso, Viviane e Cristina, pelas ajudas de sempre. Aos alunos, principalmente os que cursaram a disciplina Introdução à Literatura Comparada em 2011, muito obrigado por me acompanharem nas muitas reflexões de sala de aula que tinham como mote as leituras desta pesquisa.

Aos alunos, diretores e coordenadores do Colégio Status e do Instituto de Educação Harmonia, escolas nas quais ministrei as disciplinas de Literatura e Redação, muito obrigado.

Um agradecimento mais do que especial aos meus amigos Jaqueline, Ana e Amauri, verdadeiros companheiros que não mediram esforços para me ajudar nos momentos mais difíceis. Vocês formam uma estimada família que levarei no meu coração para sempre. Jaque, você é uma pessoa muito especial na minha vida.

Agradeço a minha amiga dos tempos de graduação Juliana Gutierrez, pelo apoio e ajuda incondicionais.

Por fim, a todos que não mencionei mas estão no coração, obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa propõe um estudo da novela *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, tendo por base a tradução feita pela escritora em 1975 do romance francês *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé, e, por conseguinte, a presença deste romance enquanto narrativa que suplementa e contamina a construção da novela de 1977. Dessa forma, deteremo-nos no livro *A hora da estrela*, com o fim de defender a hipótese de que a obra de Lispector é uma apropriação tradutória do romance francês traduzido em 1975. Para tanto, o aporte teórico desta pesquisa volta-se, basicamente, para os postulados da Literatura Comparada, da Crítica Biográfica e dos Estudos Culturais, principalmente no que tange às contribuições de Tania Franco Carvalhal, Eneida Maria de Souza, Silviano Santiago, Jacques Derrida, Homi K. Bhabha e Antoine Compagnon. A diretriz metodológica centra-se em um caráter eminentemente bibliográfico, com o intuito de estabelecer um diálogo entre o livro de 1977 e a tradução realizada. É importante ressaltar que este estudo não é a respeito da tradução linguística efetuada pela escritora, mas sim acerca de como a tradução levada a cabo interfere na produção literária da intelectual. Este trabalho evidencia que estudar Clarice Lispector como tradutora é, no mínimo, entender uma parte de seu projeto intelectual que não fora devidamente discutido no cenário da crítica.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura Comparada; Crítica Biográfica; Estudos Culturais; Tradução; Clarice Lispector.

RESUMEN

Esta investigación se propone a estudiar la novela *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, la cual tiene por base la traducción realizada por esta escritora, en 1975, de la novela francesa *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé, y, por consiguiente, la presencia de esta novela como narrativa que suplementa e influencia la construcción de la novela de 1977. De esa manera, nos detendremos en el libro *A hora da estrela*, con el fin de defender la hipótesis de que la obra de Lispector es una apropiación traductoria de la novela francesa traducida en 1975. Para tanto, el aporte teórico de esta investigación se apoya, básicamente, en los postulados de la Literatura Comparada, de la Crítica Biográfica y de los Estudios Culturales, principalmente en lo que se refiere a las contribuciones de Tania Franco Carvalhal, Eneida Maria de Souza, Silvano Santiago, Jacques Derrida, Homi K. Bhabha y Antoine Compagnon. La directriz metodológica se centra en un carácter eminentemente bibliográfico, con el objetivo de establecer un diálogo entre el libro de 1977 y la traducción realizada en 1975. Es importante enfatizar que este estudio no enfoca la traducción lingüística efectuada por la escritora, sino la manera como la traducción llevada a cabo interfiere en la producción literaria de la intelectual. Este trabajo evidencia que estudiar Clarice Lispector como traductora es, al menos, comprender una parte de su proyecto intelectual que no había sido debidamente discutido en el escenario de la crítica.

PALABRAS-LLAVE

Literatura Comparada; Crítica Biográfica; Estudios Culturales; Traducción; Clarice Lispector.

Não escolhemos nosso assunto, ele nos submete; é com ardor megalomaniaco que o abordamos, com a sua sedução de objeto fetiche ele nos fascina, ele foge de nós na recaída melancólica. Valem só perguntas para as quais não há respostas. Eis que acrescento um livro aos livros, nada além de prolongar-se em mim da frase que outros deixaram em suspenso, cafarnaum poliglota de alguém que não soube renunciar a nada, a nenhuma língua, a nenhum saber. De todos os bichos que se abrigam em mim, o mais tenaz é o bicho escrevedor que enegresse papel na esperança de ser ouvido e no pavor de que o ouçam demais. Paciente, também, ele rói de dentro a vida de que tira sustento. Esses papéis escritos em todos os sentidos com que me habituei [...] a acompanhar meus dias e a encher meus bolsos [...], esses papéis escritos por alguém que sei, ao mesmo tempo, não ser eu e que o pouco que sou cabe inteiro atrás da mão que escreve, eu os chamaria com prazer de meus *papéis de identidade*.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*, p. 21 – 22 (grifo do autor).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A BRUXA DA LITERATURA BRASILEIRA	12
CAPÍTULO I – O TRABALHO DA TRADUÇÃO EM (IN)FLUÊNCIA DIRETA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA	19
1.1 – Contaminações da tradução: Clarice Lispector entre o próprio e o alheio	24
1.2 – Da disseminação ao suplemento: a escritora entre a criação e a tradução ..	40
1.3 – A tradução nas negociatas culturais: a tarefa da tradutora nas fendas do terceiro espaço	59
CAPÍTULO II – O PROJETO INTELECTUAL DE CLARICE LISPECTOR: arquivos biográficos, impressões críticas	80
2.1 – Arquivo e biografia: relações críticas	85
2.2 – Lispector tradutora: sagas da crítica (auto)biográfica	99
2.3 – “É o meu sustento”: experiências claricianas	112
2.4 – A intelectual em tempos difíceis.....	122
CAPÍTULO III – ENTRE <i>A HORA DA ESTRELA</i> E <i>A RENDEIRA</i> : a tradução como reescrita e citação	132
3.1 – A criação e a tradução no limiar da reescrita	138
3.2 – Macabéa e os fios de rendeiras: possíveis relações.....	146
3.3 – Clarice Lispector: a tradutora ruminante	156
CONCLUSÃO – <i>TRADUZIR PODE CORRER O RISCO DE NÃO PARAR NUNCA</i>	169
REFERÊNCIAS.....	179

**INTRODUÇÃO –
A BRUXA DA LITERATURA BRASILEIRA**

[...] acordei com uma inspiração fabulosa. Vou fazer um livro sobre Magia Negra!

LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 75.

No esvair da madrugada, um foco de luz semelhante a uma estrela se faz notar na noite agora não tão escura da sacada de um apartamento no Leme, na cidade do Rio de Janeiro. Esse foco traz em si algo de sobrenatural. Talvez tão sobrenatural quanto o sol que parece todo dia do mar brotar, como um verdadeiro mistério que se renova a cada dia. Falta mais ou menos uma hora para que os raios da estrela do dia comecem a colorir o céu há tão pouco tempo negro.

O foco sai do lustre da sala, atravessa a vidraça da porta, ilumina sombriamente uma sacada cheia de plantas que lembram, não sei por que, o Jardim Botânico. A sombra de uma mulher passa pelo foco, interrompendo a ligação deste com o *cosmos* de todo o universo. Agora, na sacada, é uma sombra contornada que se deixa projetar por meio de traços de luz que o corpo luminoso pregado no teto emite.

Hoje é domingo, dia de descanso. Dia em que as pessoas não se levantam da cama tão cedo. No instante de tempo que fiquei imóvel em frente a esse apartamento, um cheiro de café, como uma essência mágica e sobrenatural, contaminava o ambiente cosmológico criado pela convulsão harmoniosa do fim da

noite com nascer do sol e com a luz que rutilava da sacada. A sombra se levantou, foi em direção à porta e, repentinamente, puxou uma cortina bloqueando a luz que transpassava a vidraça. O mistério foi interrompido ou, quem sabe, continuou do outro lado.

Essa seria uma “boa” narrativa para ilustrar os momentos da produção literária de Clarice Lispector, especialmente quando me lembro dos idos de 1974. Nesse ano, a escritora é demitida de um jornal em que trabalha e passa a traduzir em média quase três livros por ano com o fim de aumentar seus rendimentos financeiros¹. Ainda nesse ano, publica os volumes de contos *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, além de iniciar a tradução do romance francês *A rendeira*, de Pascal Lainé.

É importante salientar que ambas as tarefas, a escrita do volume *Onde estivestes de noite* e a tradução do romance, foram feitas a partir de uma encomenda solicitada pelo então editor de Clarice, Álvaro Pacheco. O editor conheceu a escritora quando ela ainda trabalhava no *Jornal do Brasil* em 1968, ano em que Pacheco fundou a Editora Artenova, que logo passou a publicar os livros de Lispector.

Com a publicação dos livros de contos, Clarice Lispector parece inaugurar em seu projeto um filão literário bem distante daquele que ancorou as propostas literárias da escritora nos anos de 40, 50 e 60. Agora, com uma linguagem mais enxuta e períodos mais curtos, a literatura da escritora de *Perto do coração selvagem* se volta para temas até então nunca associados à literatura clariciana: sexo e magia.

¹ Cf. GOTLIB. *Clarice fotobiografia*, p. 413 – 417 e GOTLIB. *Clarice, uma vida que se conta*, p. 520.

Em tais contos, especialmente nos de *Onde estivestes de noite*, as personagens ou estão envolvidas em situações nas quais um ambiente erótico é implacável ou imersas em um espaço prefigurado por rituais mágicos, que se situam entre o “real” e o “sobrenatural”, a exemplo do conto “Onde estivestes de noite”, do volume de mesmo título, em que a personagem que rege uma cerimônia ritualística é um ser andrógono, nomeado algumas vezes por Ele-Ela. Nesse conto, como uma espécie de contraponto e, ao mesmo tempo, de afirmação da existência desse mundo “sobrenatural”, a narradora apresenta uma jornalista e escritora falida, que liga para uma amiga em um domingo pela manhã para contar-lhe a “inspiração fabulosa” com a qual acordara:

A jornalista de manhã bem cedo telefona para sua amiga:
 — Claudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: *vou escrever um livro sobre Magia Negra!* Não, não li o tal do *Exorcista*, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? o ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada!²

É escusado dizer que nessa passagem torna-se perceptível a inserção biográfica de Clarice por meio da imagem da “jornalista e escritora falida”. Jornalista para aludir à sua injusta demissão do *Jornal do Brasil* e “escritora falida” como forma de traduzir para a ficção o lugar complicado do qual fala a partir do momento em que se vê obrigada a escrever e traduzir por dinheiro. Além disso, sobressai o fato da escritora dizer por meio de sua personagem que *iria escrever um livro sobre magia*. Já não teria Clarice escrito um livro sobre magia quando torna público os contos de *Onde estivestes de noite*? A afirmação da personagem parece ser uma confirmação do que a escritora já tinha feito em vida.

² LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 75.

Coincidência ou não, no ano seguinte, Clarice Lispector é convidada a participar de um Congresso de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia. A escritora brasileira palestrou em uma sessão nomeada “Literature and Magic”, em que leu um texto intitulado “Introdução”, seguido de seu conto “O ovo e a galinha”. Em tal texto, Lispector afirma:

A inspiração, em todas as formas de arte, tem um toque de magia porque a criação é uma coisa absolutamente inexplicável. Ninguém sabe nada a propósito dela. Não creio que a inspiração venha de fora para dentro, de forças sobrenaturais. Suponho que ela emerge do mais profundo “eu” de uma pessoa, do mais profundo inconsciente individual, coletivo e cósmico.³

Ao atrelar, publicamente, o processo de criação literária à magia, agora não mais travestida por uma voz ficcional, Clarice Lispector se punha como uma verdadeira “escritora-bruxa” da literatura brasileira. Contrapondo a forma literária do grande romance inaugurada pelo “Bruxo do Cosme Velho”, Lispector dá um novo rumo ao seu projeto intelectual e, por extensão, à própria literatura brasileira.

Assim, nesse caldeirão mágico, do qual a escritora obtém a sua fórmula literária, misturam-se as leituras feitas pela intelectual durante a vida, evidenciam-se laivos de uma escrita minada pelo jornalismo, inscrevem-se as figuras da mãe, da escritora e da intelectual comprometida com o seu tempo, embaralham-se as ideias advindas de possíveis “inspirações” com reminiscências deixadas pelo contínuo contato com os livros traduzidos, entre outras artimanhas de criação que são “baralhadas” na mão dessa bruxa que faz ficção. É nesse sentido metafórico que Clarice Lispector faz de sua literatura uma “poção mágica” resultante da confluência de vários ingredientes presentes em seu cotidiano. Fato que lhe rendeu um epíteto atribuído, em 1986, por Affonso Romano de Sant’Anna: “a grande bruxa da literatura brasileira”.⁴

³ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 535.

⁴ SANT’ANNA, *apud* MOSER. *Clarice, uma biografia*, p. 510.

É nesse caldeirão clariciano que este trabalho pretende mergulhar, com o fim principal de “encontrar” os vestígios deixados pelo trabalho da tradução no processo da criação literária de Clarice Lispector, especificamente no que se refere ao levado a cabo em seu último livro publicado em vida: *A hora da estrela* (1977). Contudo, é bom salientar que o presente trabalho não se prestará a um rastreamento incessante das pistas deixadas pela escritora dos momentos nos quais dialogou tão de perto com os livros que traduziu, nem tão pouco se voltar para uma análise do processo de tradução linguística da escritora. Na verdade, pretende mostrar, tão somente, como o exercício da tradução altera o projeto literário e intelectual de Lispector na década de 1970. Projeto este “fechado” pela escritora com a publicação da novela citada no ano de sua morte.

Para tanto, este texto encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro, “O trabalho da tradução em (in)fluência direta na criação literária”, aborda as problemáticas que emergem da confluência entre o trabalho da tradução e o processo criativo de Lispector. Seguindo uma visada mais comparatista e culturalista, ou seja, embasado nos preceitos teórico-críticos da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, o capítulo evidencia o quanto o ofício da tradução clariciano ultrapassa a mera técnica de uma transposição interlingual, “contaminando” a própria produção literária da escritora. Em decorrência disso, encontra-se ressaltado que a criação literária da intelectual se põe como uma espécie de tradução, a qual se vê suplementada e disseminada pelo contato com *A rendeira* em 1975. Além disso, esse capítulo salienta que o contato com o outro (o romance traduzido) aciona um espaço de *negociação cultural* que, por sua vez, proporciona a *sobrevivência* de ideias do livro de 1975 na novela da escritora.

O segundo, intitulado “O projeto intelectual de Clarice Lispector: arquivos biográficos, impressões críticas”, procura, metaforicamente, por meio dos postulados da Crítica Biográfica, vasculhar um possível arquivo biográfico da intelectual Clarice Lispector. Esse vasculhamento se deu nas “escritas de si” da escritora, produzidas no período em questão. Assim, textos que foram em alguns momentos marginalizados pela crítica em detrimento do estudo do grande texto literário, prefiguraram-se importantes no construto de um perfil intelectual da escritora-tradutora neste trabalho. É nesse sentido que as correspondências, as cartas, os bilhetes e as entrevistas da própria Clarice e de seus amigos aludem, exemplarmente, aos “tempos difíceis” nos quais Clarice foi obrigada a traduzir por dinheiro. Esse capítulo apresenta também uma conceituação teórico-crítica em torno do termo “intelectual”, cujo fim é localizar o papel, a função e o lugar ocupados por Lispector no cenário cultural brasileiro dos anos de 1970.

Por fim, o terceiro capítulo, “Entre *A hora da estrela* e *A rendeira*: a tradução como reescrita e citação”, traça um paralelo entre fragmentos da novela publicada por Lispector em 1977 e do livro traduzido em 1975, com o intuito de ilustrar como se deu o processo apropriativo da escritora-tradutora na constuição do projeto de *A hora da estrela*. Sob essa perspectiva, os conceitos de reescrita, citação e tradução, atrelados à noção de literatura enquanto construção palimpsestosa, auxiliam na aproximação entre as obras em questão, seja por meio das semelhanças ou das diferenças existentes, corroborando o fato de que Clarice Lispector, enquanto “tradutora ruminante”, continua recriando, mesmo depois da tradução primeira da obra de Pascal Lainé, ideias oriundas do romance francês em sua própria literatura.

CAPÍTULO I –
O TRABALHO DA TRADUÇÃO EM (IN)FLUÊNCIA DIRETA NA
CRIAÇÃO LITERÁRIA

Às vezes me vem frases completas, resultado retardado de pensamentos anteriores. São misteriosas essas frases porque, ao virem, não se ligam a mais nenhuma fonte.

LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 106.

É perceptível nas palavras de Clarice Lispector que *frases e pensamentos anteriores*, próprios ou não, sempre rodaram os seus momentos de criação. Essas frases “tardias” e “atrasadas”, oriundas de leituras de textos vários, fizeram com que a escritora notasse em seu presente uma espécie de “volta” de ideias passadas. Como vingança traiçoeira executada sorrateiramente nos momentos de “inspiração”, a escrita clariciana parece gritar a todo instante que às vezes “as frases completas” *voltam*, para aludir o que já disse a própria Clarice por meio de sua famosa personagem G.H.: “às vezes a vida volta”.⁵

Apesar do reconhecimento desse retorno retardado de pensamentos anteriores, Clarice Lispector, bem ao seu modo, logo “tira de suas costas” o peso que tal retorno traz consigo: o da “origem” de tais pensamentos. Como que por meio de um artifício misterioso (“são misteriosas essas frases”⁶), a fonte da qual emanam essas ideias vê-se repentinamente apagada. Dessa forma, se, em um primeiro momento, a escritora reconhece o processo do retorno e fala sobre a volta de tais frases, já, em um segundo momento, apaga, claricianamente, a imagem da origem

⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 46.

⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 106.

da qual procede tais pensamentos. Em outras palavras, as frases voltam, mas sem trazer em si a marca de suas fontes.

Mencionar a palavra “fonte” em algumas décadas do século passado, principalmente no campo dos estudos brasileiros de Literatura Comparada, talvez fosse o mesmo que delegar ao texto recente o lugar de dependente, influenciado e endividado. Isso se deve, segundo Eduardo F. Coutinho (2003), à herança que a Escola Francesa⁷ promoveu orientando “com frequência o rastejo descritivista de traços epidérmicos, que não raro desaguou em labor de cunho simplesmente detetivesco”⁸, relegando à Literatura Comparada o papel de estudos calcados “na pesquisa de fontes e influências”⁹, os quais fizeram a glória dos estudos comparados no século XIX e parte do XX.

Segundo Coutinho, o comparatismo tradicional, entre tantos outros campos disciplinares, começou a ser questionado com o projeto da desconstrução de Jacques Derrida, que se voltava, *grosso modo*, para a valorização da *diferença* e da perspectiva histórica e contextual. Agora, as categorias de fontes e influências começavam a ser repensadas depois da desconstrução das noções de autoria, cópia e originalidade. Com as inserções filosóficas de Derrida, na segunda metade do século XX, o método comparatista passou por uma grande reformulação, já que

o texto segundo no processo da comparação não é mais apenas o “devedor”, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido como primeiro.¹⁰

⁷ Cf. CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 8 – 10.

⁸ COUTINHO. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*, p. 15.

⁹ COUTINHO. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*, p. 15.

¹⁰ COUTINHO. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*, p. 20.

Assim, o que anteriormente era visto como “cópia imperfeita do modelo”, passa a ser concebido como objeto artístico criativo, que não copia, mas *dialoga* com o modelo. Desse modo, a literatura latino-americana passa a ser lida na *diferença*, devido a forma pela qual revisita, apropria, transforma e relê outras literaturas e, por conseguinte, culturas. É nesse sentido que os estudos de literatura latino-americana, no âmbito da Literatura Comparada, passaram por uma valiosa revisão propiciada pela questão da *diferença*. Contudo, Coutinho reitera que

não basta, como se poderia supor, inverter a escala de valores do modelo tradicional para derrocar-se seu teor etnocentrista, pois o referencial neste processo antitético continua sendo o elemento europeu. É preciso ir além: *desconstruir o próprio modelo*, ou melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual se havia erigido. Daí a necessidade a que se referem outros estudiosos da questão da desarticulação do discurso que sustenta o comparatismo, para rearticulá-lo sobre novas bases.¹¹

Coutinho ressalta que o etnocentrismo presente no seio da Literatura Comparada poderia ser “desconstruído” se o método de leitura em voga fosse rearticulado, a exemplo do efetuado pelos estudos pós-coloniais, os quais provocaram uma ruptura na articulação comparatista ao questionar veemente o seu projeto etnocêntrico, sedimentado na dicotomia centro *versus* periferia. Apesar de não surgir na América Latina, as teorias pós-coloniais, pelos problemas e preocupações contíguos que encontrou no subcontinente, acharam

um terreno fértil no contexto latino-americano, tais teorias vieram respaldar reflexões já bem maduras, dando impulso a um comparatismo efervescente, descolonizado, que, tendo há muito abandonado seus binômios tradicionais, vinha agora em busca de um diálogo em pé de igualdade no plano internacional.¹²

Revisada, então, por postulados desconstrucionistas e pós-colonialistas, a Literatura Comparada passa a adquirir *sentido* na América Latina voltando-se para as especificidades das diversas literaturas latino-americanas, promovendo o estudo crítico do *verdadeiro diálogo sempre ocorrido entre as culturas*. Devido às

¹¹ COUTINHO. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*, p. 21 (grifos meus).

¹² COUTINHO. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*, p. 101.

circunstâncias históricas na qual surge, a produção literária latino-americana carrega até hoje uma marca dialética entre o *local* e o *universal*, contudo é nessa relação dialética que ela deve ser apreendida, visando a uma abordagem mais plural. Quando falo aqui em *local* e *universal*, não estou pensando em hierarquias literárias ou na dicotomia superior x inferior, mas, sim, em questões presentes no cenário latino-americano desde sua “formação”, ainda que muitos virem as costas e deem essa problemática por resolvida.¹³

É do ponto de vista desse comparatismo (re)visto sob bases reflexivas advindas da teoria da desconstrução, da teoria pós-colonial e de outras vertentes teóricas que aparecerão no decorrer deste trabalho, que se faz profícuo abordar os *pensamentos da tradução* que voltam na ficção clariciana durante a construção de *A hora da estrela* (1977), ainda que a “fonte” de tais pensamentos já venha apagada, ou camuflada, como afirmou Clarice Lispector na epígrafe que abre este capítulo.

¹³ Para um aprofundamento sobre a questão da dialética local x universal e da dependência no discurso crítico latino-americano ver NOLASCO. “Literatura Comparada Hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?”, p. 49 – 79.

1.1 – Contaminações da tradução: Clarice Lispector entre o próprio e o alheio

O roubo das histórias *alheias*, a condensação de cenas vividas em sonhos ou lida nos livros permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar *alheio*.

SOUZA. *Crítica cult*, p. 125 (grifos meus).

Dentre as quase quarenta obras traduzidas por Clarice Lispector nas décadas de 1960 e 1970¹⁴, *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé, ocupa um lugar singular, ou melhor, intrigante, especialmente para o leitor atento às últimas produções de Lispector. Talvez essa sensação seja fruto das semelhanças existentes entre o referido livro traduzido e a última novela publicada em vida pela intelectual: *A hora da estrela* (1977), que, por sua vez, fora escrita paralelamente à realização de tal tradução.

¹⁴ Obras traduzidas por Clarice Lispector, segundo suas respectivas “modalidades” de tradução. No tocante aos anos que seguem cada livro ou texto, trata-se da data de publicação informada na ficha catalográfica de cada um:

Tradução: *O homem do gravador* (1978), de Jean-Jaques Abrahams; *A hipótese de Eros* (1975) e *Novelas da erosfera* (1975), de Emmanuelle Arsan; *A fome do tigre* (1973), de René Barjavel; *Ensinando amor às crianças* (1976), do Dr. G. e TH. Bergeron; *Epitáfio para um inimigo* (s.d.) de George Barr; “Histórias dos dois que sonharam” (1969), de Jorge Luis Borges; *Luzes acesas* (1975), de Bella Chagal; *Cai o pano: o último caso de Poirot* (1987) e *Três ratinhos cegos* (s.d.), de Agatha Christie; *Ouvi a coruja chamar meu nome* (1974), de Margaret Craven; *O blefe do futuro* (1976), de Georges Elgozy; *A fúria* (1984), de John Farris; *A receita natural para ser super bonita* (1975), de Mary Ann Genshaw; *A yoga do amor: o cântico de Krishna* (1975), de Jean Herbert; *Hedda Gabler* (s.d.), de Ibsen Henrik; *Testamento para El Greco* (1975), de Nikos Kazantzakis; *A rendeira* (1975), de Pascal Lainé; *Memórias de um sobrevivente* (1976), de Doris Lessing; *O dançarino na corda bamba* (1975), de Victor Marchetti; *O pecado de nossa época* (1975), de Karl Menninger; *A cabeça decepada* (1974), de Íris Murdoch; *Entrevista com o vampiro* (1992), de Anne Rice; *O retrato* (s.d.) e *A Carga* (1980), de Mary Westmacott; *Sob o Domínio do Medo* (1969), de Gordon Williams.

Texto em português de Clarice Lispector: *O retrato de Dorian Gray* (1974), de Oscar Wilde; *Chamado selvagem* (1970), de Jak London.

Adaptação: *Tom Jones* (1973), de Henry Fielding; *A ilha misteriosa* (1980), de Julio Verner; *Viagens de Gulliver* (1973), de Jonathan Swift.

Baseado: *O talismã* (s.d.), baseado na obra original de Walter Scott.

Tradução e adaptação: *A segunda aurora* (s.d.), de Alistair Maclean; *Histórias extraordinárias* (2005), de Edgar Allan Poe; *Matriz de bravos* (1963), de Anya Seton.

Seleção e reescrita: *O gato preto e outras histórias de Allan Poe* (1963) e *7 de Allan Poe* (1974).

Esses trabalhos (o ofício tradutório e a produção literária) realizados concomitantemente proporcionaram uma espécie de *contaminação tradutória* na constituição do livro de 1977, contaminação esta advinda de uma *iteração cultural* proporcionada pelo ato da tradução. Segundo Homi K. Bhabha (1998), essa noção encontra-se intimamente ligada à questão da “autoridade da enunciação cultural”, já que a identidade da cultura e, por conseguinte, os signos que nela habitam são passíveis de repetição e tradução para que possam, assim, “significar” na “zona instável” do presente, desbaratando qualquer discurso que se queira unitário e autossuficiente, porque “nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro”¹⁵. Em outras palavras, ressalvadas as diferenças contextuais entre o *locus* da enunciação crítica de Bhabha (o espaço pós-colonial) e o lugar do qual falo, pensar em uma *iteração cultural* por meio do ato da tradução em Clarice é admitir, também, a inoperância de um pensamento teórico-crítico que requisite um lugar demarcado por um espaço “original” quando se trata de objetos culturais, como é o caso da novela de 1977. Assim, “essa *iteração* nega nossa percepção das origens da luta. Ela *mina* nossa percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e ícones culturais, ao questionar nossa percepção da autoridade da síntese cultural em geral”.¹⁶

O termo “contaminação” pede um esclarecimento teórico-crítico. Longe de deixar entrever uma espécie de contágio malévolo, ao qual subjaz, por exemplo, uma ideia de aquisição/transmissão de doença ou peste, como poderia pressupor o leitor atento às acepções atribuídas pelo dicionário ao “verbetes” em questão, o termo, na abordagem proposta por este trabalho, tem a função, *grosso modo*, de

¹⁵ BHABHA. *O local da cultura*, p. 65.

¹⁶ BHABHA. *O local da cultura*, p. 65.

reconhecer que toda prática cultural, seja ela discursiva ou não, está, de antemão, dialogando com o outro (com a alteridade).

Eneida Maria de Souza (2002), ao tratar da interdisciplinaridade pela qual vem passando o pensamento teórico-crítico a partir da década de 1970, sobretudo o dos estudos de literatura comparada, mostra que, se, no âmbito teórico, os níveis de contaminação são vários, provocando a diluição imediata das fronteiras disciplinares, no diapasão das manifestações artístico-culturais, esta ocorre de maneira semelhante, ratificando o “livre trânsito” de ideias sob o qual se alicerça qualquer pensamento, seja ele artístico ou teórico. Assim,

tem-se atualmente uma relação que não se pauta pela subordinação mas pela coordenação e pela *contaminação entre as diferentes práticas discursivas*. Heterogêneas por sua natureza, os enunciados se imbricam, se diferenciam e se reconhecem desprovidos de qualquer traço hierárquico com relação aos demais [...]. *O nível de contaminação existente possibilita o livre trânsito e as doações múltiplas.*¹⁷

Sob essa égide, falar de uma contaminação da tradução no livro de 1977 está distante, ao menos na discussão proposta, de afirmar uma influência maligna ou uma “angústia da influência” advinda do ato tradutório de *A rendeira* (1975), para lembrar a expressão de Harold Bloom, na produção da intelectual. Então, o termo “contaminação” vem corroborar o fato de que o exercício da tradução interfere, para além do bem e do mal, na constituição do projeto de *A hora da estrela*, proporcionando, com isso, um diálogo entre o livro traduzido em 1974 e a novela publicada três anos depois. Desse modo, a contaminação faz-se presente no fluir criativo de Lispector, reiterando que a interferência do trabalho da tradução dá-se *em fluência direta* na criação a partir do diálogo então travado pela escritora-tradutora, diálogo este que descarta a possibilidade de uma *influência* angustiante e de uma ansiedade provenientes da dívida contraída.

¹⁷ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 23 (grifos meus).

É notório, com isso, que esta leitura acerca da interferência do ato da tradução em *A hora da estrela* não visa traçar um “sistema de filiações”, como propõe Harold Bloom. Em outras palavras, minha leitura está distante de voltar-se para a questão da “influência” em um caráter psicologizante ou como um fator que teria gerado uma “ansiedade de dívida” da escritora-tradutora para com o escritor traduzido. Além do mais, no caso de Clarice, torna-se evidente que o exercício da tradução na novela de 1977 está além de uma mera “influência poética”, ou melhor, além de um mecanismo que acione uma “relação intrapoética”. Aqui, se “influência” há, a mesma dá-se, no mínimo, em outra esfera¹⁸. É importante esclarecer que, para Bloom, a relação transferencial a qual se presta o “poeta/leitor” forte dá-se sob o véu de uma fuga da “angústia da influência”, enquanto, no caso do tradutor, segundo Rosemary Arrojo (1993), o processo é inverso, já que ele não necessita “apagar” o rastro do pai, pelo contrário, ele se mostra como sujeito envolvido/absorvido no/pelo processo.

Afinal, o tradutor é exatamente aquele leitor que se apropria do texto de outro e o *reescreve* numa outra língua, deixando nele marcas dessa apropriação e dessa ‘traição’; um ato, entretanto, que tem que se manter escondido, escamoteado.¹⁹

Sobressaem-se, dessa discussão, duas questões que merecem certa atenção. A primeira é que a defesa dessa contaminação da tradução não pressupõe uma relação de dependência da obra da escritora para com o livro traduzido, pois na iteração antes mencionada, além do imbricamento cultural existente, salienta-se uma perspectiva diferencial instaurada no ato da leitura crítica, anulando qualquer visada dualista que sustente uma relação vertical entre discursos comparados. Ressalvadas as diferenças contextuais, Souza (2002) pontua com maestria essa contaminação inerente aos enunciados, simultaneamente, atrelada à defesa de uma

¹⁸ Cf. CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 58 – 61 e NESTROVSKI. “Influência”, p. 219 – 224.

¹⁹ ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 162 (grifo meu).

não-dependência que, por sua vez, é alimentada pela prática transdisciplinar do pensamento contemporâneo:

Seria oportuno reconhecer de que modo os enunciados se imbricam, se contaminam e se diferenciam no embate entre discursos heteróclitos. Essas formas discursivas passam a se relacionar na rede interdisciplinar – ou melhor, transdisciplinar – de modo a superar a dependência de umas em relação às outras, por um impulso de coordenação e horizontalidade.²⁰

Se o reconhecimento dessa prática da contaminação no discurso teórico só veio com a chegada de novas abordagens menos academicistas, como, por exemplo, os Estudos Culturais²¹, no campo das produções artísticas, tal prática sempre ocorreu de forma constante, ora mais, ora menos, dependendo do contexto no qual a produção artístico-cultural travava o diálogo, como é o caso da discussão aqui proposta: o projeto artístico da novela de Lispector minado pela tradução do livro francês. Assim, o diálogo com a alteridade, tanto no discurso teórico quanto no artístico, vem mostrar um desmantelamento das evocações teóricas que se queriam puras, cristalizadas e “originais”.

A segunda questão volta-se para o fato de que *A hora da estrela* (1977), na condição de objeto artístico-cultural que é, deixa pistas de um diálogo travado com o ato da tradução levada a cabo. Nesse diálogo proporcionado pela contaminação tradutória, ainda que por meio de alusões,

é possível compreender que o “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito²².

O conflito aqui não se dá somente no nível textual, mas também no cultural, uma vez que o texto pode ser visto como “um conjunto de relações, um campo de *conflito*

²⁰ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 34 (grifos meus).

²¹ A menção proposital dos Estudos Culturais deve-se ao fato da grande contribuição que esta *disciplina indisciplinada* trouxe para a Literatura Comparada e para as Humanidades em geral, já que, além de subverter as leituras beletísticas e hierarquizantes que pairavam sob o discurso acadêmico, a mesma não deixa de ser um bom exemplo de como os discursos se imbricam e se contaminam. Sobre essa discussão, Cf. RESENDE. “A indisciplina dos Estudos Culturais”, p. 15.

²² CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 53.

cultural onde signos de grande apelo e ressonância assumem disfarces formais contraditórios e são utilizados de diferentes maneiras”.²³

O conflito evocado por meio das palavras de Cevasco (2003) legitima o descentramento de lugares de origem bem demarcados das produções culturais e evidencia um trânsito de ideias cujo exercício resulta em um constante diálogo entre os textos da cultura, promovendo, dessa forma, intercâmbios entre sistemas canônicos ou não, literários ou não, como fora o caso de Clarice. Os estudos de Literatura Comparada, apesar de seu caráter, inicialmente, textual, já notaram a interação existente entre “textos” de diversas ordens. Por isso, a Literatura Comparada pode ser vista como “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com *outros textos, literários ou não*, e outras formas de expressão cultural e artística”²⁴. Mais atravessada pela proposta dos estudos culturais e, assim, ampliando criticamente as palavras de Carvalhal, a Literatura comparada, “interpretada como lugar privilegiado de cruzamentos culturais, [...] deverá se ater [...] às inúmeras possibilidades materiais de expressão cultural, nos seus diferentes contextos, como o epistemológico, o econômico e o político”²⁵. Lembrando do caso de Clarice, o que seria então o processo tradutório, senão um meio de expressão cultural²⁶, no qual os diálogos e os contrabandos se realizam sem que o “apropriador” se sinta culpado?

²³ CEVASCO. *Dez lições sobre os estudos culturais*, p. 151 (grifo meu).

²⁴ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 74 (grifo meu).

²⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 22.

²⁶ Carvalhal já salientou que a prática da tradução, como objeto de estudo, já rendera e muito à prática comparativista, principalmente no que se refere ao cunho cultural inerente a tal prática, pois “traduzir, editar uma tradução, não significa apenas se ocupar com uma operação de natureza linguística, é também tomar uma decisão que põe em jogo um *equilíbrio cultural e social*”. CHEVREL, *apud* CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 71. Por essa razão, a estudiosa entende que toda tradução está condicionada ao sistema cultural acolhedor do texto transposto. Isso ocorre porque, de acordo com Carvalhal, toda tradução é fruto de um processo cultural dinâmico, que possibilita o texto traduzido pertencer a outro sistema cultural, que não o seu de origem, e alterar esse mesmo contexto, concomitantemente.

Se a crítica “percebeu” na constituição de *A hora da estrela* (1977) o estabelecimento de vários diálogos com escritores da tradição, como por exemplo Fiódor Dostoiévski, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Mario de Andrade, Graciliano Ramos e Monteiro Lobato²⁷, para citar apenas alguns, acrescento que este diálogo não ficara apenas no âmbito da tradição literária, mas também nos espaços circunscritos às atividades paralelas que a escritora exercera durante a vida: a tradução, a pintura, o jornalismo, entre outras.

Na filigrana desse raciocínio, o sentido de “propriedade” é sacudido, com o intuito de esclarecer que a contaminação existente entre sistemas culturais distintos efetiva-se com a “perda do conceito de propriedade privada, pois nesse grande conjunto tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconscientemente”²⁸. Desse modo, os signos textuais, que são em todos os casos culturais, se deslocam, concedendo aos objetos culturais um espaço híbrido, no qual as contaminações se efetivam, como acredito ter ocorrido com *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, frente à tradução realizada em 1974.

De acordo com Gérard Genette (2010), esse deslocamento, propiciado pelo contato primeiro da escritora com o texto da tradução, só vem reiterar que *A hora da estrela* seria uma espécie de *literatura de segunda mão*, uma vez que o texto de Clarice funciona como *hipertexto* que agrega e rasura, concomitantemente, outros *hipotextos* (dentre eles, o texto da obra traduzida), confirmando que “muitas obras nascem graças à centelha que surgem após o encontro feliz entre dois ou mais

²⁷ A respeito de uma leitura eficaz e coerente, sobretudo no que tange a uma abordagem biográfica de Clarice Lispector enquanto leitora desses escritores mencionados, Cf. NOLASCO. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*, p. 61 – 72.

²⁸ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 71.

elementos, tomados de empréstimo da literatura ou da “vida” [...]. Trata-se de *contaminações* entre textos, ou entre empréstimos do real”.²⁹

Em uma leitura mais contemporânea, emergem das palavras de Genette, apesar da abordagem estritamente textual e aristotélica adotada pelo estudioso, que toda literatura, e posso pensar aqui nos objetos saídos da cultura³⁰, se constitui enquanto tal pela circulação ininterrupta de ideias e pensamentos com os quais o sujeito da escrita entra em contato durante a vida, como ocorreu com a literatura de Clarice Lispector. Talvez por isso, Genette associa a duplicidade inerente a qualquer escrita à imagem do *palimpsesto*, “na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa pôr em transparência”³¹. Se no caso de Lispector, alguns rastros palimpsestuosos (a obra traduzida, os laivos biográficos, os livros da biblioteca da escritora, entre outros que não convêm aqui elencar) de *A hora da estrela* parecem camuflados e até imperceptíveis (ou seja, recriados a um estágio máximo), isso só vem reiterar que não é somente a obra em si (em seu momento de “produtividade”) que demanda um mecanismo de transtextualidade, mas, sobretudo, a leitura que se faça seja cada vez mais de caráter transtextual e transcultural, ou, no sentido mais genettiano do termo, uma leitura no crivo das relações, uma *leitura palimpsestosa*.

Ampliando ainda a leitura proposta por Genette (2010), Borges (1989), ao analisar a tarefa de reescrita empreendida por Pierre Menard, afirma que a imagem do palimpsesto não pressupõe necessariamente relações em um nível máximo de evidência, ou seja, existem contaminações mais sobressalentes que outras, mas

²⁹ GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 103 (grifos meus).

³⁰ Edgar Nolasco (2010), ao falar sobre a contaminação e a integração existente na constiuição da cultura local do Estado de Mato Grosso do Sul, se vale, em uma abordagem culturalista, da imagem do *palimpsesto* para refletir sobre as várias “camadas” da cultura lindeira fronteiriça de tal Estado. Desse modo, torna-se evidente que os conceitos teóricos são passíveis de revisão e ampliação, como percebo na apropriação conceitual efetuada pelo crítico. Para um maior aprofundamento, Cf. NOLASCO. *Babelocal: lugares das miúdas culturas*, p. 16 – 17.

³¹ GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 142.

que não necessariamente ocupam um lugar secundário em importância. Por essa razão, o narrador do conto borgiano afirma: “refleti que é lícito ver no Quixote ‘final’ uma espécie de *palimpsesto*, no qual devem transluzir os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da ‘prévia’ escritura de nosso amigo”.³²

Considerando possíveis diferenças teórico-críticas que podem existir, a *lição comparatista* empreendida por Antonio Candido em seu livro *A formação da literatura brasileira* (2007) se aproxima da visada teórico-crítica de Jorge Luis Borges (1989). De acordo com Candido, a malha literária, ou melhor, a “história literária” – para usar as palavras do crítico – se constrói em uma confluência contínua, da qual emergem noções como as de período, frase, momento, geração, grupo, corrente, escola, teoria, tema, fonte e *influência*. Especificamente atrelada a essa última noção, Candido alega que o estabelecimento crítico de possíveis vínculos existentes entre os escritores são nada mais que “leituras” atentas a determinados aspectos que unem tais escritores. Porém, ainda segundo o estudioso, existem “influências” não tão “visíveis”, ou para lembrar de Borges, “influências” tênues que emergem da escrita, a qual se mostra como um pergaminho (a imagem do palimpsesto) no qual transparecem rastros de escrituras prévias, muitas vezes não tão evidentes, mas passíveis de percepção. Em outras palavras, “nunca se sabe se a influências apontadas são significativas e principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes”³³. Nesse ponto, a articulação de Candido soma-se à visão de palimpsesto defendida por Borges, reiterando o fato de que falar em uma literatura palimpsestuosa não pressupõe

³² BORGES. “Pierre Menard, autor do Quixote”, p. 38 (grifo meu).

³³ CANDIDO. *A formação da literatura brasileira*, p. 38.

necessariamente, como quer Genette (2010), uma “transparência textual” entre os textos que dialogam.

Assim, em um *transluzir de rastros tênues*, a tarefa da tradução contamina a narrativa de Lispector e passa a exercer, por excelência, o seu papel de *transposição*³⁴ reinventiva, evocando, como já inferido, que todo texto relê outro texto em um movimento vivo e contínuo, quer sejam por quais razões forem. Sob essa perspectiva, a literatura como prática hipertextual pode ser vista como um construto palimpsestuoso, que se apresenta como uma espécie de:

pergaminho cuja função primeira foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, num sentido mais figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior.³⁵

Neste horizonte, as artimanhas de processos como a repetição e a alusão vão fazer que a malha literária e o contexto cultural no qual se tecem se apresentem como constructo em interminável ato de re-invenção. Entretanto, essas “alusões”, quando não explícitas, como é o caso de meu postulado no que tange à contaminação tradutória em *A hora da estrela* (1977), são passíveis de sustentação,

³⁴ Genette (2010) designa dois tipos de transposição no âmbito das práticas hipertextuais: a transposição formal e a transposição aberta. A primeira volta-se para o caso no qual o hipertexto produzido “procura refletir” determinado sentido presente no hipotexto, como ocorre na tradução primeira (a tradução de *A rendeira* em 1975). A segunda abarca as transposições mais livres ou abertas (também designadas de temáticas), cuja função centra-se em “transportar” um “sentido oficial”. Em *A hora da estrela*, se transposição há, a mesma seria mais próxima da transposição livre indicada por Genette, na qual a escritora-tradutora transpõe rastros alusivos à narrativa do texto traduzido. Vejo que entre esses dois tipos de transposição classificados pelo estudioso, não há limites rígidos de separação, sendo ambos trabalhos inerentes, por exemplo, à tarefa do tradutor. Contudo, a transposição formal de Genette deixa entrever certa noção de completude de um “sentido” centralizador para o qual converge toda a astúcia de quem traduz, enquanto, na verdade, ainda que se pense estar traduzindo o “sentido da origem”, essa astúcia só vem mostrar que o papel de quem traduz é fazer determinada obra “ter sentido” no contexto de chegada. Assim, por mais que o crítico reconheça que toda tradução não pressupõe fidedignidade de forma e sentido (Cf. GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 63), os seus conceitos de transposição formal e transposição aberta deixam entrever a “origem” de determinada ideia ou texto como o *locus* detentor de sentido, enquanto, na verdade, qualquer transposição, tradutória ou não, já tomará esse *locus* como construto passível de atribuições de sentidos. Pois, como afirma Arrojo (1993), “o lugar da origem, do original, da coisa-em-si é sempre outro, sempre transferido através de um substituto que apenas acena com a promessa de uma presença que nunca se apresenta em si e por si mesma”. ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 74.

³⁵ GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 5 (grifo do autor).

já que os textos que pululam na cultura estão abertos a abordagens várias, que são sempre direcionadas pelo “olhar” do crítico. À luz desse raciocínio, Carvalho (2006) reitera que esses processos são inerentes a todos os textos devido à relativização pela qual vem passando os conceitos de “novo” e de “invenção”. Além disso,

sabemos que a *repetição* (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a *alusão* e, muito menos, a paródia. Toda *repetição* está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a *repetição*, quando acontece, [seja ela em qualquer nível,] sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o *re-inventa*.³⁶

A articulação proposta por Carvalho concede espaço para uma aproximação entre tradução, repetição e re-criação (ou re-invenção). Se, em um primeiro momento, todo ato de tradução pressupõe uma repetição de signos culturais, como já aludido anteriormente, essa mesma repetição demanda um processo de re-criação para que tais signos possam significar algo, no mínimo, “semelhante” à significância presente no texto primeiro (reitero que falar em “texto primeiro” e “texto segundo” não requer o estabelecimento de um relação hierárquica de subordinação entre o texto traduzido e o texto resultante da tradução). Contudo, é importante lembrar que em uma relação interlingual (apesar de não ser o foco de minha leitura), para que algo possa significar semelhantemente à “origem”, que é desde o princípio uma construção, demanda-se, em inúmeras situações, um processo re-inventivo.

Esclarecida essa relação no âmbito da tradução linguística (em Clarice, a tradução *ipsis literis* de *A rendeira* (1975)), volto-me para a relação crítica entre o texto da tradução, que, na verdade, é de Clarice Lispector, e o seu processo inventivo em *A hora da estrela* (1977). Se a primeira tradução já demanda um ato de re-criação, é possível perceber na novela de 1977 que o processo re-inventivo se dá, a princípio, duas vezes. Dito de outra maneira, ao “traduzir” um mundo ficcional

³⁶ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 53 – 54 (grifos meus).

todo seu no momento da escrita das fracas aventuras de Macabéa, Lispector também traduz “ideias”, ou “flashes”, que sintomaticamente aludem ao texto de sua tradução em 1974 e, dessa forma, contamina o processo criativo de sua novela.

Haroldo de Campos (2010), ao defender a proposta da impossibilidade de tradução de textos criativos, endossa essa percepção do ato de re-criação presente no livro da escritora. Porém, não posso deixar de mencionar que Campos está interessado no ato da “tradução” da informação estética presente em textos criativos. Metaforicamente, se a tradutora-escritora “re-cria” o texto francês para a língua portuguesa produzindo um objeto enquanto linguagem cultural e artística, no mínimo, diferente, torna-se notório que essa “re-criação” não para por aí, já que continua, como tramoia bem clariciana, a minar a história que “acontece em estado de calamidade pública”³⁷. Para um esclarecimento crítico da noção de re-criação aqui elucidada, seguem as palavras de Campos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da *recriação* (grifo meu) desses textos. Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação* (grifo do autor), ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais *recriável* (grifo do autor), mais sedutor enquanto possibilidade aberta de *recriação* (grifo meu).³⁸

Conceber a tradução como re-criação, demanda a discussão de duas questões: a criação e a tradução são operações irmãs; a literatura e o ato de tradução são exercícios que se esclarecem simultaneamente. No primeiro caso, apesar de tarefas análogas, “criações paralelas”, existe uma diferença gritante: não há um início delimitado ou pré-determinado para a criação literária. Já no segundo, o tradutor re-criador tem sempre um lugar preciso sob o qual deverá se debruçar para iniciar sua tarefa: o texto a ser transposto. Entretanto, na criação literária, mesmo com a “aparente liberdade” que demonstra ter, o escritor aciona no momento da

³⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 8.

³⁸ CAMPOS. “Da tradução como criação e como crítica”, p. 34 – 35.

escrita inúmeras referências, quer sejam literárias ou não. Em outras palavras, até mesmo a criação literária “não parte do nada”. No caso de Clarice, além de evocar diálogos de diversas ordens, seja por meio de uma referência explícita, seja por meio de uma alusão, o “ofício da tradução” proporciona uma espécie de transferência tradutória³⁹ na constituição de *A hora da estrela* (1977), possibilitando ao leitor o reconhecimento da apropriação efetuada. Segundo Carvalho (2003),

se o tradutor tem um ponto de referência preciso e delimitado para o seu trabalho, igualmente o escritor não parte do nada; ele tem atrás de si (e a seu lado) uma série de referenciais [...] que ele redimensiona de modo particular. Não se trata de imitação, na acepção pejorativa do termo, mas de apropriações várias, de adesões à tendências expressivas, que poderiam ser consideradas como *outras modalidades de “traduções”*. Os elementos envolvidos nesse processo criativo – apropriações, transposições, deformações – são comuns a ambas as práticas, como também num sentido lato, o ato da leitura será uma tradução, pois ler é transferir, reconhecendo uma alteridade.⁴⁰

Admitida essa tese, o processo apropriativo de *A rendeira* (1975) em *A hora da estrela* (1977) não deixa de ser também “uma modalidade de tradução”. Desse modo, além de traduzir uma primeira vez o *alheio* por meio de um texto que é *próprio* (chamo de *próprio* o texto resultante da tradução que é, na verdade, de “autoria” de Clarice Lispector), este *próprio*, carregado por certa intencionalidade contida no *alheio*, acaba por minar uma produção que seria mais *própria* ainda: o livro de 1977. Isso só vem reiterar que as produções culturais, estejam elas em quaisquer esferas, sofrem de um descentramento de lugares de origem bem demarcados, possibilitando o estabelecimento de imbricações várias, as quais

³⁹ Segundo Arrojo (1993), diante da impossibilidade na crença de uma perspectiva logocêntrica, que acredita na total dissociação e distanciamento entre sujeito e objeto, ou em uma total separação entre o que pertence ao autor e o que pertence ao tradutor, só resta evocar o mecanismo da *transferência*, pois não há atividade tradutória que não acione nenhum *rastro de circunstâncias e desejos* do tradutor. Assim, “a partir de uma perspectiva psicanalítica, pode-se dizer que ao invés de uma transferência impessoal de significados, *qualquer tradução produz uma relação transferencial entre tradutor e texto e entre tradutor e autor*, na qual está em jogo uma teia de sentimentos contraditórios. Nessa relação transferencial, o autor/texto necessariamente desempenha um papel ativo que lhe é atribuído pelo seu leitor/tradutor; ele não permanece quieto nem imóvel, nem tampouco esconde os significados que uma leitura ‘adequada’ deveria descobrir”. ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 40 – 41 (grifo meu).

⁴⁰ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 221 (grifo meu).

dependem, unicamente, do desejo crítico. Assim, a voz do “outro” (que é até certo ponto atravessado pela voz do “eu” – porque em Clarice esse “outro” está desde o princípio atravessado pela tradução primeira) quando percebida na voz do “eu” (aqui, Clarice) se mostra de forma velada e não-radical pelos contágios até então proporcionados.⁴¹

À luz desse raciocínio e sob a égide de alguns estudiosos da prática tradutória que concebem a tradução como uma forma de leitura⁴², a dialética do “mesmo” e do “outro”, do “próprio” e do “alheio”, torna-se presente sem muitos esforços. Dessa forma, pensar a apropriação como tradução em *A hora da estrela* (1977) é perceber que a referida apropriação efetiva-se de fato ressemantizando ideias oriundas da leitura do texto traduzido (con)fundidas às ideias “evocadas” no momento da escrita de Clarice. Carvalho, evidenciando a importância de estudos que se voltem para a prática da tradução em qualquer âmbito que seja, reconhece a problemática da “penetração de ideias” em sistemas culturais distintos. Conforme a estudiosa,

as traduções são elementos importantes nos processos de circulação literária e [...] devem ser estudadas em si mesmas e nas diferentes formas de contribuições, como concretização possível de outros textos e de outras culturas. Trata-se, sem dúvida, de um recurso indispensável à escrita da história literária, pois que a análise de traduções, no seu conjunto, possibilita acompanhar a evolução das formas e dos efeitos, dos gêneros e do gosto, por meio da [...] *penetração de ideias*, de estilos, de atitudes críticas que não são as nossas. Além disso, como estratégia e lugar de mediações interliterárias [e, também, interculturais] a tradução é

⁴¹ Essas reflexões sobre o contágio constante do “eu” com o “outro” faz-me lembrar da discussão proposta por Souza (2002) no que se refere “às várias máscaras e os diferentes papéis” assumidos pelo discurso crítico na contemporaneidade. O descentramento cultural proporcionado pela releitura desses discursos que se queriam como hegemônicos e que, por isso, acabavam realizando leituras de cunho homogeneizante e elitista, vem corroborar o fato de que tanto os grupos culturais quanto suas produções são atravessados pela alteridade. Nas palavras da estudiosa, “por se manter em uma posição aglutinadora entre a voz do mesmo e do outro, esse outro não mais se manifesta em sua alteridade radical nem na sua exterioridade excludente. A alteridade, entendida como componente da subjetividade individual e de um grupo, anula a face homogênea e endógena que determinados grupos culturais ousam ainda lutar pela sua conservação”. SOUZA. *Crítica cult*, p. 43.

⁴² A título de exemplo, ver CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios e literatura comparada*, p. 227 e CAMPOS. “Da tradução como criação e como crítica”, p. 43.

considerada atualmente como um recurso essencial nas relações com o Outro.⁴³

Conceber a tradução na sua intrínseca relação com o outro é salientar, logo a princípio, que o sujeito da ação, neste caso a Clarice tradutora-escritora, acaba se pondo como agenciador de memórias alheias no contato com a alteridade, efetuando roubos, sem que existam crimes, e evocando heranças tradutórias, ainda que muitas vezes à revelia do próprio sujeito. Dessa forma, em *A hora da estrela* (1977), roubos da tradução se efetivam e as contaminações apropriativas se camuflam, porém vale a pena lembrar que,

em literatura, *os roubos*, assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida, por se tratar de uma *escrita minada* pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo.⁴⁴

Assim, a escrita torna-se, por excelência, em Clarice Lispector, o *local da tradução*, seja ela em qual instância for, já que ao se por em um espaço totalmente dialético, a tradutora oscila entre o que é próprio do outro e o que é próprio de si. Sob essa perspectiva, traduzir não deixa de ser

um ato de incorporação da língua do outro, mantendo-se o tradutor em posição alheia e contígua ao objeto, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha, operação exemplar exercida pelo sujeito no diálogo contínuo com a alteridade.⁴⁵

A partir dos postulados aferidos – quer sejam da tradução como prática de *contaminação* (Souza), da tradução como meio de *iteração cultural* (Bhabha), da tradução como *recriação* (Campos), da tradução como elemento profícuo de *mediação cultural* (Carvalho), da tradução como mecanismo de *transferência* (Arrojo), para citar apenas alguns, por sua vez, sempre atravessados por uma leitura cultural-comparatista – torna-se elucidativo que a tradução em Clarice Lispector suscita uma compreensão da atividade tradutória para além do exercício mecânico

⁴³ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 238 (grifo meu).

⁴⁴ SOUZA. *Crítica cult*, p. 125.

⁴⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 118.

da transposição, sobretudo, quando me lembro da interferência dessa atividade no processo criativo de *A hora da estrela* (1977). Em outras palavras, “a prima pobre” (como era antes considerada a tradução nos estudos literários) passa sorrateiramente a ocupar um lugar importante frente ao projeto do livro de 1977, fazendo com que a tradutora-escritora contamine sua escrita e proponha uma revisitação das noções de cópia e autoria⁴⁶, embaralhando para sempre o que é seu e o que é do outro, em um movimento ambivalente no qual o *próprio* e *alheio* se tornem instâncias que só existam em relação. Talvez por isso, “traduzir e comparar, práticas nem tão inocentes e descompromissadas, explodem em crimes e mobilizem leitores do mundo inteiro”.⁴⁷

⁴⁶ Cf. SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 103.

⁴⁷ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 117.

1.2 – Da disseminação ao suplemento: a escritora entre a criação e a tradução

A lógica contraditória e não-dialética do *suplemento* descreve o movimento próprio e impróprio, desapropriador, da significação *disseminativa*, princípio dividido do *semeïon*, multiplicando no sêmen que não retorna à fonte, no branco disseminante, na semente liberada pela deiscência, e por fim, no seminário.

NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 181 (grifos meus).

[...] nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o “real” só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito pois lemos, *no texto*, que o presente absoluto, a natureza, o que nomeiam as palavras de “mãe real”, etc., desde sempre se esquivaram, nunca existiram: que, o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural.

DERRIDA. *Gramatologia*, p. 195.

Além de acionar uma transposição linguística, o ato da tradução em Clarice Lispector traz em si uma questão que pulula no cenário da crítica cultural-comparatista e que me ajuda a compreender melhor as idiossincrasias que parecem partilhadas na produção em questão: o diálogo entre as culturas. Esse diálogo travado por meio do ato tradutório em *A hora da estrela* (1977) efetiva-se, de fato, quando a escritora-tradutora se põe, na verdade, como uma *disseminadora*, pois, como afirma Bhabha (1998), “deve (...) haver uma tribo de intérpretes de tais metáforas⁴⁸ – os tradutores da disseminação de textos e discursos através das

⁴⁸ As metáforas das quais fala Bhabha (1998) são inerentes ao processo de transformação promovido pela nação no tocante ao preenchimento do “vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos” dos sujeitos diaspóricos. Nesse sentido, as metáforas seriam estratégias discursivas que promovem um deslizamento contínuo de categorias que são acionadas no momento (a temporalidade) de escrever a nação, ainda que esta se projete sobre a condição de exílio. Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 198 – 203. Nessa articulação, esse deslizar inerente à disseminação é o que concede margem para pensar Clarice como uma tradutora-disseminadora, já que, numa leitura que propõe uma horizontalidade na abordagem dos discursos culturais, quando se trata de objetos que pululam na cultura, *nenhuma explicação única, que remeta imediatamente a uma origem única, é adequada*, corroborando o fato de que, no caso da escritora, especificamente, em *A hora da estrela* (1977), há uma origem descentrada no ato criativo de Lispector, no qual se vê acionada, além

culturas – que podem realizar o que Said descreve como o *ato de interpretação secular*”.⁴⁹

Nessa perspectiva, a tradutora de *A rendeira* (1975) exerceria, então, em *A hora da estrela* (1977), *atos de interpretações* criativos do livro traduzido, fazendo que, no objeto artístico-cultural de 1977, sobressaísse uma espécie de *disseminação tradutória*. Tal constatação corrobora a visada pós-colonial de que além das teorias serem itinerantes⁵⁰ e, por conseguinte, viajarem, as ideias e as propriedades nas quais se alicerçam todo objeto cultural são destituídas de uma origem precisamente demarcada, fixa, estável, imóvel e inalterável, pois o *discurso performático*⁵¹, proposto por Bhabha (1998), possibilita uma articulação fora de uma leitura que preza o *continuísmo*, o *pedagógico* e o *cumulativo*. Afirmar uma disseminação da tradução em *A hora da estrela* (1977), nesse sentido, não é pressupor uma continuidade do livro francês na novela da escritora, mas, sim, que esta, enquanto performance narrativa disseminada pela tradução, apresenta um tempo de escrita singular no qual o “contato” com o “outro” aparece, no mínimo, rasurado e camuflado.

A tarefa tradutória em Clarice Lispector ativa um processo que fará emergir *outro* lugar cultural e político, que se esmera em representar a nação. Tal representação, segundo Bhabha (1998), faz com que o intelectual se volte para a necessidade de se pensar as fronteiras entre as culturas como uma questão primordial, não para resolver, mas para, ao menos, entender a problemática da diferença cultural. Sob essa perspectiva, o ato apropriativo da escritora-tradutora

das reminiscências biográficas e a biblioteca pessoal da intelectual (questões sustentadas no cenário da crítica clariciana), uma convulsão de ideias que são, até certo ponto, *disseminadas* pela tradução.

⁴⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 200 (grifos meus).

⁵⁰ Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 201.

⁵¹ O discurso performático, em Bhabha (1998), traz à tona a emergência de leituras que se situem em um “entre-lugar”, em outras palavras, leituras que suplantem abordagens dualistas e homogeneizantes quando se fala de povo e nação. Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 209.

deixa claro que as culturas são locais híbridos nos quais as diferenças pululam e estão sempre abertos à uma tradução cultural. Contudo, é importante salientar que

na irrequieta tradução da pulsão cultural, lugares híbridos de sentido abrem uma clivagem na linguagem da cultura que sugere que a semelhança do *símbolo*, ao atravessar os locais culturais, não deve obscurecer o fato de que a repetição do *signo* é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo diferente e diferencial.⁵²

Com isso, ao abrir *uma clivagem na linguagem da cultura*, a tradução disseminatória em *A hora da estrela* (1977) vai acionar *signos culturais* que se encontram, de uma forma ou de outra, presentes em *A rendeira* (1975). Entretanto, quando esses signos se prestam a uma transposição cultural, como acredito ter ocorrido na novela de Clarice, os mesmos, ainda que “repetidos”, passam estar abertos a novos significados (ou sentidos), uma vez que tal ato de repetição dá-se em um contexto sócio-cultural diferente do qual antes os signos se encontravam. Assim, *no desejo do possível no impossível*, o presente histórico da tradução faz *emergir uma fantasmagórica repetição de outras histórias*, no caso do livro de 1977: *histórias de rendeiras*.

Rosemary Arrojo (1993), em interessante estudo sobre o “flagrante da transferência” no “processo criativo” em “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges, salienta que o ato de repetição de ideias, ou até mesmo de palavras idênticas, seja ela em qualquer âmbito, nunca estará aberto a uma mesma leitura, ou seja, jamais se repetirá em sua plenitude o que já fora dito uma primeira vez. Essa inferência de Arrojo está atrelada à conhecida passagem do conto borgeano em que o narrador se propõe a “cotejar” o texto de Menard com o de Cervantes:

Constitui uma revelação cotejar o “Dom Quixote” de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (“D. Quixote”, primeira parte, nono capítulo):
... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

⁵² BHABHA. *O local da cultura*, p. 230 (grifos do autor).

Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

*... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*⁵³

Apesar da “aparente equivalência” das palavras nos dois fragmentos transcritos, o narrador do conto apresenta uma distinção basilar entre ambos. Se no primeiro fragmento, Cervantes vê *a história como a mãe da verdade*, o mesmo não é possível a Menard, uma vez que este, como contemporâneo de Willian James, vê a *história como origem da realidade* e não como uma indagação desta, ou seja, a verdade histórica, para Menard, é o que se pensa que sucedeu, ao contrário de Cervantes, para o qual a história é o que “realmente” sucedeu. Assim,

como nos ensina o narrador de ‘Pierre Menard’, mesmo a *repetição total das palavras de outrem não repete o que foi dito*; o que é dito, como tão magistralmente ensina Borges, nunca se agarra às palavras usadas para dizê-lo.⁵⁴

Dessa forma, ainda que o texto de Lispector conceda margem para falar em uma “repetição de histórias de rendeiras”, o que se sobressai dessa relação volta-se para o fato de que a repetição no processo criativo de *A hora da estrela* (1977) apenas se dá por meio de uma leitura/tradução do “já dito”, a qual, por si só e em cada momento de realização, é sempre singular e diferente. Filtrado, então, pela fascinante proposta de Borges, vejo que ao repetir o outro, ainda que veladamente, ponto que difere Menard de Lispector, a escritora-tradutora repete disseminando, fazendo desse outro um “eco”, muita das vezes, imperceptível ao leitor.

Do postulado defendido por Borges (1989), fica evidente que, se no caso de Menard, nem a repetição integral do texto do outro o reproduz em sua totalidade de significância contextual (devido, por exemplo, às distâncias temporal e cultural que

⁵³ BORGES. “Pierre Menard, autor do Quixote”, p. 36.

⁵⁴ ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 165 (grifo meu).

separam os dois leitores: Menard e Cervantes⁵⁵), no caso de Lispector, a repetição do outro se efetiva mais por uma prática de disseminação do que pela quixotesca empreitada de ser o outro em sua totalidade, em uma malograda tentativa de usurpação. Por isso, Arrojo (2005) afirma que até mesmo na prática da tradução interlingual o tradutor nunca realiza uma repetição total de determinado texto, pois

sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do 'original', revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será sempre *lido e interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado.⁵⁶

A leitura, como evento da disseminação tradutória em Clarice Lispector, possibilita a existência de *fissuras* que se abrem por meio da tradução de 1974 e, conseqüentemente, roubos culturais vão se tornar elemento importante na constituição da *história lacrimogênica de cordel* da escritora-tradutora, em um espaço intervalar no qual a intelectual transita entre biografias pessoais, reminiscências tradutórias e os problemas da década de 70 no Brasil.

Quando penso em *fissura* no projeto do livro em questão, há uma ligação intrínseca com o que propõe Alberto Moreiras (2001) no tocante à revisitação que a política dos estudos culturais latino-americanos provocou no discurso hegemônico. Para o crítico, a “desnarrativização” das macronarrativas da modernidade possibilitou uma “fissura” na consciência moderna, ou melhor, uma “fissura na narrativa” hegemônica, criando um espaço de desbaratamento e revisitação, com o intuito de trazer à cena a história jogada para baixo do tapete.

Esse conceito me permite ler, no livro de Lispector, as suas singularidades dentro de uma esfera mais global, já que a novela da escritora, tomada pela crítica como uma das últimas obras-primas da literatura brasileira, além de esboçar um

⁵⁵ Sobre a questão da “diferença sócio-política-cultural” que marcam os dois escritores-personagens (Menard e Cervantes) no conto de Borges, Cf. SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 24 e 25.

⁵⁶ ARROJO. *Oficina de tradução: a teoria na prática*, p. 22 (grifos da autora).

retrato da cultura nacional, vê-se *minada* por *flashes* advindos de um objeto da cultura alheia: a novela francesa traduzida em 1974. Para tornar mais clara a proposição de Moreiras e a apropriação conceitual aqui efetuada, vale a pena conferir as palavras do crítico:

A fissura narrativa tem que ser entendida, objetivamente, no sentido de “a fissura na narrativa” (isto é, não como “a fissura da narrativa”). Isso afeta todas as narrativas (pós-)modernas da diferença e todas as narrativas (pós-)modernas da identidade, incluindo as narrativas subalternas onde quer que existam.⁵⁷

Nesse diapasão da *fissura* de Moreiras, o projeto artístico-intelectual em *A hora da estrela* (1977) é suplementado por uma espécie de micro/narrativa da tradução, da qual se sobressai uma mobilidade de ideias e imagens, que, por sua vez, são rearticuladas, ou melhor, realocadas, no contexto sócio-histórico-cultural da novela de Clarice. Entretanto, ao pensar a “influência” da tradução em *Lispector* via *fissura* proposta por Moreiras, tenho que ressaltar a emergência de uma *reivindicação da diferença* nesta leitura, uma vez que tal “influência” não é tomada com o fim de deixar entrever uma uniformidade da obra da escritora para com o livro traduzido, mas, sim, que aquela alude a este por meio de uma leitura diferencial. Isso me leva a ver que, entre o “lá” e o “cá”, o texto traduzido se vê saqueado por um empréstimo sem dívidas para com o prestador, neste caso, a escritora-tradutora.

Fragmentos, retalhos e restos se veem, então, (con)fundidos e traduzidos na narrativa de *Lispector* por meio de uma ação performática da tradução, na qual não se encontra reforçada a propriedade do texto tomado como “original”, mas sim vê-se presente a emergência de um local de *cisão*, cujo espaço é propício, como já aludido, para se *escrever a nação*⁵⁸ e, por conseguinte, para se *escrever os projetos*.

⁵⁷ MOREIRAS. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, p. 69.

⁵⁸ Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 207.

Esse espaço propicia a existência de uma *escrita-dupla*⁵⁹ da tradução na novela de 1977, pois a escritora escreve o seu projeto, que é, até certo ponto, sobre o projeto da nação⁶⁰, e ao mesmo tempo naquele projeto a intelectual *dissemina* informações provenientes do contágio propiciado pela tradução do livro francês.

A etimologia da palavra tradução apresentada por Carvalho (2003) se aproxima do sentido de tradução/disseminação efetuada por Clarice. Oriunda do latim *traducere*, que significa “levar além”:

a primeira função da tradução (e papel dos tradutores) é fazer circular um texto fora da literatura de origem, *disseminá-lo*, difundi-lo. O tradutor por vezes designado de “barqueiro” (ele atravessa um rio) possibilita o acesso [...] a costumes e princípios que o texto, traduzido, veicula. Essa transposição, que é em si mesma contextual, é também uma prática de produção textual, paralela à *própria criação literária*.⁶¹

Essa disseminação apontada por Carvalho é visivelmente perceptível no ato tradutório de Clarice, que, além de se valer do outro, se apropria do alheio com maestria e o torna seu, fazendo emergir uma “metáfora da peregrinação” da “travessia cultural” advinda da tradução de 1975⁶². Sob essa égide, a tradução pode ser vista como fator enriquecedor do trabalho individual da intelectual, já que “não há

⁵⁹ A noção de escrita-dupla, para Bhabha (1998), é correlata ao conceito de *disseminação*, pois aquela é que seria responsável pela articulação dessacralizante do significado de “povo” e “nação” como instâncias hegemônicas, evidenciando, com isso, não só a individualidade da nação com relação às demais, mas, também, fazendo com que a própria nação articule-se, internamente, em sua heterogeneidade para escrever a sua história. Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 209 – 210.

⁶⁰ É salutar dizer que o projeto da nação brasileira no período de escrita e publicação de *A hora da estrela* (1977) estava atravessado pelo contexto da ditadura militar iniciada em 1964 e que, por isso, a novela de 1977 acaba trazendo indícios da situação dos intelectuais e do povo brasileiros no período em questão. A título de exemplo, Macabéa, a protagonista da história, e Rodrigo S.M, narrador-escritor das fracas aventuras da moça, são duas figuras importantes quando me lembro que a jovem viva *com medos de soldados e dentro de uma neurose de guerra* e da grande censura e repressão aos meios artísticos, que estivessem à revelia ideológica do poder vigente (a escrita sobre a moça é feita em um pequeno cubículo do qual o intelectual/escritor fora obrigado e se isolar). “Assim, é como se *A hora da estrela*, na condição de objeto cultural [...] dos anos 70, possuísse veios políticos, ainda que camuflados, numa escrita que agoniza e silencia, mas que não deixa de dar seu último grito com relação ao projeto da nação que podia, talvez, não agradar a intelectual Clarice Lispector”. Cf. FERREIRA. “Do prefácio à obra: *A hora da estrela* como ato socialmente simbólico”, p. 53 – 61 e FERREIRA; NOLASCO. “A hora da cultura em Clarice Lispector”, p. 1 – 15.

⁶¹ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 219 (grifo meu).

⁶² “Traduzir vem de *traducere* que significa levar de um lugar para o outro e *translatio*, na língua latina clássica, designava transplantação, transferência, ou seja, a *metáfora da peregrinação* pela qual transplantamos uma palavra [e, por conseguinte, ideias] de uma língua para a outra, fazendo, ao mesmo tempo, uma *travessia cultural*”. BATALHA; PONTES Jr. *Tradução*, p. 10 (grifos meus).

dúvida que a *tradução* alimenta a *criação* literária. Isto ocorre tanto na perspectiva de que as traduções literárias enriquecem os sistemas que integram como também o *trabalho individual do escritor*”.⁶³

Assim, o fato de Clarice ter traduzido o livro francês pode ter sido a gênese desencadeadora de toda a história resultante no livro de 1977. Entretanto, é importante salientar que não se trata de um simples processo de cópia ou algo do mesmo gênero, no sentido pejorativo do termo, “mas de apropriações várias, de adesão a tendências expressivas, que poderiam ser consideradas como outras modalidades de ‘traduções’”.⁶⁴

Conforme Carvalho (2003), o processo tradutório não se trata apenas de uma operação linguística a fim de realizar um processo propagador de determinado texto ou literatura, mas, antes de tudo, um meio em que pululam as diferenças culturais e de onde surgem *elementos iluminadores dos processos criativos*. Em outras palavras, a tradução, nesta perspectiva, passa a ser abordada como fator de procedimento criativo sobre a produção artística/intelectual de quem traduz. Haroldo de Campos (2010) reconhece que a atividade tradutória levada a cabo pelos poetas concretistas, semelhantemente ao que pode ter ocorrido com Clarice Lispector, promoveu, além de intensos estudos críticos sobre a tarefa de traduzir, uma espécie de *transmissão de influências literárias*, pois, como afirma o poeta-tradutor, “[os poetas concretos] tinham presente juntamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função da crítica – e da crítica via tradução – como ‘*nutrimento do impulso criador*’”.⁶⁵

Esse “nutrimento do impulso criador”, proporcionado pelo trabalho da tradução – seja ele como tradutor (no caso de Lispector) ou como crítico de tradução

⁶³ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 222.

⁶⁴ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 221.

⁶⁵ CAMPOS. “Da tradução como criação e como crítica”, p. 42 (grifo meu).

– do qual trata Campos (2010), pode ser visto como o meio pelo qual o processo disseminador da tradução se faz presente na criação artístico-intelectual de Clarice em *A hora da estrela* (1977). Nesse sentido, “a tradução pode injetar em uma literatura orientações novas ou nova vitalidade pela *disseminação* de obras até então desconhecidas e a ela estranhas. Pode, como se quis ler aqui, provocar estímulos aos processos criativos do poeta/tradutor, estabelecendo estreita relação entre o traduzido e o criado”⁶⁶. Seria, então, esse estímulo oriundo de um primeiro contato com *A rendeira* (1975) que faz com que a escritora, em seu momento fatídico de criação, dissemine as ideias do outro em si, ainda que inconscientemente, e subverta uma noção de origem das produções artístico-culturais, corroborando, nesse contexto teórico-crítico, a impossibilidade de “dissociar *tradução* de *disseminação*”.⁶⁷

A *disseminação tradutória* acima mencionada verifica-se por meio de uma *suplementaridade criativa* no livro de 1977. Aqui, a noção de suplemento, no sentido derridaiano do termo, estaria presente no ato criativo de *A hora da estrela* porque a escritora-tradutora parece oscilar, em um movimento ambivalente, porém não dual, entre as ideias contidas no livro traduzido e, por exemplo, *a força de lei* para com a sociedade brasileira que a move na escrita *da história da moça que não sabia gritar*. Desse modo, essa história da nordestina vê-se “acrescentada” pela tradução, já que o *suplemento cumula e acumula presença*, além de renegociar com a origem imaginada (imaginada porque o sentido atribuído à origem não deixa de ser uma espécie de *interpretação* atribuída por Lispector no contato primeiro com a obra traduzida). Por isso, o suplemento

intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e se faz imagem, é pela falta anterior de uma

⁶⁶ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p.231 (grifo meu).

⁶⁷ Cf. CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p.235.

presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente a positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração.⁶⁸

Sob essa égide, o suplemento da tradução em Clarice Lispector, além de somar, vem, sorrateiramente, alterar o cálculo, pois os suplementos não deixam também de ser “sinais de adição que compensam um sinal de subtração na origem”⁶⁹. Assim, a novela de Lispector, enquanto objeto cultural suplementado pela tradução, é, em parte, *a repetição do sinal de subtração da origem*, contudo, uma repetição que se encontra reinventada, a ponto de não se saber até onde, precisamente, o processo criativo da escritora traduz o outro e traduz a si mesmo. Em outras palavras, o sinal de subtração repetido seria, *grosso modo*, o elemento que suplementa o livro de Clarice, fazendo que a subtração da origem passe a significar, em *A hora da estrela* (1977), um acréscimo, entretanto, um acréscimo (adição) proveniente da existência de uma subtração em *A rendeira* (1975). Esse acréscimo, como elemento resultante da atividade da tradução, pode ser visto como “aquele que *supre*” no momento criativo de Lispector, “aquele que *supre*” um texto presente, ou melhor, que faz o texto presente ser o que é por meio de uma *lógica suplementar* da tradução, uma vez que:

O apelo do suplemento é aqui originário e escava aquilo que se reconstitui mais tarde como o presente. O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, *é também aquilo que supre*. “Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o excesso que é preciso”, diz Littré, respeitando como um sonâmbulo a estranha lógica dessa palavra.⁷⁰

Segundo Nascimento (2001), o princípio da lógica do suplemento está desde já esboçado na definição do verbo *supléer* (suprir), que em uma primeira acepção pode ser visto como “acrescentar o que falta” e em uma segunda “fornecer o que é

⁶⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 178 (grifos do autor).

⁶⁹ GASCHÉ, *apud* BHABHA. *O local da cultura*, p. 219.

⁷⁰ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 311.

preciso como excedente”. A primeira estaria, então, mais próxima da noção de “complemento” – “acrescentar algo dentro de uma totalidade”⁷¹ –, enquanto a segunda seria mais um excesso que vem suprir uma necessidade. Nesse sentido, a tarefa da tradução em Clarice aciona o que vou chamar de “acréscimo no processo criativo por meio da *différance*”⁷², em outras palavras, é como se o exercício da tradução possibilitasse, junto a todas as outras atividades exercidas pela escritora (a literatura, o jornalismo, a pintura, entre outras), um movimento substitutivo e exterior.

O movimento substitutivo se efetiva porque é *impossível* falar de uma *totalização* do processo criativo em *A hora da estrela* (1977), já que as atividades mencionadas no parágrafo anterior, entre outras que podem ser incluídas pela crítica, se alternam em um jogo de substituições, fazendo que ora se sobressaia uma, ora outra, na literatura de Clarice Lispector. Assim, o exercício da tradução possibilita uma espécie de *suplemento* na “invenção” da novela de 1977, não por se apresentar como um fragmento que se une a outros fragmentos (as outras atividades) para “formar” um todo completo e acabado, mas por evidenciar a não-

⁷¹ “[...] a lógica do complemento é uma extensão da lógica opositiva, ou da lógica simplesmente. O complemento diz respeito à necessidade de acrescentar um fragmento que falta dentro de uma totalidade, ou melhor, um fragmento que se une a outros fragmentos de um todo a ser acabado, reintegrado, complementado, em suma”. NASCIMENTO. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p. 180.

⁷² Optei por utilizar o termo em francês devido a problemática que o mesmo traz consigo, tanto em sua grafia na língua francesa, quanto nas inúmeras traduções propostas para o mesmo em língua portuguesa. Silvano Santiago (2004) salienta que a diferença proposta entre *différence* e *différance* só é perceptível quando os dois vocábulos forem escritos e lidos. Segundo o estudioso, não se trata de um conceito em filosofia, mas de uma “violação, travestismo e sequestro” operacionalizados por Derrida no manejo gráfico do vocábulo, estando aí nesse “manejo” a chave da “ferramenta estratégica da desconstrução”. Assim, a proposta de Derrida não estaria atrelada a um “sentido” que emana da grafia, mas de uma leitura que procura descentrar os textos clássicos da filosofia, da literatura, da linguística e da psicanálise. Por isso, Santiago afirma que “o neografismo *différance* (com *a*) terá que se adequar ao transtornado ambiente linguístico canônico, a fim de funcionar *comme il faut* na sintaxe e na semântica francesa e servir [...] para insemear outras línguas nacionais, neolatinas ou não, equipando-as com ferramenta exploratória, equiparando-as pela artificialidade. A disseminação do vocábulo silencioso e secreto só se tornará aberta e ruidosamente global se a inseminação feita no léxico francês se repetir ao pé da letra em vários outros sistemas linguísticos (repitamos nacionais) e se mostrar reflexiva e operacional em todos eles, abrindo um lugar específico no linguajar filosófico da pós-modernidade”. SANTIAGO. “O silêncio, o segredo, Jacques Derrida”, p. 6.

totalidade do ato criativo no livro da escritora-tradutora⁷³, já que o jogo instaurado no momento de criação é, em suma, o de substituições e deslocamentos infinitos dentro de um campo finito de possibilidades, descentrando vozes que busquem a sustentabilidade de um “mito do Todo original”⁷⁴, até mesmo quando está em questão a problemática dos processos criativos. Entretanto, essa lógica deslocada (substituições) do *suplemento de origem* das ideias no ato criativo efetua-se por meio de um tempo e um espaço no campo da *différance*:

esse campo é, com efeito, o de um *jogo*, ou seja, de substituições infinitas no fechamento [*clôture*] de um conjunto finito. Esse campo só permite essas substituições porque é finito, ou seja, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de demasiado grande, falta-lhe algo, a saber, um centro que detenha e funde o jogo de substituições.⁷⁵

Com o desbaratamento de uma única origem ou centro do qual seria proveniente o impulso criado no livro de 1977, a atividade da tradução deixa livre trânsito para o mover de uma espécie de “signo flutuante”, o qual passa a ocupar o lugar dessa ausência, possibilitando, assim, à tarefa da tradução firmar-se como signo suplente quando a “criação falta”. Talvez por isso a lógica do suplemento se firme sob a sombra da “não-propriedade”⁷⁶, já que a sua especificidade se concentra *na ausência total de uma essência*, proporcionado um “deslizamento” de ideias, no caso da novela de Clarice, provocado pelo movimento do signo advindo da tradução, o qual se dá em *suplementaridade em relação à coisa em si*, ou seja, em relação *A hora da estrela* (1977) como signo cultural que é. Sob essa perspectiva, acrescenta-se que:

⁷³ “Se *suprir* diz do excesso que recobre a falta, o *que falta* desde o início é a completude do Todo, organizada a partir de um único centro. E mais, se *supplément* e suplemento, tanto quanto os verbos *supléer* e *suprir*, querem dizer alguma coisa nessas duas línguas neolatinas [o francês e o português], provavelmente é a impossibilidade de totalização”. NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 180 (grifos do autor).

⁷⁴ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 181.

⁷⁵ DERRIDA, *apud* NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 181 (grifos do autor).

⁷⁶ Cf. SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 90.

O suplemento é adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.

A lógica (gráfica) do suplemento (*graphique du supplément*) só é pensável a partir do descentramento. A ausência de centro, de significado transcendental tomado *arché* e *telos* (origem e fim), possibilita o movimento da suplementaridade (*supplémentarité*), que é o movimento do jogo das substituições no campo da linguagem.⁷⁷

Se *A hora da estrela* (1977) sofre uma *suplementaridade criativa*, o projeto intelectual da escritora se vê também *suplementado* pelo ofício da tradução. Poderia pensar em uma “mudança” de projeto, porém vejo o que ocorre mais como *suplemento* do que como mudança, contudo, *rasurado* ou *fissurado* (para lembrar o conceito de Moreiras antes empregado) pelo cerzir da tradução ao qual a intelectual é obrigada a debruçar-se por necessidades financeiras, como será explicitado no próximo capítulo. Esse suplemento no projeto clariciano, sobretudo ao concernente ao de *A hora da estrela* (1977), seria parte resultante de um rastro motivado pela tradução, pois “nunca há criação pura, vinda do nada, e sim rede de rastros, no qual uma marca qualquer se dá a ler”⁷⁸, marca esta que move a leitura deste trabalho. Além do mais, na relação da Clarice escritora com a Clarice tradutora é impossível tentar apagar o rastro deixado “numa” pela “outra”, e vice-versa, pois nos diversos papéis exercidos pela intelectual (a mulher, a mãe, a escritora, a tradutora, a jornalista, a pintora, entre outros) sempre se encontrará, ainda que por meio de indícios de rastros (indícios porque, talvez, para o leitor mais pragmático, o vocábulo rastro evoque marcas que necessitem de uma visualização pontual ou, no mínimo, mais “comprovável”), *resíduos* que permitam ver “numa” marcas deixadas pela “outra”, pois como afirma Arrojo (1993), “qualquer relação de um sujeito com um objeto-texto sempre deixa um *resíduo*, um *rastro* que apenas um outro sujeito

⁷⁷ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 88.

⁷⁸ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p. 186.

imagina poder detectar, deixando, por sua vez, também um excesso de que não pode dar conta”.⁷⁹

Esses vestígios, rastros e indícios se insinuam no projeto intelectual de Clarice Lispector por meio de um “acréscimo” propiciado pelo suplemento resultante da atividade tradutória. A proposição do “acréscimo” é interessante nesse contexto, pois, na perspectiva de Bhabha (1998), o “acréscimo” é diferente de “soma”. Esta seria mais uma prática totalizante e homogeneizadora por remeter-se a um “todo”, enquanto aquele estaria mais próximo de uma articulação, na qual o novo “acrescentado” exerceria mais uma função de caráter dialógico do que de caráter totalizador.

Assim, o suplemento no projeto intelectual e, por conseguinte, na criação literária de Clarice Lispector, é aquele que acrescenta sem somar, subvertendo o conceito de “originalidade” que por muito tempo “pairou” sobre os lugares mais íntimos e escondidos do processo de criação literária. O suplemento, então, subverte a noção de soma a partir de uma posição de significação que resiste à totalização, seja ela em qual âmbito for, mostrando que Clarice (inter)age em um espaço de duplicidade (os papéis de tradutora e de escritora) do qual as ações de criação e tradução se alternam disjuntivamente, mas que, ao mesmo tempo, se interpelam em um movimento de interações e substituições, cuja ação, por sua vez, promove o deslizamento de repetições com signos advindos de uma origem, de um modelo. Entretanto,

alguma coisa como o modelo é inconcebível sem o valor de *redobramento* que o funda – se existe um “tipo fundamental” a derivação num suplemento qualquer não se faz esperar. Mais uma vez o suplemento configura sua estranha lógica, indicando o caminho segundo o qual a repetição pode ser re-interpretada em termos de originalidade, de unicidade, de totalidade indivisível etc. A simples “ideia” de que o modelo e a cópia (boa ou má, tanto faz) existem *interdita* qualquer proposição a respeito do indivisível.

⁷⁹ ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 112 (grifos meus).

*Desde que há modelo existe cópia, reduplicação, multiplicação da quase-infinitude, dobra.*⁸⁰

Nesse emaranhado de multiplicações e substituições infinitas, o suplemento da tradução vem, se me perdoarem a metáfora, sequestrar e saquear um discurso motivado por um viés “causalista” que quisesse abordar o exercício da tradução em Lispector como uma atividade que apenas “soma” e/ou “complementa” o processo de criação em *A hora da estrela* (1977). É salutar pontuar que, em Derrida, a lógica do suplemento se opõe à lógica do complemento. Na primeira, há um jogo de substituições dentro de um sistema que se funda por meio de uma oposição não binária (ou seja, o jogo se efetiva por meio da ferramenta operacional da *différance*), fora do “fechamento da metafísica da presença”, dito de outra forma,

a lógica do suplemento é a lógica da não-identidade [...]. O suplemento põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do *mesmo* e do *outro*, da essência e da aparência, da presença e da ausência. Sua lógica consiste mesmo em escapar sempre a esse dualismo marcado [...].⁸¹

Já na segunda, supõe-se a existência dessas dicotomias clássicas, para que o “signo” ou “fragmento” somado integre uma lacuna de determinada totalidade, fazendo com que *o complemento seja integrado à coisa, enquanto o suplemento exterior a mesma*⁸², em suma, *grosso modo*, o suplemento, afinal, “acrescenta”, enquanto o complemento “soma”.

Bhabha (1998), ao falar sobre a prática interdisciplinar da diferença cultural e dos saberes vários que pululam na cultura, ajuda-me a explicar melhor, teoricamente, esse “acréscimo” pelo qual passa o projeto de Clarice:

Entrar na interdisciplinaridade de textos culturais significa que não podemos contextualizar a forma cultural emergente explicando-a em termos de alguma causalidade discursiva ou origem pré-estabelecida. Devemos manter sempre aberto um *espaço suplementar* (grifo meu) para a

⁸⁰ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 190 (grifos do autor).

⁸¹ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 90 (grifos do autor).

⁸² Cf. NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução, p. 190.

articulação de saberes culturais que são adjacentes e adjuntos, mas não necessariamente cumulativos, teleológicos ou dialéticos. A “diferença” do saber cultural que “acrescenta” mas não “soma” é inimiga da generalização *implícita* (grifo do autor) do saber ou da homogeneização implícita da experiência.⁸³

Sob essa égide, a tradução de 1974 em *A hora da estrela* (1977) seria uma espécie de atividade muito próxima da criação literária ou, ainda, uma atividade suplente (a que substitui alguém) para com a criação, tomando emprestado as palavras de Bhabha (1998), uma atividade *adjacente* e *adjunta*, simultaneamente. Assim, acrescentar junto à criação seria o papel da tradução em Clarice Lispector, evidenciando que o que ocorre não é uma simples “soma” harmoniosa entre as atividades exercidas pela escritora, mas, sim, que, ao suplementar-se pela tradução, a criação se vê configurada por uma repetição. Contudo,

na irrequieta pulsão da tradução cultural, lugares híbridos de sentido abrem uma clivagem na linguagem da cultura que sugere que a semelhança do *símbolo*, ao atravessar os locais culturais, não deve obscurecer o fato de que a repetição do *signo* é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo diferente e diferencial.⁸⁴

Assim como o projeto intelectual de Lispector, acredito que a constituição de Macabéa, protagonista de *A hora da estrela* (1977), pode também ter sofrido um “acréscimo” decorrente da tradução/leitura efetuada do livro de Pascal Lainé, ou seja, é como se à biografia da pobre moça nordestina fossem “acrescentados” traços que aludem sintomaticamente ao romance traduzido em 1974. A proposição do acréscimo não deve deixar margem para que se pense em uma simples “realocação de ideias” tais quais são “encontradas” no texto traduzido. Por exemplo: percebo que no “texto” de Lainé existem “prenúncios” ou “vestígios” que antecipam o que viria a ser desenvolvido no livro de Lispector. É como se Clarice, além de ter pegado o ar perdido da nordestina nas ruas do Rio de Janeiro, tivesse encontrado a insignificância de Macabéa nas calçadas de Paris, ou melhor, é como se a escritora,

⁸³ BHABHA. *O local da cultura*, p. 229.

⁸⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 229 – 230 (grifos do autor).

por meio do ato tradutório, houvesse apreendido o rebotalho de Macabéa entre a marginália que perambulava pela capital de Paris (espaço no qual se desenvolve a trama do romance francês). Isso é totalmente comprovável no momento em que o narrador de *A rendeira* (1977) relata como era a rotina matutina de Pomme:

Todas as manhãs tomava o trem. Descia em Saint-Lazare e andava até o cabeleireiro sem olhar as vitrinas. Enfiava sua blusa rosa. Olhava-se de soslaio no espelho. Verificava a pintura. A essa hora as *pequenas balconistas, datilógrafas* ou precisamente cabeleireiras, coloriam com sua debandada a insípida multidão nas calçadas.⁸⁵

Desse fragmento evidenciam-se dois pontos que se encontram, de uma forma ou de outra, aludidos em *A hora da estrela* (1977): as balconistas das Lojas Americanas que dividiam um pequeno quarto com Macabéa (as quatro Marias)⁸⁶ – que no texto de Lainé estão dividindo o espaço das calçadas da grande metrópole com Pomme – e a malograda profissão que a pobre moça exercia : “É a moça ganhara uma dignidade: era enfim *datilógrafa*”⁸⁷. Esses pontos aparecem, sorratamente, como informações “acrescentadas”, por meio do contato prévio (tradução/leitura) com o texto traduzido, à narrativa de 1977, porém esse acréscimo da prática suplementar aparece como artimanha suplente ao ato de criação e não uma mera soma de informações.

Ter evocado, ainda que entre parênteses, a relação existente entre tradução e leitura fora proposital. A concepção de tradução enquanto um processo de leitura é decorrente da estreita relação existente entre tradutor e intérprete, uma vez que a tradução não deixa de ser uma leitura atenta do original. E, ainda, é essa leitura levada a cabo pelo intérprete que faz da tradução um ato *transcriativo* e

⁸⁵ LAINÉ. *A rendeira*, p. 24 (grifos meus).

⁸⁶ “[...] a tia lhe arranjava um emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais *quatro moças balconistas* das Lojas Americanas”. LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 37 (grifo meu).

⁸⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21 (grifo meu).

*transculturador*⁸⁸ por excelência, já que *a transcrição aprimora a noção da atividade tradutora como recriadora*, e aberto à pluralidade da significação cultural. Nas palavras de Nascimento,

a tradução literária é simultaneamente fiel e traidora, justo porque repousa na fidelidade/traição básica da própria leitura. Se houvesse a possibilidade de um superleitor capaz de recapturar todas as significações do texto, seria possível aceitar a hipótese de um tradutor magistral que faria coincidir plenamente o original e a tradução. O que há, na verdade, são leitores e tradutores mais ou menos talentosos, capazes de praticar o quase impraticável: ler-traduzir o texto dentro de certos limites e, ao mesmo tempo, ativar a pluralidade inesgotável de suas significações.⁸⁹

Desse modo, se disseminação e suplemento da tradução são “notados” em *A hora da estrela* (1977), ainda são possibilitados no processo criativo de Clarice Lispector por meio de uma “leitura” primeira realizada pela escritora no momento da tradução interlingual de *A rendeira* (1975). Neste ponto, é possível uma analogia entre tradução/leitura e interpretação, já que “interpretar um signo implica sempre traduzi-lo por outro. Interpretação e tradução como funções homólogas”⁹⁰, ou, no mínimo, como processos que se iluminam mutuamente. Nesse sentido, o que ocorre na novela de 1977 é que a tradutora/intérprete continua *(trans)criando*, para além da tradução interlingual, signos culturais do romance francês, tornando legítima

⁸⁸ Essa visada crítica a respeito da tradução como meio transcriador e transculturador foi proferida por Haroldo de Campos, em uma entrevista concedida a Rodrigo Figueira Naves, no “Folhetim Erudição” do jornal *Folha de São Paulo*, em 21 de agosto de 1983. Nessa entrevista, Campos, além de responder algumas perguntas inerentes à poética da poesia concreta, assume o seu lugar de escritor fora do centro (“o ex-cêntrico, o descentrado”, são palavras do entrevistado) e tece alguns comentários voltados para a prática transculturadora e transcriativa a qual os escritores latino-americanos se valem para estabelecer um diálogo mais próximo com a tradição. Por essa razão, o “poeta-crítico” afirma que a prática da tradução realizada pelos concretistas brasileiros só veio evidenciar a próxima relação existente entre o dispositivo criador e o ato de tradução, além de propagar novas ideias e poéticas que ajudariam, ainda mais, reforçar e dar a conhecer uma tradição até certo ponto desconhecida. Sob essa perspectiva, “(...) a tradução, melhor dizendo, a transcrição da poesia de várias latitudes e tempos, foi o nosso dispositivo *transculturador* preferencial. Uma atividade tradutora provida de projeto crítico, com função maiêutica (à maneira poundiana)”. CAMPOS. “Minha relação com a tradição é musical”, p. 7 (grifos meus). Também Cf. CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 109 – 112. É importante salientar que o conceito-chave de *transcrição* em Haroldo de Campos está intimamente vinculado às lições do conceito de *paideuma* em Ezra Pound, que afirmava ser insuficiente conhecer as obras no original para traduzi-las, já que o necessário era *transcriá-las* passando-as para o quadro da cultura nacional que as recebe, pois a *transcrição aprimora a noção da atividade tradutora como recriadora*.

⁸⁹ NASCIMENTO. “Uma poética da tradução: Teoria e Crítica na poesia concreta”, p. 91.

⁹⁰ NASCIMENTO. “Uma poética da tradução: Teoria e Crítica na poesia concreta”, p. 84.

a aproximação entre o intérprete e aquela outra figura, a do *transcriador* de poesia [entenda-se poesia como metonímia de literário] [...]. Para estreitar melhor os elos, é preciso meditar sobre o ato mesmo praticado pelo tradutor intérprete: a transcrição. Esta se baseia no ato primacial da leitura.⁹¹

Por basear-se no estatuto da leitura, a transcrição, quando se trata de criação literária, não tem nunca um ponto de início e término bem demarcado. No caso de Clarice, ao ultrapassar os limites (até certo ponto restritos) de recriação sugeridos pelo espaço do texto a ser transposto, a transcrição, em *A hora da estrela* (1977), aciona, em sua plenitude, a ação proposta pelo prefixo “trans –” e faz com que a “criação” evidencie que a tarefa da tradutora vai além da tradução realizada em 1974. Entregar-se à leitura/tradução por meio de disseminações e suplementos criativos faz da intérprete/tradutora o sujeito que transcria em um desejo provocado pelo contato com o outro, pois, como afirma Arrojo (1993):

Entregar à leitura e entregar-se à leitura é nada além do que viver e estar no mundo, em que o ser humano se define exatamente pelo estar à mercê do desejo que o une ao desejo do outro e que constitui o motor de tudo aquilo que podemos chamar de sua “criatividade”.⁹²

⁹¹ NASCIMENTO. “Uma poética da tradu/ição: Teoria e Crítica na poesia concreta”, p. 90 – 91 (grifo do autor).

⁹² ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 112 (grifo meu).

1.3 – A tradução nas negociatas culturais: a tarefa da tradutora nas fendas do terceiro espaço

Negociação não é nem assimilação nem colaboração mas possibilita o surgimento de uma agência intersticial que recusa o binarismo da representação costumeira do antagonismo social.

SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 128.

[...] cada posição é sempre um processo da tradução e transferência de sentido. Cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura; cada objetivo político é determinado em relação ao outro e deslocado no mesmo ato crítico.

BHABHA. *O local da cultura*, p. 53.

Seja por meio de disseminações da tradução ou de suplementos criativos, como já discutido, o processo tradutório em *A hora da estrela* (1977) – especificamente, quando me lembro das problemáticas teórico-conceituais que emanam do termo disseminação empregado por Homi Bhabha (1998) – evoca que a prática transcriativa levada a cabo por Clarice Lispector encontra-se marcada por um *deslocamento cultural*, ou melhor, que a narrativa da escritora, enquanto objeto artístico-cultural disseminado e suplementado pelo exercício da tradução, vê-se “acrescentada”, no sentido antes proposto, por signos culturais procedentes do livro francês, os quais, por sua vez, são traduzidos para essa narrativa de identificação nacional (a novela da intelectual).

Nesse deslocamento entre narrativas culturais, sobressai-se uma ambivalência da incomensurabilidade da *tradução cultural*. A questão da “incomensurabilidade” torna-se totalmente fecunda, neste contexto, já que a narrativa de identificação nacional da escritora encontra-se disseminada pelo contato da tradutora com um objeto proveniente de uma cultura alheia. E, ainda, essa disseminação pensada por meio da diferença cultural, *que de fato nunca soma*

mas acrescenta, é a responsável pela “articulação *através* da incomensurabilidade que estrutura todas as narrativas de identificação e todos os atos de tradução cultural”.⁹³

No âmbito dessa ambivalência proposta por Bhabha (1998), as fronteiras do processo tradutório são embaralhadas em *A hora da estrela* (1977), a ponto de não se saber mais onde terminam as ideias advindas do texto de “origem” e as provenientes do novo texto cultural que surge. Se uma fronteira, como bem explicita o crítico indo-britânico, *se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente*⁹⁴, ou seja, *é o lugar a partir do qual algo estará “além de”*, a tradução e a criação, como atividades (co)existentes em Clarice Lispector, se cruzarão nessa consciência de um espaço fronteiro poroso, fazendo com que a tradução se misture à criação, projetando uma impossibilidade de demarcar, precisamente, onde começam as ideias de uma e onde terminam as de outra, em termos bem rígidos. Todavia, existem “marcas” que evidenciam uma espécie de “fluxo” tradutório entre a obra criada e a obra traduzida, cujo movimento possibilita uma aproximação entre ambas. Assim, as trocas culturais se efetivam por meio das comunicações entre as culturas, fazendo das mesmas um local tradutório por excelência⁹⁵, cabendo, nesse contexto, a formulação de Bhabha: “A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural [...]. E o signo da tradução conta, ou “canta”, continuamente os

⁹³ BHABHA. *O local da cultura*. p. 236 (grifo do autor).

⁹⁴ Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 24 e HANCIAU. *Entre-lugar*, p. 136.

⁹⁵ Souza (2004), em estudo no qual discute os conceitos de hibridismo e tradução cultural em Bhabha, afirma que, para poder ser pensada sob essa égide da tradução, o conceito tradicional de cultura deve ser repensado, para que, posteriormente, esta possa “ser vista como algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação”. É nesse sentido que a cultura se põe como transnacional e tradutória. “É *transnacional* porque carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos de origens. É *tradutória* porque exige uma ressignificação dos *símbolos* culturais tradicionais – como a literatura, arte, música, ritual, etc (...)”. SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p.125 (grifos do autor). Desse modo, a transnacionalidade da cultura dá-se nas vias do “deslocamento cultural”, seja como “meia-passagem” ou “passagem para fora”, e a tradução efetiva-se como estratégia “do como fazer” significar as histórias desse “deslocamento”, por isso, “a dimensão *transnacional* da transformação cultural (...) torna o processo de *tradução cultural* uma forma complexa de significação”. BHABHA. *O local da cultura*, p. 241 (grifos meus).

diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e as suas práticas performativas”.⁹⁶

Assim considerada, a tradução se projeta em um “movimento significativo”, no qual o “princípio e a prática” da comunicação cultural descanonizam o original (tomo aqui por original não somente o texto linguístico da novela francesa, como também o *enunciado cultural* que emerge da obra de Lainé), concedendo-lhe uma forma fragmentária por excelência, ou seja,

como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a *tradução*, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como *fragmentos* de uma mesma ânfora, assim também o original e as suas traduções tornam-se reconhecíveis como *fragmentos* de uma linguagem maior.⁹⁷

A metáfora do fragmento associada à questão da tradução, proposta por Benjamin (2008), implica dois pontos que merecem destaque: a tradução deve buscar, em sua língua, o “modo de significar” do original e, este, por sua vez, perde a equivocada supremacia que o atribuíram por uma possível “detenção de sentido”. É a partir desse segundo ponto que o crítico alemão acaba por desbaratar tal atribuição, afirmando que tanto o original quanto a tradução estão em uma relação de completude⁹⁸ simultânea enquanto fragmentos de uma mesma ânfora, de uma mesma linguagem. Seja dito entre parênteses que se torna eficaz alguns esclarecimentos a respeito da relação original x tradução porque, na verdade, o “contato” primeiro de Clarice com a obra de Pascal deu-se em língua francesa, na primeira “leitura” do “original”, como já anunciado.

⁹⁶ BHABHA. *O local da cultura*. p. 313.

⁹⁷ BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 61 – 62 (grifos meus).

⁹⁸ Entenda-se o uso de “completude” não como sinônimo de totalidade, mas como “a linguagem maior” (a ânfora) que é formada pelo original e suas traduções.

É interessante da proposta de Benjamin (2008) o postulado da “sobrevivência” promovida pela “tarefa da tradução”. Para o crítico, a tradução estabelece uma estreita relação com o original não pelo sentido que procura preservar obtendo-o em semelhança, mas por uma relação vital, cuja função seria, basicamente, promover a “sobrevivência” da obra. É nessa relação que, precisamente, se assegura uma inter-relação entre original e tradução, sem que aquele saia “afetado”,

do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com os seres vivos, sem todavia os afetar, a tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da “sobrevivência” da obra.⁹⁹

Já que a tradução, na perspectiva benjaminiana, é processo que promove a “sobrevivência” de uma obra, a qual pode se modificar enquanto “sobrevive” (*metamorfose e renovação de algo com a vida*¹⁰⁰), acredito que na obra de Lainé uma primeira “sobrevivência” em língua portuguesa seria a tradução interlingual de Lispector, contudo, posso pensar que o “sobreviver” de *A rendeira* (1975) não para por aí. Clarice aparece, além de tradutora que executa uma sobrevivência do romance francês – em uma espécie de “amadurecimento póstumo”, tomando de empréstimo o termo de Benjamin¹⁰¹ –, como escritora-tradutora que dissemina o “texto” do outro no seu, possibilitando, metaforicamente, que “signos” culturais do livro francês “sobrevivam”, ainda que às escondidas, nas entrelinhas de seu processo criativo.¹⁰²

⁹⁹ BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 27 (grifo meu).

¹⁰⁰ Cf. BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 30.

¹⁰¹ “Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um *amadurecimento póstumo*”. BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 30 (grifo meu).

¹⁰² Jacques Derrida aproxima-se, em parte, da sobrevivência inerente ao ato da tradução apontada por Walter Benjamin, a qual fora discutida. Para o primeiro, um texto só “vive” se puder “sobreviver”, que, por sua vez, só sobrevive se for traduzível e intraduzível. Se, por um lado, for totalmente traduzível desaparece enquanto escritura e se, por outro, for totalmente intraduzível, mesmo dentro de uma mesma língua, morre também. “A tradução não é, pois, ‘nem a vida nem a morte’ do texto mas sua ‘sobrevivência, sua vida após a vida, sua vida após a morte’”. ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 78. Numa visada mais culturalista, que tome a tradução enquanto

Torna-se importante salientar que Jacques Derrida (2002), ao evocar a presença da noção de sobrevivência inerente à tradução, desbarata o discurso de uma tradição logocêntrica que associa ao processo tradutório uma espécie de “morte do original”, proveniente de uma abordagem cartesiana que “sonha” com a transferência intacta das ideias. De acordo com Arrojo (1993), esse desbaratamento que possibilita a emergência de uma sobrevivência só é possível devido a força da ferramenta da *différance* insurgida em todo processo de leitura e tradução¹⁰³. Desse modo, é como se a tradução possibilitasse a sobrevivência do texto original ao descanonizar o seu *locus* prefigurado por certa detenção de sentido.

No caso de Clarice Lispector, o papel da tradutora foi, em um primeiro momento, o de agir como uma *agente de sobrevida*, que faz a obra original *viver* em outra língua mesmo depois da *morte* de um sentido uno que se queria como primeiro e total. Em outras palavras, a *tradutora-agente* prefigura-se, em tal momento, enquanto sujeito *endividado* que *herda* a tarefa de fazer com que a obra continue vivendo independentemente da figura de seu autor, aqui, especificamente, Pascal Lainé. Por isso, Derrida (2002) afirma que Benjamin (2008)

nomeia o sujeito da tradução como sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevida. A sobrevida das obras e não dos autores. Talvez a sobrevida dos nomes dos autores, não dos autores. Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor.¹⁰⁴

prática que se efetiva em meio às estratégias do hibridismo cultural (questão que será abordada logo adiante), a sobrevivência inerente ao processo de tradução se daria devido o lugar fronteiriço por excelência no qual esse processo se realiza, pois como afirma Bhabha (1998): “é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como ‘sobrevivência’, como Derrida traduz o ‘tempo’ do conceito benjaminiano da sobrevivência da tradução, o ato de viver nas fronteiras”. BHABHA. *O local da cultura*, p. 311. Nesse âmbito, a tradução dá-se como acontecimento de troca que se situa num espaço de *puro limite*, uma vez que “não exclui, ao contrário, os graus, a virtualidade, o intervalo e o entre-dois” – Cf. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 72 – no qual a cultura e seus signos sobrevivem.

¹⁰³ Cf. ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 77.

¹⁰⁴ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 33 (grifos do autor).

Se Clarice já se *endivida* com a função primeira da tradução em 1974, posso pensar que, ao escrever *A hora da estrela*, a escritora continua se endividando mais ainda quando deixa espaço para que ideias procedentes de *A rendeira*, apropriadas em um processo de reinvenção, respirem e sobrevivam durante o processo de criação da novela de 1977. Essa dívida, que, logo de antemão, põe a escritora na condição de *herdeira* das ideias de outro, não tem o papel de fazer com que a *história lagrimogênica de cordel* de Clarice se apresente como uma representação fiel do original (fato este impossível até na tradução interlingual¹⁰⁵), mas como objeto cultural fruto de transformações várias, entre as quais prefiguram as transformações da tradução.

Nos meandros dessa dívida que resulta de um trabalho de “criação derivada”, o texto da tradução mostra-se não como “fim” de um simples processo mecânico e operacional, mas sim como objeto que reflete escolhas e caminhos, ou para lembrar Derrida, como objeto que reflete um espírito (“o tradutor faz uma obra do espírito”¹⁰⁶). Espírito este incorporado ao fazer literário de Clarice Lispector no ato criativo do livro de 1977, confirmando que a escritora-tradutora “cria” para além da tradução interlingual, já que sua tarefa de tradutora vê-se motivada por um “esforço criador” que ultrapassa *o duelo das línguas*, pois, como adverte Derrida (2002), “quando o tradutor ‘cria’, é como um pintor que ‘copia’ seu ‘modelo’”.¹⁰⁷

Por essa razão, a invenção em *A hora da estrela* se põe, ao menos em parte (porque também seria incoerente esquecer do endividamento da escritora para com os livros e escritores de sua biblioteca pessoal), como processo que herda do contato da escritora com o texto traduzido em 1974, evidenciando o surgimento de uma dívida mútua entre os textos. É por meio desse endividamento que se

¹⁰⁵ Cf. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 38.

¹⁰⁶ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 61.

¹⁰⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 62.

estabelece a relação de transferência de ideias, a qual propicia a sobrevivência do outro na ficção clariciana, fazendo da lei de estruturação desta uma construção babélica por excelência, na qual as ideias *pertencem sem pertencer* por meio de uma dívida (herança) que não se pode quitar. Sob esse prisma, observamos que

a tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar. Tal insolubilidade encontra-se marcada diretamente no nome Babel: que ao mesmo tempo traduz e não se traduz, pertence sem pertencer a uma língua e endivida-se junto dele mesmo de uma dívida insolvente, ao lado dele mesmo como outro. Tal seria a performance babélica.¹⁰⁸

Emergem dessa performance babélica da criação clariciana, dois papéis inerentes a Lispector que não se faz coerente tomar como sinônimos: o papel do “tradutor” e o papel do “escritor”. Benjamin (2008) afirma que enquanto a intenção do segundo é *ingênuo, primária e plástica* (pois o poeta – escritor – “maneja sua língua nacional para construir formas que erguem até a língua pura”¹⁰⁹), o papel do primeiro é norteado por uma intenção derivada (a de fazer a obra significar dentro de uma língua nacional, que não a língua da obra original). No caso de Clarice, o papel de tradutora e de escritora, apesar de distintos como quer Benjamin (2008), se “acrescentam”, fazendo com que a intenção derivada suplemente o processo criativo. Esclarecimentos feitos, fecho o parêntese.

Nesse âmbito, a conjuntura da sobrevivência da tradução em Clarice Lispector enseja um poderoso artifício nos processos históricos, cuja função seria a de transmitir valores culturais. Segundo Fernando Camacho, tradutor da edição do texto de Benjamin da qual me valho, “o histórico” deve ser entendido no sentido de oposição História x Natureza:

O processo a que o autor [Benjamin] se refere é assim aquilo que poderíamos chamar de modo mais genérico a tradição ou *transmissão de valores culturais*, tal como acontece com a “*sobrevivência*” das ideias

¹⁰⁸ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 25 – 26.

¹⁰⁹ Nota do tradutor Fernando Camacho. BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 48.

estéticas [e, aqui acrescento, culturais] que existem numa obra e que continuam para além dela própria.¹¹⁰

No patamar do histórico, a sobrevivência do texto por meio da tradução por meio de transmissões culturais. Conforme Arrojo (1993), a tradução é que torna possível a sobrevivência do que chamamos de história ao realizá-la e construí-la, simultaneamente. Na esteira de Sherry Simon, a estudiosa conclui que a tradução, de uma simples técnica de transferência linguística, torna-se objeto de uma reformulação conceitual no cerne do debate contemporâneo da transmissão cultural, fazendo do processo tradutório um meio que “gera novas formas textuais, que cria novas formas de conhecimento e introduz novos paradigmas culturais”.¹¹¹

Ora voltada para uma espécie de “deslocamento”, ora para uma “transmissão cultural”, a tradução em *A hora da estrela* (1977) pode ser tomada enquanto um processo cultural no qual as categorias de originalidade e pureza não se sustentam há tempos, pois todos os “sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis”¹¹². Reconhecer esse postulado, torna-se operante para articular coerentemente a questão do hibridismo inerente aos atos de tradução. Se por um lado existe uma tradutora que faz o texto da cultura alheia ter significado em sua cultura, por outro – já no papel de escritora –, ao disseminar signos daquela cultura em sua obra, executa um processo de ressignificação, cuja evidência primeira é trazer à tona uma “travessia cultural”, a qual desbarata qualquer discurso teórico-crítico que tome a cultura sob o véu de uma visada logocêntrica, totalizante e transcendental. É

¹¹⁰ Nota da tradutora Fernanda Camacho. BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 47 – 48 (grifos meus).

¹¹¹ SIMON, *apud* ARROJO. *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p. 77.

¹¹² BHABHA. *O local da cultura*, p. 67.

essa ressignificação a partir das fronteiras entre línguas, territórios e comunidades [...] [que] os leva ainda à construção de valores éticos e estéticos que não pertencem a nenhuma cultura específica; são valores que surgem a partir da experiência dessa “travessia” por entre os espaços culturais intersticiais – experiência essa que é exemplo da produtividade do hibridismo cultural e de seus atos tradutórios.¹¹³

Assim considerada, a cultura – e, por conseguinte, os objetos que nela pululam – apresenta-se atravessada pela questão do hibridismo, seja ele provocado por processos tradutórios (como acredito ter acontecido com Clarice Lispector), seja por outras estratégias de “contato” com o outro. Por isso, qualquer objeto advindo dessa cultura conterà traços de outros discursos culturais à sua volta em um jogo de diferenças e referências, as quais podem se efetivar por meio de inúmeros mecanismos que possibilitem o diálogo cultural, ratificando o fato de que a cultura e seus objetos são, nada mais nada menos, que construções.¹¹⁴

O hibridismo, em Homi K. Bhabha, está totalmente associado à noção de *tradução cultural*. Para o crítico indo-britânico, tomar o hibridismo como “algo encontrado” na cultura é, no mínimo, percebê-lo sob uma lente simplista e reducionista que o colocaria apenas como “característica” da cultura (ponto que se tornara pacífico no discurso crítico e que por isso acaba sendo “empregado” acriticamente por muitos), enquanto ele seria mais uma estratégia, a qual possibilita o entendimento dos diálogos que são travados constantemente entre os meios culturais¹¹⁵. Por essa razão, Bhabha vê o conceito de hibridismo como um processo

¹¹³ SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 127.

¹¹⁴ A tradução cultural ou “ressignificação dos símbolos em signos será complexa tanto “agonística” quanto “antagonística”, mas servirá para mostrar que os mitos dos particularismos e especificidades culturais [...] não se sustentam com facilidade. [...] A vantagem desse movimento tradutório de símbolos culturais em signos é que traz à tona o fato de que as culturas são construções e as tradições são invenções. Essa tradução e essa ressignificação revelam a natureza híbrida dos valores culturais, e portanto revelam o hibridismo no próprio conceito de cultura como *verbo*, aberta, dinâmica, constituída pela diferença e por alteridades, e heterogênea em suas origens”. SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 126 (grifo do autor).

¹¹⁵ Em interessante ensaio, no qual discute o termos “híbrido”, “hibridismo” e “hibridização”, Stelamaris Coser (2010), reconhece que apesar de tais termos serem sempre empregados em estudos que se voltam para “culturas de fronteira” ou “grupos de imigrantes ou nômades da contemporaneidade”, a ênfase teórica que propõem os termos vem, na verdade, corroborar que “o híbrido não está convenientemente circunscrito à margem, aos guetos de imigrantes, aos *barríos*, aos

provocado no seio da tradução cultural, já que esta, no movimento de “trânsito” que executa, evidencia a visibilidade da “ação” que esse conceito/estratégia propõe. É sob essa perspectiva que

[...] conceito de hibridismo no ato da tradução cultural [...] nega o essencialismo de uma cultura anterior ou originária, então vemos que todas as formas de cultura estão constantemente num *processo de hibridismo*. Porém, para mim, a importância do hibridismo não é poder traçar dois movimentos originários a partir dos quais surge um terceiro; ao invés disso, o hibridismo para mim é o “*terceiro espaço*” que possibilita o surgimento de outras posições. Esse terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são mal compreendidas através da sabedoria normativa.¹¹⁶

Por meio dessa abordagem da noção de hibridismo proposta por Bhabha, vejo que, em *A hora da estrela* (1977), o ato de tradução de Clarice Lispector vem se mostrar enquanto estratégia que ratifica ser o processo de criação da escritora uma atividade levada a cabo em um espaço intersticial e relacional por excelência. Intersticial porque a criação parece efetivar-se em um local aberto por meio de uma “fenda”, na qual o outro (o livro traduzido) se “mostra”, ainda que de forma rasurada, como elemento que acrescenta, e relacional porque, entre a tradução e a criação, a escritora traduz recriando o outro no seu mundo deliberadamente ficcional, que não deixa de ser o lugar onde se evidencia um hibridismo cultural e se cruzam os lugares vividos, lidos e traduzidos.

Da citação de Bhabha, antes transcrita, sobressai-se uma questão que não posso deixar de mencionar: a intrínseca relação existente entre hibridismo, tradução cultural e terceiro espaço. Se para o crítico, a tradução tem como estratégia de comunicação cultural o hibridismo, este, por sua vez, dá-se em meio a um “terceiro espaço” ou “espaço novo”. O terceiro espaço proposto pela crítica pós-colonial seria, *grosso modo*, o lugar propício para que se veja o hibridismo decorrente de toda

espaços alternativos, ou apenas aos dias atuais [como querem muitos]. Híbridos não são os *outros*: híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias”. COSER. “Híbrido, hibridismo e hibridização”, p. 186 (grifos da autora).

¹¹⁶ BHABHA, *apud* SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 126 – 127 (grifos meus).

tradução cultural. Neste caso, além de útil para notar o hibridismo do deslizar do signo cultural no processo da tradução em *A hora da estrela* (1977), a noção de “terceiro espaço” abre margem para uma leitura crítica do “fora da frase” (*não se esqueça do espaço fora da frase*¹¹⁷), ou seja, ler o fora da sentença, no caso do processo de criação da novela de 1977, é trazer à tona o contexto da produção de Clarice Lispector enquanto escrevia o livro que viria a ser publicado em 1977: a tradução de *A rendeira* (1975). Ler o “fora da sentença” ou a “não-sentença”, para Bhabha (1998), é acionar, por meio de um espaço-tempo inaugural, o que “não fica antes (seja como passado ou a priori) ou dentro (seja como profundidade ou presença), mas fora (tanto espacial como temporalidade ex-cêntrica, interruptiva, intervalar, nas fronteiras, virando o dentro para fora)”¹¹⁸. É claro que se a crítica leu esse espaço, a questão da tradução fora, no mínimo, deixada de lado. Segundo Souza (2004):

Lembrar o espaço “*fora da frase*” é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado; é lembrar do contexto, da história, da ideologia e das demais condições de produção da significação que constituem o momento da enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido no enunciado. É nesse *espaço intersticial* e particularizante que se desfazem os desejos substantivos pela universalização, pela homogeneidade e pela estabilidade; portanto, é nesse mesmo espaço que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis.¹¹⁹

Entre a criação e a tradução, o “eu” e o “outro”, a invenção e a apropriação, a escritora-tradutora se situa em uma espécie de “terceiro espaço”, que é um *locus* não representável e destituído de uma demarcação limitada, que toma a cultura e seus signos como meios destituídos de “unidade e fixidez”, concedendo margem para que esses signos sejam “apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de

¹¹⁷ Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 241 – 253.

¹¹⁸ BHABHA. *O local da cultura*, p. 254.

¹¹⁹ SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 131 (grifos meus).

outro modo”¹²⁰. O crítico indo-britânico concebe o terceiro espaço como um *locus* totalmente acolhedor para quando se propõe articular a *diferença cultural*, uma vez que, no ato da tradução, a “política da polaridade” deve ser evitada para proporcionar a abertura/surgimento de “outros nós” emergidos do novo objeto cultural que surge com tal ato.

Evocar a noção de *diferença cultural* no processo tradutório em *A hora da estrela* (1977) é reiterar que esta leitura, mesmo pressupondo a existência do “outro” que mina o processo de criação da escritora, não tem por objetivo separar de um lado os signos culturais traduzidos e de outro os signos culturais “inventados”. Ao contrário, minha leitura tem por fim mostrar o momento de criação de Clarice em um tempo fluido no qual as relações com o objeto traduzido se deixam entrever fora de qualquer antagonismo ou binarismo. Em outras palavras, o objetivo é evidenciar a existência de uma criação que pressupõe um outro (é preciso existir para um outro) em um espaço relacional (o terceiro espaço) de um *processo de cisão*, onde a tradutora, ao mesmo tempo, ocupa-se de signos culturais do livro alheio e não abre mão de ocupar seu lugar dentro de uma sociedade marcada pela ditadura militar e uma tradição literária exclusivamente masculina, por exemplo.

Segundo Bhabha (1998), os objetos, enquanto práticas culturais, são construções sempre abertas a uma espécie de tradução (até mesmo dentro de um único espaço cultural), devido ao traslado contínuo pelo qual se movimentam os signos de todas as culturas. A partir dessas inferências, o crítico indo-britânico alega que esses *signos viajantes* salientam, ainda mais, o espaço híbrido no qual se alicerçam as culturas, possibilitando a insurgência de uma diferença da *negociação cultural*, pois

¹²⁰ BHABHA. *O local da cultura*. p. 68.

é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação*, o interesse comunitário e o valor cultural são negociados. [Assim,] [...] a articulação social da diferença [...] é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais.¹²¹

O conceito de “negociação” em Bhabha (1998) torna-se, assim como as noções de tradução cultural e terceiro espaço, fecundo para pensar o deslocamento e/ou travessia cultural que emerge do ato tradutório em Clarice Lispector, ou melhor, seria mais coerente dizer que é a partir da tradução cultural realizada no momento de criação de *A hora da estrela* (1977) que o terceiro espaço surge como o lugar onde a escritora-tradutora *negocia* com outro, com o texto traduzido. A ideia proposta pela negociação implica a exclusão de uma simples assimilação na prática da tradução clariciana e viabiliza que a política do terceiro espaço, como lugar no qual as trocas são realizadas, desbarate um possível binarismo que possa querer emergir da relação entre a tradução e a criação em Lispector.

A concepção de negociação, sob essa égide, está atravessada por uma temporalidade que torna possível a articulação de elementos diferentes: a tradução e a criação, neste caso¹²². Com o termo negociação, Bhabha (1998) põe em cena uma estrutura de iteração, cuja função principal é a de chamar atenção para o movimento de trocas que está, desde sempre, no âmago das culturas e de seus objetos. Desse modo, tal termo emana, na leitura que faço do processo tradutório em Lispector, uma prática relacional, que poderia ser “traduzida” como uma espécie de tensão (lembre-se que todo ato de tradução é, por si só, atravessado por certa incompletude sobre o que se quis dizer), na qual a criação negocia com a tradução, revisitando os pressupostos referenciais atrelados às ideias consignadas nos objetos da cultura. Por isso,

¹²¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 20, 21 (grifo do autor).

¹²² Cf. BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 35.

a tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação, trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores [...]. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque *negociar* com a “diferença do outro” revela a insuficiência radical de sistemas [culturais] sedimentados e cristalizados de significação e sentidos [...].¹²³

Esses postulados teóricos me permitem ler, no contágio cultural presente em *A hora da estrela* (1977), uma *negociação tradutória*. Essa negociação, oscilante entre a obra da escritora e a tradução de *A rendeira* (1977), entre a obra da escritora e os livros de sua biblioteca pessoal, entre a obra da escritora e a situação de seu tempo político-social, possibilita situar a escritora-tradutora num “entre-lugar”, já que neste se instaura a possibilidade da tradução, da (re)criação, da negociação. Assim,

a contribuição da negociação é trazer à tona o “entre-lugar” [...]; ele *não* é autocontraditório, mas apresenta, de forma significativa, no processo de sua discussão, os problemas de juízo e identificação que embasam o espaço político de sua enunciação.¹²⁴

Santiago (2000), mostrando-se filiado à tendência tropicalista inserida na tradição oswaldiana e modernista, já discutira esse espaço intermediário no qual se situa o discurso latino-americano (seja ele crítico ou artístico), no qual vejo também inserida a prática da negociação na tradução de Clarice Lispector. Valendo-se da metáfora da onça e do jabuti¹²⁵, o crítico discute a problemática posição na qual se encontra a produção latino-americana frente às “produções universais”, defendendo o postulado de que essa produção efetiva-se enquanto tal por meio de uma prática tradutória antropofágica, que ao mesmo tempo *assimila* e *agride* o outro, ou seja, que ao mesmo tempo *copia* e *traduz* o outro. Nas palavras do crítico:

O escritor latino-americano brinca com os signos de outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro tem a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do

¹²³ BHABHA, *apud* SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”, p. 127 (grifo meu).

¹²⁴ BHABHA. *O local da cultura*, p. 57 (grifo do autor).

¹²⁵ Torna-se coerente a transcrição da epígrafe que abre e move a articulação teórico-crítica de Silviano Santiago: “O jabuti que só possuía uma casa branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça deixou-se pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo”. CALLADO, *apud* SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 9.

segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. [...] [Assim,] o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe uma espécie de tradução global [...]. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário do escritor latino-americano e se *dissemina* sobre a página branca e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. Durante o processo de tradução, o imaginário do escritor está sempre no palco [...].¹²⁶

Das palavras de Santiago (2000), emerge uma relação entre duas práticas que, de uma forma ou de outra, tentei salientar nas páginas até aqui escritas: a criação e a tradução. Se o crítico vê o escritor latino-americano como “tradutor” da cultura alheia, em Lispector, a questão torna-se ainda mais evidente pelo fato da escritora exercer também o papel de tradutora no sentido explanado por Benjamin (2008). Assim, “entre” o que posso chamar de “duas espécies de tradução” (a tradução interlingual do romance francês e a tradução disseminativa em *A hora da estrela* (1977)), o processo de negociação estaria “no meio de” – estaria “entre-duas-ações” – em cujo *imaginário da escritora* se apresentaria, logo de antemão, filtrado por um movimento cultural que não só copia, como também traduz o outro.

Nesse sentido, o entre-lugar de Santiago, como espaço de negociação da tradução em *A hora da estrela* (1977), seria o terceiro espaço proposto por Bhabha¹²⁷, já que na proposta de ambos torna-se ponto pacífico a existência de meios culturais distintos, mas que não pressupõe uma política da polaridade, na qual um dos meios se deixasse passar por superior ou melhor, já que, nesse diapasão conceitual, seriam diferentes, porém relacionáveis. Dessa maneira, estar num “entre”, como demonstra o crítico brasileiro, significa saber se valer do outro, assim

¹²⁶ SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 21.

¹²⁷ “Nas dicotomias oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, racionalidade e magia, que compreendem as escrituras híbridas dos tempos da pós-modernidade, a literatura projeta-se em direção à ocupação da terceira margem, poetizada por Rosa, do *entre-lugar*, proposto por Silviano, ou de um espaço intersticial (liminar, “no além” ou *terceiro espaço*) sugerido por Homi K. Bhabha”. HANCIAU. “Entre-lugar”, p. 130 (grifos meus). É interessante salientar que além dessas relações conceituais, Hanciau propõe outras aproximações entre termos teóricos que são nada mais que variantes utilizadas, no cenário crítico culturalista, para designar os espaços emergentes dos descentramentos verificáveis no interior das culturas. Para um maior aprofundamento, Cf. HANCIAU. “Entre-lugar”, p. 127.

como fizera o jabuti da metáfora mencionada¹²⁸. No caso de Lispector, o espaço relacional da tradução e da criação, além de se ver marcado pela “deglutição” do outro (que, para o bem ou para o mal, encontra-se tão bem digerido, em outros termos, tão bem disseminado, sendo, na maioria das vezes, perceptível apenas como alusões *fora da sentença*), vê-se rasurado por uma felicidade clandestina da tradução, que permite um novo espaço que não se põe apenas como “um terceiro termo, mas um *entre-lugar* que o engloba e o ultrapassa, uma dimensão que se abre para além da inversão dos termos opostos [...], escapando da tautologia e do logocentrismo”.¹²⁹

Com o exposto, torna-se evidente que o entre-lugar e/ou terceiro espaço é o local onde os signos culturais são negociados/traduzidos e, até mesmo, imitados no processo criativo da escritora-tradutora. Contudo, essa “imitação”, perpassada pela política da diferença, não propõe um reforçamento da prioridade do original, porque os deslocamentos culturais, como artifícios que descentram um conceito de cultura hegemônica, pura e transcendental, “alicerçam” (se é que é esse mesmo o verbo a ser empregado aqui), por conseguinte, os objetos culturais em um terreno movediço, onde os signos se entrecruzam, se imbricam e se “chocam”. Bhabha, ao cunhar o conceito de tradução cultural, corrobora essas inferências, no extenso, porém necessário, fragmento abaixo transcrito:

Essa teoria da cultura [a teoria pós-colonial] está próxima a uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções – usando essa palavra, como antes, não no sentido estritamente linguístico de tradução, como, por exemplo, um “livro traduzido do francês para o inglês”, mas como um motivo ou tropo como sugere Benjamin para a atividade do deslocamento dentro do signo linguístico. Perseguindo esse conceito, a *tradução* é também uma maneira de imitar, porém de forma deslocadora, brincalhona, imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém pelo próprio fato de que o original se *presta* a ser

¹²⁸ “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana”. SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 26.

¹²⁹ HANCIAU. “Entre-lugar”, p. 138.

simulado, copiado, transferido, transformado etc.: o “original” nunca é acabado ou completo em si. O “originário” está sempre aberto à tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência. O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas em relação àquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que as torna estruturas descentradas – é através desse deslocamento ou liminaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais *diferentes* e até mesmo incomensuráveis.¹³⁰

A partir da perspectiva da negociação da tradução cultural, Clarice Lispector tradutora atua num “entre-tempo”, momento contingente, ou seja, ao traduzir o “outro” em sua obra, a escritora traduz também a “si mesma”, já que esse outro encontra-se, de certa forma, atravessado pela transposição linguística da própria tradutora. Nesse momento de incertezas e possibilidades, Lispector interage com aspectos culturais do livro de Lainé e, concomitantemente, se contamina com o “evento do signo cultural”, que, por sua vez, é traduzido no evento narrativo de sua obra. Se o “entre-lugar” é o espaço no qual ocorre a negociação da tradução clariciana, o “entre-tempo”, *grosso modo*, pode ser tomado enquanto um “intervalo temporal” no qual a escritora-tradutora “captura e ressignifica/traduz” o signos advindos da cultura alheia no seu “momento” de criação.

À medida que o “entre-lugar” está para os interstícios do “terceiro espaço” (a “espacialidade” que possibilita a negociação), o “entre-tempo”, por sua vez, está para a “temporalidade” na qual a negociação é realizada (o momento contingente da criação, o qual se presentifica como uma possibilidade que concede margem para que a escritora-tradutora “traduza” o outro em sua obra, numa espécie de eventualidade que perpassa o discurso de sua narrativa). Dessa forma, “o entre-tempo localizado *entre* o evento do signo [...] e sua eventualidade discursiva [...] exemplifica um processo onde a intencionalidade é negociada [...]”¹³¹, em outras palavras, o entre-tempo da tradução em Clarice Lispector está localizado *entre* o

¹³⁰ BHABHA, *apud* SOUZA. “Hibridismo e tradução cultural e Bhabha”, p. 125 (grifos do autor).

¹³¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 255 (grifo meu).

evento da tradução interlingual da obra francesa e o momento de criação em *A hora da estrela* (1977), possibilitando a evidência de “negócios” clandestinos da tradução na narrativa de 1977, perceptíveis como “assovio no vento escuro” que se movimenta nas *entrelinhas* do texto.

A noção de entre-tempo está longe de mostrar uma continuidade ou acumulação de signos culturais da obra traduzida para a obra criada¹³², pois, ao negociar, as relações são estabelecidas sem que haja alteração apenas de um lado. Assim, *nesse fio cortante de negociação e tradução*, a escritora-tradutora saqueia o outro “negociando” (fato que fará com que esse outro se apresente desde já como construto alterado) num “terceiro espaço” e num “entre-tempo”, situando-se, concomitantemente, nos limites difusos de entre-lugares existentes da criação à tradução e da tradução à criação de *A hora da estrela* (1977), no mesmo período em que traduz o romance de 1975.

A partir deste postulado, posso ver que o conteúdo do discurso traduzido/negociado em *A hora da estrela* (1977) vai sempre confrontar-se com seu duplo (*A rendeira*), que Bhabha designa por *intraduzível*. Assim, mesmo que o mais ingênuo tradutor pense estar transcrevendo tal conteúdo com a mesma carga semântica que contém a “origem”, o que teremos é um novo *locus* cultural que pode estar configurado pelo mesmo signo, mas não aberto a receber as mesmas significações. Com isso, a fronteira da tradução, lida aqui como um pano permeável por meio do qual a comunicação cultural se efetiva de fato, evidenciará o que Bhabha entende como “estrangeiridade das línguas”. Estaria neste ponto a questão seminal da não-traduzibilidade advinda do deslizar da significação. “No ato da tradução, o conteúdo ‘dado’ se torna estranho e estranhado, e isso, por sua vez,

¹³² Cf. BHABHA. *O local da cultura*, p. 257.

deixa a linguagem da tradução, *Aufgabe*, sempre em confronto com o seu duplo, o intraduzível – estranho e estrangeiro”.¹³³

Bhabha (1998), na esteira de Benjamin (2008), entende a “estrangeiridade das línguas” como a parte do intraduzível que ultrapassa a simples “transferência” entre textos culturais, já que essa transferência de significados jamais se dará em uma totalidade. Em outras palavras, a “dominância” total do efeito de realidade do conteúdo só pode ser efetivada se houver um envolvimento com o que o crítico alemão designa por *Língua pura*, ou, como quer Bhabha, “o ambiente linguístico mais puro”. A língua pura como transcendente do que é meramente linguístico, para Benjamin (2008), é aquela que só pode ser simbolizada em imagens, pois não existiria simbolizante, em sua completude, que “reproduzisse” a essência da língua pura, uma vez que

em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que pode se comunicar existirá algo não comunicável, algo que de acordo com a contextura em que se encontra, será ou um Simbolizante ou um Simbolizado: Simbolizante no caso das imagens já acabadas nas línguas; Simbolizado do advir das próprias línguas. E aquilo que se representa ou procura representar no advir das línguas será a própria essência da Língua pura.¹³⁴

Sob essa perspectiva, a negociação praticada por Lispector está longe de reforçar uma cópia na qual o original se deixa transparecer reforçado, porque desde o ato da transposição linguística (como quer Benjamin) o que se verifica é um jogo entre simbolizante e simbolizado, que está para além das línguas nacionais, o qual faz que o texto da tradução se apresente enquanto objeto de “tensão” frente o original, devido a sua *perda de perfeição ideal* por não conseguir a “unidade perfeita” existente entre “palavra, significado e tonalidade afetiva” existente no texto primeiro. Assim, no momento de criação da escritora-tradutora, o que passa a ser traduzido/negociado não é a essência do original, mas sim os signos culturais

¹³³ BHABHA. *O local da cultura*. p. 230.

¹³⁴ BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”, p. 39.

presentes no texto da tradução, os quais já são, de antemão, traduções provenientes do texto francês.

Com o exposto, torna-se evidente que o processo de tradução em Clarice Lispector não é uma ação ocorrida em um campo pacífico, mas sim um ato de *reescrita da experiência (trans)cultural*. Esse caráter transcultural, presente na tradução da escritora, leva-me a afirmar, na esteira de Bhabha, que a tradução não será constituída de certa unidade como a “origem”, mas que a interferência da mesma no processo de criação em *A hora da estrela* (1977) acionará um espaço-tempo propício para a negociação entre os objetos culturais em questão. É como se o “conteúdo” do traduzido fosse alterado pela nova forma de significação cultural atribuída pela tradução, devido ao novo local que passam a ocupar na *história lacrimogênica de cordel* da escritora-tradutora. Sem contar que todos os atos de tradução cultural são estruturados por meio da *incomensurabilidade* apreendida a partir da ambivalência subjacente à diferença cultural.

Em meio a esses deslocamentos culturais antes evidenciados, a negociata da tradução no processo criativo de Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977) vem, em suma, corroborar a instabilidade, ou melhor, a ambivalência na qual se alicerçam os objetos culturais, quer sejam de qual natureza for (a literatura, a música, a pintura, a dança, as manifestações no geral, para citar apenas algumas). No caso de Lispector, parece decorrente que durante sua produção foi constante uma espécie de “relacionamento” no qual um “outro” sempre se fez presente, ainda que nas *entrelinhas* de sua literatura. Especificamente, na novela de 1977, um “possível outro” que se faz notar, no *espaço* aparentemente vazio entre uma linha e outra, é o “outro” proveniente do contato com a obra traduzida em 1974. Esse “outro” seria, nada mais nada menos, que os “signos culturais” oriundos de *A rendeira* (1977)

“ressignificados/traduzidos” no momento do ato de criação da escritora-tradutora. Nesse momento no qual o “outro” da tradução parece *sobreviver entre* a tradução e a criação, a negociata se efetiva de fato, fazendo com que Clarice “dialogue” com o texto da tradução num “entre-tempo” e num “entre-lugar (o terceiro espaço)” singulares quando se pensa na comunicação entre as culturas.

Desse modo, glórias da tradução se fazem resplandecer (pois como escrevera a própria Clarice: “o contato com o *outro* através da palavra escrita é uma glória”¹³⁵) e o *outro* da tradução faz do ato criativo um lugar de existência da escritora-tradutora fora de um estado de solidão, já que “quando eu fico muito sozinha eu não existo. Eu só existo no diálogo”.¹³⁶

¹³⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 95 (grifo meu).

¹³⁶ LISPECTOR, *apud* HELENA. *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector, p. 72.

CAPÍTULO II –
O PROJETO INTELECTUAL DE CLARICE LISPECTOR:
arquivos biográficos, impressões críticas

[...] la crítica biográfica ha proporcionado una mirada ambivalente sobre la creación artística y literaria en general. Puesto que el autor, el creador, es la causa más evidente de una obra de arte, explicar su vida, su personalidad y vivencias permitirá un acceso directo a su alma.

María Rosales. "Mítico Lorca: el poeta como simulacro", p. 97.

No desejo de se abordar com mais propriedade determinados fenômenos literários e culturais, a figura do intelectual tem sido, cada vez mais, trazida à cena. Isso se deve ao fato de que o sujeito de “carne e osso”, seja ele escritor ou não, fala a partir de um *locus* específico configurado por determinados fatores políticos, históricos e culturais, e, por conseguinte, os objetos artístico-culturais produzidos por ele acabam por trazer resíduos biográficos que aludem a tal *locus*.

No campo dos estudos literários (mas vale ressaltar, não só no âmbito destes), a Crítica Biográfica contemporânea tem se preocupado com a relação obra e vida, não por motivos estritamente literários, mas por razões culturais, uma vez que, depois da chegada dos chamados Estudos Culturais, a literatura passa a ser vista não como entidade autossuficiente concebida por razões estritamente literárias, mas enquanto objeto cultural cuja *performance* congrega fatores externos (biográficos, ideológicos, históricos, entre outros) que se suplementam em uma relação na qual o sujeito que escreve e o seu contexto de produção aparecem refletidos mutuamente. Por essa razão, entre outras que serão comentadas mais adiante, a Crítica Biográfica se volta para materiais não precisamente literários, no

intuito de estudar determinado campo discursivo no qual se inscreve a obra e seu autor. Nesse particular, prefiguram-se importantes para estudos dessa natureza as

lecturas del poeta, relaciones personales, viajes, ciudades en las que vivió... todo ello forma un material impagable para valorar la tradición de la que un escritor forma parte, el estudio de las correlaciones culturales de su tiempo que funcionan sobre la base de pertinencias recíprocas.¹³⁷

É por desses “materiais” veiculados no cenário da Crítica Biográfica que a figura do autor volta à cena, “não como origem e explicação da obra, mas como personagem do espaço público [...]”¹³⁸, que, quando reconstituído, a exemplo aqui de Clarice Lispector, permite novas leituras da produção intelectual do escritor, bem como a construção de possíveis perfis biográficos. Entretanto, tais perfis são construídos não somente a partir dos textos escritos pelo autor ou por sua assinatura na capa do livro, como também pelo seu corpo e pela sua imagem¹³⁹ veiculada nos jornais, em entrevistas e, até mesmo, nas próprias páginas da própria crítica, que não deixa de ser uma forte produtora de perfis biográficos os quais se perduram no imaginário de uma geração.

Os bastidores da criação serão, nesse sentido, o lugar onde o crítico biográfico se põe a revirar gavetas, juntar pequenas anotações, recortar imagens e entrevistas publicadas em jornais, selecionar dedicatórias inscritas nas contracapas dos livros, entre outras ações que eu poderia aqui enumerar, com o intuito de retomar a figura crítica do escritor e, por conseguinte, possibilitar esboços de possíveis perfis intelectuais. Conforme Souza (2011),

É significativa essa retomada crítica da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de

¹³⁷ “leituras do poeta, relações pessoais, viagens, cidades nas quais viveu... tudo isso forma um material inestimável para valorizar a tradição da qual um escritor faz parte, o estudo das correlações culturais de seu tempo que funcionam sobre a base de pertinências recíprocas”. ROSALES. “Mítico Lorca: el poeta como simulacro”, p. 100 (tradução minha).

¹³⁸ VIEGAS. “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”, p. 10.

¹³⁹ VIEGAS. “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”, p. 11.

recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciado.¹⁴⁰

Faz-se necessário salientar que a noção de biografia intelectual, no âmbito da crítica biográfica, requer do crítico, segundo Souza (2011), *um raciocínio substitutivo e metafórico*, para que não se naturalize e se reduza os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Por isso, “a preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis biográficos consiste no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário”.¹⁴¹

Nessa conjuntura, por mais que se fale em perfis *biográficos* e, ainda, se perceba que determinada cena literária remeta a um fato vivenciado pelo escritor, torna-se inoperante o simples rastreamento de fatos vividos e recriados na ficção, uma vez que o principal papel do crítico que olha o mundo literário a partir das *janelas indiscretas* é o de verificar como tal cena foi metaforizada e a sua contribuição para um melhor esclarecimento de projetos e perfis intelectuais. É digno de nota, perante o exposto, esclarecer que

a elaboração de *perfis biográficos* deve contemplar não só à obra publicada do autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita.¹⁴²

Seguindo essa visada teórica, as páginas subseqüentes procurarão rascunhar um possível perfil biográfico de Clarice Lispector enquanto tradutora, salientando, por meio dos pronunciamentos pessoais de Lispector, o quanto a atividade de tradutora altera o seu projeto intelectual nos anos de 1970, sobretudo, o levado a cabo em *A hora da estrela* (1977). Sob essa perspectiva, as relações críticas passíveis de estabelecimento entre os conceitos de “arquivo” e “biografia intelectual” aparecerão, ora mais, ora menos, durante este capítulo, no desejo de evidenciar a

¹⁴⁰ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 39.

¹⁴¹ SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 42.

¹⁴² SOUZA. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, p. 41 (grifo meu).

saga de uma escritora que foi obrigada a traduzir por dinheiro, em seus tempos difíceis.

2.1 – Arquivo e biografia: relações críticas

O que nos leva a nos apaixonar pelas vidas dos outros, a vislumbrar seus mínimos detalhes, através da escrita, da imagem, da tela, do *arquivo*?

Leonor Arfuch. “A auto/biografia como (mal de) arquivo”, p. 375.

Responder a essa pergunta lançada como epígrafe acima exposta, parece-me menos importante do que a problemática a qual ela suscita. Vida e arquivo, biografia e arquivo, dentre outras relações que se podem enumerar a partir da indagação proposta, primeiramente, interessa-me a metáfora do *como vislumbrar os mínimos detalhes da vida do outro através do arquivo*. Quem é este que se apaixona pela vida do outro ao vasculhar, ou melhor, *criar* um arquivo biográfico para o mesmo? Justifico o preterimento pelo verbo. Neste momento, “criar” abarca com mais precisão o que pretendo inicialmente fazer aqui: construir, criar, inventar um arquivo, cujo *espaço biográfico* me permitirá pensar algumas questões no tocante ao projeto intelectual da escritora Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), frente às suas “tarefas” de tradução.

O arquivo, segundo Derrida (2001), pode ser visto como moradia e domicílio. Ao conceber o arquivo como “lugar”, o filósofo pressupõe um “espaço de acumulação” criado pelo arquivista que, posteriormente, o “ordena”, o organiza, o faz constituir-se enquanto tal, uma vez que o arquivo nunca é encontrado, mas sempre uma construção do presente que se volta para o porvir, já que ele se presta a uma reconstrução a partir dos objetos *consignados* em tal espaço e do olhar lançado pelo “apaixonado” arquivista. Desses postulados, sobressaem-se duas questões que

merecem certa atenção: “não há arquivo sem lugar de consignação”¹⁴³ e todo arquivo necessita de um (des)arquivamento para realizar-se.

A primeira questão volta-se para o fato de que o arquivo reúne signos dos mais variados, dependendo da leitura que se pretende fazer. Em outras palavras, o arquivo (neste caso, sempre me lembrando de um “arquivo biográfico” de Clarice, ponto central para o qual se dirigem estas reflexões) é regido por uma *consignação* estabelecida pelo arquivista, a qual designará não só o local de reserva dos signos, como também a organização destes em um único espaço. Nas palavras de Derrida:

Por consignação, não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal [...]. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.¹⁴⁴

Se o arquivo enquanto espaço é dirigido pela consignação de um conjunto de signos, posso pensar, então, o espaço biográfico de Lispector como um *locus* no qual se veem *reunidas* as várias *personae* da intelectual. Ou seja, “criar” um arquivo biográfico da escritora, tendo em mente o seu projeto intelectual como um todo, sobretudo o levado a cabo em *A hora da estrela* (1977), é ressaltar que, ao longo de sua vida, Clarice assume várias funções além da de escritora, que me permitem ver (ou, no mínimo, “imaginar”) várias faces da intelectual frente a esse projeto multi(face)tado. Saliento que conceber um arquivo biográfico de Clarice, considerando as diversas atividades exercidas pela intelectual, não é atribuir uma compartimentação absoluta entre as *personae* constituídas desse arquivo¹⁴⁵, mas

¹⁴³ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 22.

¹⁴⁴ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 14 (grifos do autor).

¹⁴⁵ Essa reflexão está filtrada pelo princípio da não-heterogeneidade, da não-dissociação, da não-compartimentação que marca o arquivo. Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 14.

sim que neste se amalgamam diversas faces da escritora, que, por sua vez, se veem reunidas nesse único espaço bio-arquiviolítico.

Volto-me agora para a segunda questão acima elucidada: o arquivo, para constiuir-se, necessita de um (des)arquivamento, ou seja, o arquivo é *inventado* a partir de um ato performático. Dito de outra forma, o arquivo se “materializa”, se assim posso dizer, a partir do momento em que passa a ser revirado, interpretado, aberto. Leonor Arfuch (2009), na esteira de Derrida, alega que o arquivo pode ser aberto “através de vestígios precedentes, caminhos marcados, princípios de princípios”¹⁴⁶, já que é o “arquivista que produz o arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais”.¹⁴⁷

Esses vestígios arquivísticos dos quais aborda Arfuch, é o que me concede margem para trazer à tona e ler o que aqui estou denominando de *espaço biográfico* em Clarice Lispector. Nesse espaço, a Clarice-escritora, a Clarice-jornalista, a Clarice-pintora, a Clarice-tradutora, a Clarice-mãe, a Clarice-mulher, dentre mil e uma outras que podem haver, mas que não se faz necessário aqui elencar (já que o arquivo é, de certa forma, uma trama ficcionalizada pelo próprio arquivista), se alternam, se completam e se dizem, esboçando possíveis perfis da intelectual, os quais, muitas vezes, passaram “batidos” aos olhos dos “críticos/arquivistas” por uma questão de escolha. Desse modo, pontos seminais do projeto intelectual de Clarice Lispector estão à espera de investigações alentadas e eficazes. Saliento, então, que há uma parte do arquivo biográfico-intelectual da escritora que necessita vir à cena, ou seja, ser lido, construído e interpretado.

É importante esclarecer que esse arquivo é, na verdade, uma *impressão* que tenho do espaço biográfico de Clarice, pois “não há arquivo sem espaço instituído de

¹⁴⁶ ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 371.

¹⁴⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 88.

um lugar de *impressão*¹⁴⁸. Essa *impressão* aqui elucidada e mencionada já em nosso título está atravessada pelas três percepções que Jacques Derrida (2001) atribui à palavra *impressão*. São elas: a *impressão* como uma marca no suporte, a *impressão* como uma noção de determinado conceito (mais especificamente, em Derrida, o conceito de arquivo) e, por fim, a *impressão* como construto sobre algo.

A primeira percepção mencionada é aquela que Derrida (2001) nomeia como *escritural* ou *tipográfica*¹⁴⁹, uma vez que o suporte no qual se realiza o arquivo não deixa de ser um lugar de *inscrição* ou de *registro*. Assim, o sentido de arquivo para o qual apontam essas reflexões preliminares é correlato ao de uma máquina pesada (talvez, contemporaneamente, uma *impressora*) que “deseja” trabalhar (e, aqui, “desejo” não como sinônimo ou equivalente, mas como semelhante em significação à proposição de uma *pulsão*) com muita tinta sobre o papel para que as letras construam, registrem, desarquivem e, ao mesmo tempo, anunciem o papel do ofício da tradução em Clarice Lispector no projeto intelectual de *A hora da estrela* (1977). Contudo, o mais significativo dessa discussão é que no ato de *impressão* como meio arquivante, interessa mais o ato em si do que as informações deixadas impressas sobre o suporte, ou seja, para esta leitura, mais do que trazer informações biográficas da escritora, o evento que se sobrepuja é o *exumar da impressão*, bem ali onde, exatamente, o objeto imprimente toca a superfície imprimível e a tinta, minha *impressão crítica*, para aludir o subtítulo do livro de Derrida, propicia o ato apaixonado de estar “entre”, ou melhor, de estar ao mesmo tempo “na” máquina que imprime e no papel sobre o qual o arquivo toma vida. Assim, a *impressão* como prática tipográfica dá-se como

uma impressão que não fosse quase um arquivo mas que se confundisse com a pressão do passo que deixa sua marca ainda viva sobre um suporte,

¹⁴⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 14.

¹⁴⁹ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 41.

uma superfície, um lugar de origem. Quando o passo ainda é um com o subjetível. No momento em que o arquivo impresso não se destacou ainda da impressão primeira em sua origem singular, irreproduzível e arcaica. No instante em que a marca ainda não foi deixada abandonada pela pressão da impressão. *No instante de auto-afetação, na indistinção entre o ativo e o passivo, o que toca e o que é tocado.*¹⁵⁰

A segunda percepção volta-se para o fato de que não há conceito de arquivo, em Derrida, há apenas *uma noção, uma impressão*, pois o que realmente existe é *uma série de impressões associadas a uma palavra*. Desse modo, a delimitação conceitual é, no mínimo, contraditória e ambivalente, uma vez que a mesma se efetua por meio de metáforas que ora sinalizam para um fechamento, ora para uma abertura, cuja função é rever o já dito, reformulando-o e rediscutindo-o. Por essa razão, “temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido”.¹⁵¹

Por fim, a terceira e última percepção acima arrolada evidencia que a impressão que será deixada do arquivo biográfico de Lispector é um construto por mim elaborado e imaginado (ainda que seja impossível de ser encontrado), já que a *impressão crítica* é a que eu deixo, a partir da *impressão biográfica* de Clarice deixada em mim. Assim, só posso falar da impressão que tenho do arquivo em questão *por ter sido de antemão marcado, de uma forma ou de outra, por uma impressão clariciana*¹⁵². A impressão como construção sobre “algo” seria, então, em última análise, fruto de outras impressões anteriores deixadas, ou registradas, no corpo de quem constrói a impressão do arquivo.¹⁵³

¹⁵⁰ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 125 – 126 (grifo meu).

¹⁵¹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 44.

¹⁵² Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 45.

¹⁵³ Neste ponto, a terceira percepção tem uma relação intrínseca com a primeira, pois ambas pressupõem um suporte de “inscrição” ou de “registro”, quer seja no espaço em branco do papel onde ocorre a performance do arquivo, quer seja na pele do tipógrafo-arquivista. Pele esta que se encontra pigmentada por uma espécie de tatuagem, que pode se despigmentar um pouco, mas que nunca se apaga totalmente, uma vez que a tatuagem (metaforicamente, as impressões cravadas no corpo de

Essas impressões primeiras registradas na pele do arquivador é o que concebe, à *impressão crítica do arquivo*, um tom autobiográfico e ficcional. Autobiográfico porque é fruto de impressões anteriores fixadas ao longo da vida do crítico-arquivista e ficcional porque a impressão (lembro-me agora da segunda percepção já discutida) é resultado de um espaço ficcional, no qual se veem envolvidas e misturadas as impressões biográficas do crítico e as impressões por ele inventadas, ou imaginadas, a partir das impressões nele cravadas. O arquivo seria, dessa forma, uma estrutura que *imprimi*, também, laivos biográficos do sujeito que (des)arquiva. Talvez esses apontamentos justifiquem o estilo ensaístico e ficcional do qual me ocupo para pensar um arquivo biográfico de Clarice Lispector, tendo como pano de fundo o projeto do último livro publicado em vida pela escritora¹⁵⁴. Esse traço teórico-ficcional do ensaio é, segundo Souza (2007), fruto de um “saber narrativo” (Lyotard) somado a um “saber dramático” (Barthes)¹⁵⁵, os quais concedem ao ensaio um *saber/sabor narrativo*, uma vez que, na contemporaneidade, o “invólucro de cientificidade” que antes marcava o discurso crítico encontra-se minado por uma espécie de ficção-crítica enredada pelo crítico.

Emerge dessa discussão uma questão que merece atenção: a proximidade existente entre o arquivista e o crítico ensaísta. Essa aproximação ou relação é possível, pois a “produção” de ambos traz em si uma marca autobiográfica. Se o primeiro cria o arquivo a partir de suas impressões, que posso denominar por biográficas, o segundo, conforme Souza (2007), *escreve sua vida quando acredita escrever suas leituras*. Assim como o arquivo, o ensaio crítico se realiza por meio de

quem vislumbra o arquivo) “nunca sai”, sendo escriturada em si para o resto da vida, porque se encontra *grudada na pele qual melado pegajoso ou lama negra* levado até à beira do túmulo.

¹⁵⁴ Para um maior esclarecimento sobre o caráter precário e inacabado e sobre o espaço intermediário entre teoria e ficção presentes no gênero ensaístico, Cf. SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 21.

¹⁵⁵ Cf. SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 22. e SOUZA. *Crítica cult*, p. 108.

impressões críticas e ficcionais. Souza (2007), ao tratar sobre a estreita relação entre teoria e ficção nos escritos de Ricardo Piglia, reitera o traço pessoal e ficcional do ensaio contemporâneo:

Predomina [nos escritos de Piglia] [...] a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial. Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas pertencentes tanto ao universo político quanto ao literário ou histórico: crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, *impressões digitais e marcas autorais* – espalhados na figura do autor e do crítico.¹⁵⁶

A figura do crítico estaria, então, próxima da do detetive, o qual se encontra guiado por *impressões digitais* e vestígios possíveis. Ele se torna, assim, uma espécie de *crítico-detetive* que “tenta decifrar o enigma embora não haja enigma”¹⁵⁷, para, posteriormente, criar encontros, imaginar amizades, revirar arquivos e estabelecer a ordem dos registros, tudo isso a partir de indícios, *impressões* e pistas inscritas em si mesmo. Desse modo, o arquivista enquanto crítico seria um *arquivista-detetive*, na feliz expressão de Leonor Arfuch (2009).

Essa expressão emerge da constatação de que a constituição do arquivo, seja ele de qual espécie for¹⁵⁸, depende, exclusivamente, da narrativa inventada a partir das *impressões* do arquivista. O arquivo, especialmente o biográfico (ponto nodal nesta discussão), sob a égide de Arfuch (2009), é visto como um relato tramado no momento fatídico da *performance* do acontecimento arquivístico. Em outras palavras,

o ordenamento do arquivo, expressão já presente desde o distante vocábulo grego – que é, como a narrativa, uma disposição de forma e de sentido – depende exclusivamente da trama, desse tecido caprichoso que tanto a memória quanto a escrita, ou a busca de indícios que aproxima o arquivista ao detetive, possam requerer. O relato não repõe uma ordem prévia da vida, a qual concebe como inexistente, já que se trata de uma ordem

¹⁵⁶ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 23 (grifo meu).

¹⁵⁷ PIGLIA. “A leitura da ficção”, p. 72.

¹⁵⁸ Essa constatação da espécie do arquivo alude aos diversos tipos de arquivos elencados por Leonor Arfuch, como por exemplo: os arquivos do mal; os de trânsitos, migrações, vestígios diaspóricos e identitários; arquivos oficiais e oficiosos; arquivos históricos; arquivos cinematográficos; arquivos biográficos; arquivos literários; entre outros. Cf. ARFUCH. *A auto/biografia como (mal de) arquivo*, p. 371.

construída, performaticamente, no próprio trabalho da narração, o que comprova o caráter narrativo do arquivo.¹⁵⁹

Com os postulados críticos até aqui elencados, torna-se evidente que “falar do” ou “narrar o” arquivo biográfico de Clarice, tendo como pano de fundo o seu exercício de tradução em *A hora da estrela* (1977), é, parafraseando Ricardo Piglia (1994), *buscar imaginar um local de investigação criminal ainda que não haja crime*, ou seja, ser um Sherlock Holmes ainda que não existam enigmas e mistérios a serem decifrados. Nesse matiz, o crítico adquire *status* de personagem da narrativa-crítica que escreve. Dito de outra forma, “o grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos em busca de um segredo que, às vezes, não existe. É um personagem fascinante: decifrador de oráculo, o leitor da tribo”.¹⁶⁰

A trama criada pelo *arquivista-detetive* ou *crítico-detetive* efetiva-se, de fato, quando o arquivo da investigação se abre e se estabelece por meio das impressões biográficas advindas de situações pessoais vividas, imaginadas e, até mesmo, romanceadas, as quais impulsionam o texto do arquivo biográfico que se pretende narrar. Desse modo, voltar-se para a biografia do outro por meio do arquivo é lembrar que, ao falar do outro, fala-se de si, já que

Nos dias atuais, a crítica literária, mais aberta a manifestações de subjetividades, chega a ser considerada como uma vertente da autobiografia [...]. A atividade crítica seria [...] uma das formas modernas da autobiografia.¹⁶¹

E mais, complementando as palavras de Souza (2002) e, por conseguinte, a proposição da *impressão biográfica do crítico-arquivista* contida no arquivo que o mesmo lê (questão na qual insisti por alguns parágrafos aqui escritos), segue-se a seguinte afirmação de Ricardo Piglia, declarada em uma entrevista concedida a

¹⁵⁹ ARFUCH. “A auto/biografia como (mal de) arquivo”, p. 373.

¹⁶⁰ PIGLIA. “A leitura da ficção”, p. 72.

¹⁶¹ SOUZA. *Crítica cult*, p. 121.

Mônica López Ocón, em abril de 1984, que se encontra publicada no livro *O laboratório do escritor* (1994):

Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras. Não é o contrário do Quixote? O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar disfarçado pelo método (às vezes o sujeito é o método), mas sempre está presente, e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler crítica.¹⁶²

Se a crítica se move nos interstícios da autobiografia a partir do objeto que investiga, como afirmou Piglia (1994), a impressão de determinado arquivo não deixa de ser, até certo ponto, grafias desenhadas por tintas (auto)biográficas e ficcionais de impressões do arquivista, nas quais o objeto arquivante e sujeito arquivador se contagiam e se romanceiam, propiciando, dessa forma, um imbricamento amoroso e apaixonado entre o arquivo e o arquivador, e, por extensão, entre a crítica e o crítico. Como agentes que trabalham por uma prática de consignação e encadernação, respectivamente, arquivista e crítico, o primeiro sempre movido por um mal e o segundo motivado por uma investigação estritamente ficcional, ao projetarem um *arquivo biográfico do outro* a partir de suas *impressões* (como é o caso de minha reflexão), estarão deixando nesse arquivo, ou nessa crítica, marcas *biográficas de si*.

Assim, na pulsão por uma urdidura do *arquivo biográfico do outro* (aqui, Clarice Lispector) é inevitável deixar, então, nessas páginas críticas sobre tal arquivo, marcas de uma escrita do “eu”. Nos limiares da *biografia do outro e de si*, das personas construídas do outro através de si ou do arquivo biográfico do outro ficcionalizado por si, subjaz o que Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007), entende, nos meandros da

¹⁶² PIGLIA. “A leitura da ficção”, p. 70 – 71 (grifos meus).

antropologia pós-moderna, por experiência da leitura no ato de escrita¹⁶³. Apesar do estudo de Kingler se voltar, especificamente, para a questão do “retorno do autor” e a “virada etnográfica” na narrativa literária latino-americana contemporânea, como já alude o título do livro, este traz importantes reflexões sobre uma crítica ensaística (auto)biográfica, que se sobressai na contemporaneidade.

É interessante fazer um parêntese e pontuar aqui as reflexões de Derrida (2001) no que se refere à “pulsão de morte”¹⁶⁴ inerente ao arquivo e àquele que o “procura”, o *arconte* (o arquivador, o que *consigna*), uma vez que o arquivo aqui “interpretado” seria, como já dito, movido por uma pulsão. Conforme Derrida, o arquivo seria destruído, logo de antemão (antes de sua “materialização” ou “constituição”), pela pulsão de morte. Por essa razão, ainda que o arconte/crítico queira construir ou encontrar o monumento, o que se terá serão apenas impressões¹⁶⁵, *já que o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória*, ou seja, na pulsão que permite o arquivamento só se vê *aquilo que expõe à destruição*, colocando o esquecimento no coração do monumento¹⁶⁶. Sob essa égide, a pulsão de morte, em sua necessidade invencível e como pulsão *anarquivística/arquiviolítica* que é,

¹⁶³ Cf. KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 15.

¹⁶⁴ O “demônio das pulsões” de três nomes (as pulsões de morte, destruição e agressão) em Derrida (2001) advém da teoria das pulsões em Freud. Para este, a noção de pulsão é entendida como um “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo”. Por essa razão, o arquivista derridaiano é *impulsionado* por uma “força” na busca incessante pelo arquivo, uma busca sempre fadada ao fracasso, uma busca movida pela pulsão de morte. Esta, devido ao caráter dual que perpassa a teoria das pulsões em Freud, se contrapõe à pulsão de vida, sendo aquela “o que há de mais fundamental da noção de pulsão, o retorno a um estado anterior” e que, ainda, *dissolve os agregados* [especificamente, os signos consignados no arquivo derridiano], e *assim, destrói as coisas* [o próprio arquivo]”. Para uma maior explicitação do conceito de “pulsões de morte” em Freud, Cf. LAPANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 407 – 416.

¹⁶⁵ A pulsão arquiviolítica (a pulsão de morte) “não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança que não seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas mascaras de sedução: belas *impressões*”. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 22 (grifo meu).

¹⁶⁶ Cf. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 23.

trabalha sempre em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcôntica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio da realidade): pulsão de morte é, acima de tudo, *anarquívica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo”.¹⁶⁷

Torna-se evidente, então, que o proposto aqui é o “vislumbre” de um arquivo biográfico de Clarice Lispector, ainda que a escritora, talvez, sofresse de um “mal de arquivo”¹⁶⁸, o que também contribui, por si só, para que tal arquivo se apresente em uma estrutura espectral por excelência, pois o arquivo enquanto moradia/“habitação é sempre uma casa mal-assombrada”¹⁶⁹, uma casa onde os fantasmas pairam e possibilitam “um encontro” com o arconte (“a experiência através da qual encontramos os fantasmas ou os deixamos vir a nosso encontro é indestrutível e inegável”¹⁷⁰). Assim, nessa pulsão pelo arquivo biográfico do outro, o crítico acaba por entrar em contato com um espectro do escritor, evidenciando que a estrutura na qual se alicerça esse arquivo não seja nada mais, também, que espectral. Dessa maneira, o que almejo, no jogo ambivalente da construção/destruição proporcionada pela pulsão de morte, é chegar a um arquivo biográfico de um dos “espectros de Clarice Lispector”¹⁷¹ (o espectro da escritora-tradutora), o qual se constitui, de

¹⁶⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 21.

¹⁶⁸ A expressão “mal de arquivo” atribuída à escritora alude à escassez de documentos, manuscritos, datiloscritos, anotações, enfim, objetos pessoais, da qual “sofre” o espaço biográfico de Clarice Lispector. Essa escassez é fruto do não costume de “guardar” (para Derrida, o arconte, que detém o poder de interpretar os signos consignados, é aquele que “guarda”, põe em reserva. Cf. Derrida. *Mal de arquivo*, p. 12 – 13) objetos dessa ordem, fato que contribui para que a crítica, muitas vezes, se movimente em um espaço lacunoso e fragmentário do espólio pessoal da escritora, como bem salientara Benedito Nunes na “Nota filológica” à Edição Crítica de *A paixão segundo G.H.*, publicada pela Coleção Archivos. Cf. NUNES. “Nota filológica”, p. XXXIV – XXXVII.

¹⁶⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 113.

¹⁷⁰ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 115.

¹⁷¹ Não posso deixar de mencionar que a expressão “espectros de Clarice Lispector” alude, sintomaticamente, à reflexão apresentada por Edgar Nolasco (2007) a respeito da “herança anagramática” que o próprio nome “Lispector” desvela junto ao termo “espectro”. Cf. NOLASCO. *Espectro de Clarice: uma homenagem*, p. 9 – 17.

antemão, com laivos da pulsão que move o crítico-arquivista na “busca” e “organização” do arquivo biográfico da escritora. Nesse sentido,

[...] a estrutura do arquivo é *spectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente “em carne e osso”, nem visível nem invisível, traço sempre remetendo a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado, não menos quem graças à possibilidade de uma viseira, o fantasma do pai de Hamlet. Pois o motivo spectral põe bem em cena esta fissão disseminante que afeta desde o princípio, o princípio arcôntico, o conceito de arquivo e o conceito em geral.¹⁷²

Para minha reflexão (que tem como fim maior o arquivo biográfico de Lispector frente ao seu projeto em *A hora da estrela* (1977) atrelado a suas traduções) sobre a relação crítico e arquivista, ambos detetives de uma trama crítica autobiográfica, são valiosas algumas explicitações pontuais que Klinger tece ao falar dos conceitos de autoficção e de escrita etnográfica. Dentre eles, cito: a crítica como autoetnografia e a crítica como uma escrita de si.¹⁷³

Na primeira, a estudiosa reconhece que não se fala de uma experiência do outro sem transitar por uma experiência individual. No caso deste trabalho, não se fala de um arquivo biográfico do outro, sem antes transitar por uma impressão biográfica pessoal do crítico, ou melhor, não se busca incessantemente o arquivo, se não for por vestígios ou indícios enredados pelo crítico-arquivista, como já anunciamos a partir dos postulados de Piglia. Desse modo, o sujeito que tenta *compulsivamente*, por meio da escrita, falar do outro, ensaia, biograficamente, nas entrelinhas do texto, uma escrita de si.

Na segunda, Klinger (2007) toma como exemplos cabais os escritos de Denilson Lopes, os quais, na perspectiva da estudiosa, *realizam um exemplo de crítica na qual o tom autobiográfico é decisivo*¹⁷⁴. Assim, o crítico enquanto sujeito é

¹⁷² DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 110 – 111.

¹⁷³ Tentarei, nos dois parágrafos subsequentes, tratar dessas duas explicitações em momentos distintos, apesar de saber que as duas se concretizam, criticamente falando, em uma inter-relação, na qual uma suplementa e diz a outra, e vice-versa.

¹⁷⁴ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 15.

trazido para o primeiro plano da escrita, efetivando, de fato, o engajamento de “uma ficcionalidade na qual apareça a voz do autor”¹⁷⁵. Uma afetividade, então, se ensaia e se realiza, como um relacionamento estritamente envolvente e encantador, no qual as partes envolvidas (o sujeito crítico, o objeto e o texto ensaístico então produzido) são condicionados por uma *poética da sensibilidade*. Dessa maneira, o sujeito da escrita, aqui o crítico-ensaísta, passa a receber tanta atenção quanto o objeto que dissecar a partir da narração por ele mesmo tecida, pois “para ampliar a afetividade no ato da pesquisa é necessário repensar o ato da escrita e sua relação com o sujeito pesquisador”.¹⁷⁶

Da mesma forma que o arquivista é movido por uma pulsão em busca do arquivo (lembro-me aqui da pulsão de morte inerente ao arquivo derridaiano), pulsão esta que o destrói de antemão; o crítico seria movido por uma *pulsão autobiográfica* ao se voltar para o outro, pois aquele dribla uma cientificidade e uma precisão metodológica, para se ficcionalizar e se mostrar enquanto sujeito de um discurso meio a *ilusões românticas*. Nesse sentido, são esclarecedores os questionamentos de Denilson Lopes, explorados por Diana Klinger:

Qual seria a resposta de nossa crítica a esta *pulsão autobiográfica* em tempos em que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhões, em que qualquer amante de celebridade se julga no direito de contar sua estória, em que a internet é povoada por *chats* e diários públicos? Seria possível uma nova poética de expressão sem as *ilusões românticas*?¹⁷⁷

Nesse âmbito, anunciar uma narrativa em primeira pessoa sobre o arquivo biográfico de Clarice, junto às proposições que foram elencadas nessa espécie de introdução de capítulo, evidencia-se, com total precisão, o caráter autobiográfico e ficcional da crítica da qual me valho, corroborando a necessidade da discussão

¹⁷⁵ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 37.

¹⁷⁶ LOPES, *apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 16.

¹⁷⁷ LOPES, *apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 37 (grifos meus).

efetuada no que se refere ao papel do *arquivista-detetive* ou *crítico-detetive*, seja ela a respeito da *impressão* que ronda o *arquivo* (Derrida), do arquivista como detetive que busca indícios do arquivo (Arfuch), do *saber narrativo* que conta a procura do arquivo (Souza), da *ficção crítica* tramada para um impossível encontro do arquivo (Piglia) ou, ainda, seja da crítica como *escrita de si* no imaginário de um arquivo biográfico do outro (Klinger).

2.2 – Lispector tradutora: sagas da crítica (auto)biográfica

Como a um tradutor de vidas alheias, aí reside a tarefa de todo crítico biográfico.

NOLASCO. “Políticas da crítica biográfica”, p. 46.

Com os devidos esclarecimentos teórico-críticos a respeito do que denominei por *arquivo biográfico*, torna-se necessário, para que se efetive de fato a proposta antes anunciada como mola propulsora deste capítulo, uma abertura, ou melhor, um escavamento, ainda que metafórico e até mesmo ficcional, de fatos que julgo esclarecedores no tocante ao papel da tradução em Clarice Lispector, os quais marcaram o projeto da intelectual, especialmente em seus dez últimos anos de vida. Esse escavamento será efetuado a partir de pistas e vestígios encontrados na “constelação autobiográfica” da escritora¹⁷⁸, ou seja, em correspondências, cartas e entrevistas da própria intelectual e dos amigos que a cercavam, com o fim de evidenciar que produções desta natureza convergem para uma melhor compreensão dos objetos artísticos e dos projetos intelectuais.

A possibilidade de “abertura” do arquivo em questão, sob essa égide, é propiciada pelos postulados da crítica biográfica, uma vez que, ao se voltar para uma abertura teórica propagada por abordagens contemporâneas, como, por exemplo, os Estudos Culturais, possibilita o crítico (acima nomeado de arquivista-detetive)

escolher tanto a produção ficcional quanto documental do autor – *correspondência, depoimentos, ensaios, crítica* – desloca[r] o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e [...] [expandir] o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o

¹⁷⁸ A expressão “constelação autobiográfica” é Diana Klinger. A estudiosa entende tal expressão como um conjunto de elementos variantes da “escrita de si”, em outras palavras, essa constelação seria composta por memórias, cartas, autobiografias e ficções do eu. Cf. KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 39.

próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em questão,¹⁷⁹

como já explicitado com as inferências de Ricardo Piglia a respeito do tom autobiográfico e ficcional da crítica contemporânea. A crítica biográfica seria, então, o meio mais propício aqui para (des)arquivar o *espaço biográfico* de Clarice Lispector. Edgar Nolasco (2004) também reitera a importância de “textos” não ficcionais, ou seja, aqueles de um caráter mais documental, em leituras desse gênero. Assim,

Como a vida do escritor está sendo “inventada” pelo crítico, valer-se só de sua ficção também é insuficiente. Cumpra ao crítico, então, sair do texto enquanto espaço restrito, estabelecendo um diálogo com o escritor também através de seus textos outros, como *cartas, notas, anotações, fragmentos, retratos e comentários*, deixados ao longo de sua vida intelectual.¹⁸⁰

Silviano Santiago (2006), logo nas primeiras páginas de “Suas cartas, nossas cartas”¹⁸¹, endossa o que estou tentando salientar a respeito da importância de textos “paraliterários” no cenário da crítica literária contemporânea. Santiago pontua, sintomaticamente, que com a publicação de cartas, diários íntimos e entrevistas dos escritores, uma “nova teoria da literatura” acaba por enriquecer a “compreensão da obra artística” e do período no qual fora erigida, possibilitando um aprofundamento de conhecimento no que tange à história, ao intelectual e, por conseguinte, aos projetos de uma geração como um todo. Sob essa perspectiva, o exame de tais textos contribui, também, para que os teóricos da literatura possam revisar as lições cristalizadas, pôr em xeque os métodos analíticos que solidificaram determinada corrente teórica e, por fim, *desconstruir os meios interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século XX*, já que

¹⁷⁹ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 105 (grifo meu).

¹⁸⁰ NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 82 (grifo meu).

¹⁸¹ Este texto foi publicado primeiro em 2002 como prefácio do livro *Carlos & Mário* (Editora Bem-te-vi), que reúne as correspondências trocadas entre os amigos-escritores modernistas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Hoje, o mesmo integra a coletânea de ensaios *Ora (direis) puxar conversa* (Editora UFMG) publicada por Santiago em 2004.

ao analisar as relações entre autor e obra literária, os estudiosos [do século passado] negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. Só o texto literário conta. Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a “literariedade” dos formalistas russos, a “close reading” da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa etc. Não se trata de pregar o retorno ao *biografismo*, apanágio como se sabe dos historiadores do século 19.¹⁸²

Foucault (2006), ressalvadas as possíveis diferenças contextuais, pontuou, ainda que timidamente, ou melhor, nas entrelinhas de famoso ensaio “O que é um autor?” (fato que me faz lembrar, sem muitos esforços, da veemência de Santiago na defesa pela publicação e pelo estudo dos textos antes designados de “paraliterários”), que a noção de obra se amplia quando se traz à pauta da discussão o triângulo conceitual que indissocia “autor”, “obra” e “escrita”¹⁸³. Para o filósofo, “é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra”¹⁸⁴, mas, na verdade, o que é uma obra? Saliento que não quero discutir aqui o conceito de obra, e muito menos tentar atribuir aos textos com os quais vasculharei o espaço biográfico de Clarice Lispector um lugar que, na verdade, não lhes pertencem. Contudo, não posso deixar de mencionar que, ao menos para o crítico literário deste século, não há como abordar os textos designados como literários única e exclusivamente pelo viés estético e deixar de lado aqueles que, de uma forma ou de outra, “nasceram” paralelamente à criação do “grande texto”¹⁸⁵: as cartas trocadas entre amigos e familiares, as anotações nas margens de

¹⁸² SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários, p. 62 (grifo do autor).

¹⁸³ É notório que Santiago não está discutindo, especificamente, o conceito de obra em seu ensaio, porém, ao defender a publicação e o estudo de textos que, a princípio, são feitos sem um objetivo final de publicação, os quais, por sua vez, tornam-se, na contemporaneidade, tão importantes quanto os “textos publicados” (ou feitos para publicação) pelos/dos escritores, aproxima-se das indagações feitas por Foucault quando este se pergunta sobre o que publicar da obra de um escritor: “[...] será que tudo o que ele [o autor] escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, *certamente*, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, *certamente*. Os rascunhos de suas obras? *Evidentemente*. Os projetos dos aforismos? *Sim*. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? *Sim*”. FOUCAULT. “O que é um autor?”, p. 269 – 270 (grifos meus).

¹⁸⁴ FOUCAULT. “O que é um autor?”, p. 270.

¹⁸⁵ Cf. SOUZA. *Crítica cult*, p. 105.

manuscritos ou dalitoscritos, depoimentos e entrevistas concedidos pelo intelectual, sejam eles em qual meio for, bilhetes informais do convívio familiar, entre muitos outros.

Feito esses esclarecimentos teórico-críticos, só resta ratificar, como dei a entender, que serão os textos da *constelação autobiográfica* da escritora que me guiará nessa “invenção malograda” de seu arquivo biográfico¹⁸⁶. Salientarei, então, a “obrigação” de uma intelectual que é levada a traduzir por questões de ordem financeira e que tal fato mina, de uma forma ou de outra, o seu projeto intelectual. Em 1967, Clarice Lispector passa a participar como colaboradora no *Jornal do Brasil*. Essa colaboração, registrada em carteira funcional, durou aproximadamente sete anos, período no qual, além de deixar transparecer, ao público leitor, outra face de suas personas (a Clarice jornalista-cronista), complementou sua renda financeira, que, a princípio, era proveniente dos esparsos direitos autorais recebidos por seus livros.

Em carta ao filho Paulo, que se encontrava nos Estados Unidos em um programa de intercâmbio, Clarice, em 23 de fevereiro de 1969, informa ao seu “gafanhoto” (forma carinhosa da mãe para com o filho) que Pedro, o filho mais novo, não estava bem e que este fato lhe *tirava a alegria de viver*. Em meio a essa “não-alegria”, a escritora relata a Paulo sua complicada situação financeira: “continuo na *Manchete* e no *Jornal do Brasil*: é o que me dá sustento para tudo, pois seu pai agora me dá apenas quinhentos cruzeiros novos”¹⁸⁷. Essa carta tem um papel singular nesta reflexão, pois nela a escritora, ao remeter informações de si a um

¹⁸⁶ O termo “invenção malograda” alude ao fato da impossibilidade de materialização e constituição do arquivo em Derrida, pois o que se projeta aqui com a abertura do arquivo biográfico da escritora é um espectro da mesma, o qual marca, também, a espectralidade da estrutura do arquivo. “Pois o motivo espectral põe bem em cena esta fissão disseminante que afeta o princípio, o princípio arcôntico, o conceito de arquivo e o conceito em geral”. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 111.

¹⁸⁷ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 386.

“outro”, se permite um “exercício pessoal” e, ao mesmo tempo, faz-se presente na vida do filho distante. Desse modo, a carta

torna o escritor presente para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo.¹⁸⁸

Ao deslocar essa carta do momento fatídico de sua enunciação para a discussão em questão e me colocar no lugar do destinatário, vejo que além de se mostrar e se fazer presente ao filho e, agora, a mim – como fica explícito com a citação transcrita – a intelectual se faz aqui presentificada por meio da *escrita de si*¹⁸⁹ e anuncia ao mundo a sua necessidade de se prestar a outros trabalhos, além dos especificamente chamados de “literários”, para sobreviver. Nesse âmbito, a epístola, como quer Santiago (2006), não seria nada mais que *grafia de vida*¹⁹⁰, na qual a intimidade entre a mãe e o filho se vê posta ao público e o lacre do envelope violado. É como se o crítico retirasse da bolsa do carteiro a referida carta endereçada a outrem e invadissem a intimidade dos correspondentes, tornando-se, antes de tudo, um transgressor nato da lei do Ocidente: “a correspondência é inviolável”.

“Violar” a carta, arrombar a fechadura, desatar os laços, romper os lacres, julgar o réu, segundo Santiago (2006), seriam ações que não andam muito distantes do crítico biográfico (ou, neste caso, do crítico-arquivista)¹⁹¹, ações estas que

¹⁸⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 39.

¹⁸⁹ Santiago, assim como Klinger, reconhece o alto grau de subjetividade presente em textos dessa espécie, fato este que faz a escrita da carta um momento que põe em cena o próprio sujeito empírico. A carta, assim considerada, “é a forma mais desinibida e sublime da ‘écriture de soi’, para retomar o conceito de Michel Foucault [...]. Na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro”. SANTIAGO. *Ora (direis) puxa conversa: ensaios literários*, p. 65.

¹⁹⁰ Cf. SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa: ensaios literários*, p. 61.

¹⁹¹ “Bons críticos são autores desprovidos de autenticidade e providos de imaginação. A lei do leitor é a de usucapião. Bons críticos agem por conta própria: são como os que conseguem fazer *tábula rasa* da instituição jurídica. Sem terem sido convocados para julgarem determinado réu, por conta própria elegem qualquer como culpado, ao mesmo tempo em que se autodefinem e são reconhecidos

permitem o estabelecimento de relações várias e interpretações singulares dos “segredos” que habitam no arquivo da vida do intelectual, bem como, a partir de “pistas” (para lembrar da trama policial da qual é personagem o crítico-detetive, segundo Ricardo Piglia) “estabelecer um diálogo proveitoso entre aquele que escreve, sua obra e sua época”¹⁹². Talvez em Clarice, a questão financeira não tenha sido um “segredo”, no sentido restrito da palavra, em meio ao seu projeto como um todo, mas foi um aspecto que promoveu certa revisão no interior de tal projeto, fato este que parte da crítica desconsidera ou, no mínimo, toma como “segredo” bem escondido e velado, que “não se deixa revelar”.

Não pode haver segredo na vida profissional, pessoal, familiar ou íntima do artista. Ou se há, o leitor [/o crítico] pode se aproximar das cartas e diários íntimos para [...] apreciar o trabalho desse escravo da personalidade humana – o segredo – no exato instante em que aflora no espírito do escritor e torna mais agudos os momentos privilegiados de languidez.¹⁹³

Se para muitos a falta de dinheiro, que obriga Lispector a se dedicar a outros tipos de trabalho, e o projeto minado da intelectual eram um “segredo”, pelo menos ao caro leitor deste trabalho não o é mais. Em meio a esses “trabalhos”, Clarice Lispector se dedicou também à tarefa da tradução, tarefa esta que resultou em quase 40 obras traduzidas ao longo da vida. É importante esclarecer que a prática tradutória foi se tornando cada vez mais intensa nos últimos anos, principalmente quando foi demitida do *Jornal do Brasil*, em 1974. Como disse a própria Clarice:

No dia 2 de janeiro eu recebi um envelope, e dentro tinha as minhas crônicas. E uma carta seca sem nem agradecer os serviços prestados durante sete anos, dizendo que daí em diante eu estava dispensada de trabalhar. Então eu movi uma ação.¹⁹⁴

Esses bastidores da vida da intelectual são esclarecedores no tocante a situação de uma escritora que já era renomada, especialmente porque me lembro

pelos pares como juízes do tribunal das letras. A lei do crítico é a mesma que rege o universo kafkiano. O acusado tem o direito ao protesto, mas o recurso, mesmo usado com maestria, de nada vale”. SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa: ensaios literários*, p. 60.

¹⁹² NOLASCO. “A carta roubada de Clarice Lispector”, p. 88.

¹⁹³ SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa: ensaios literários*, p. 63 – 64.

¹⁹⁴ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 415.

que, na ocasião da declaração feita ao filho por meio da carta e da fala indignada quanto a sua demissão, Clarice já havia publicado *A paixão segundo G.H.* (1964), livro que a consagrou enquanto escritora, segundo a crítica. A reconstituição da vida intelectual de Clarice, no período em questão, é iluminadora para uma melhor compreensão do projeto minado pela tradução em *A hora da estrela* (1977), quando me recordo que para a crítica biográfica “a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor”¹⁹⁵ permite ao crítico a tessitura de relações até então inimagináveis.

Evocar declarações de Clarice por meio da carta ou do pronunciamento pessoal de 1974 só vem reiterar que no âmbito da crítica biográfica “estudar uma intelectual que é um ser humano [...] [é], portanto, [...] observar seus atributos enquanto tal”¹⁹⁶, uma vez que para essa crítica “são ainda relevantes os documentos e objetos pessoais pertencentes ao cotidiano da vida do sujeito, dotado de valor significativo para melhor compreensão da obra dos autores”.¹⁹⁷

Essa triste constatação das condições econômicas pelas quais passara a intelectual alterou sobremaneira, consciente ou inconscientemente, não só o projeto literário de Clarice Lispector, como também, e principalmente, levou a escritora a traduzir obras dos mais variados assuntos e tipos, os quais, muitas vezes, poderiam não agradar. Essa tradução variada entre si, compreendida entre alta e baixa literaturas, gêneros dos mais diversos, da literatura fantástica à ficção científica, passando dos livros de *best-sellers* aos de autoajuda¹⁹⁸, toda, enfim, essa “literatura” traduzida, ao ser incorporada pela língua da tradutora, foi também incorporada à sua

¹⁹⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 106.

¹⁹⁶ PIZZARO. “A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil”, p. 361.

¹⁹⁷ SOUZA. “As mortes imaginárias de Pessoa”, p. 415.

¹⁹⁸ Cf. a nota 14 do Capítulo I deste trabalho.

ficção, passando, por conseguinte, a fazer parte dos interesses do projeto intelectual de Clarice como um todo.

Além de incorporada à sua ficção, é evidente que a tarefa da tradução foi incorporada, de uma forma ou de outra, à vida da intelectual, uma vez que quando indagada sobre seu sustento ou “empregos”, Lispector sempre se lembra das traduções que fazia, a exemplo da entrevista concedida a Clélia Pisa, na qual a escritora afirma: vivo de “uma pequena renda que tenho, modesta. Além disso, eu traduzo”.¹⁹⁹

Outro problema que afetava financeira e emocionalmente a escritora era o referente à exploração a qual se sentia submetida por parte das editoras. Clarice se via, na verdade, como uma vítima do mercado editorial, o que a deixava mais ciente de que *não dava para viver exclusivamente de literatura*, ou seja, era impossível sobreviver dos direitos autorais de suas obras, ainda aquelas de grande vendagem e de interesse do público. Torna-se mais evidente estas inferências nas palavras da própria intelectual:

Mesmo editada em Portugal, e traduzida na França, Estados Unidos e outros países, e mesmo com os meus trabalhos publicados em inúmeras antologias escolares de autores brasileiros, *eu nunca vivi exclusivamente para a literatura*. O motivo, porém, não chegou a ser o desinteresse do público pela minha obra, mas, sim, *a utilização indevida de que se beneficiam os editores*.

Tanto Érico Veríssimo como Jorge Amado tiveram a sorte de encontrar boas editoras e podem viver de direitos autorais. *Faço traduções, adaptações, entrevistas, crônicas em jornal*. Na minha opinião, os editores deveriam ser mais generosos, inclusive estimular os novos talentos que surgem. Os jornalistas são mal pagos e têm de se socorrer em outros empregos para sobreviver.²⁰⁰

É visível, então, que se a literatura lhe trazia certa fama, não lhe trazia o sustento. Em entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em um domingo de 22 de janeiro de 1978 (aproximadamente um mês e meio depois do falecimento de

¹⁹⁹ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 416.

²⁰⁰ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 436 – 437 (grifos meus).

Clarice), João Antônio²⁰¹ se lembra também dos descasos das editoras para com a amiga escritora. O escritor se recorda, por exemplo, que a Editora José Olympio se recusou a editar o primeiro livro de Lispector, mas que aquela foi a editora que disputou (com toda força) a publicação do último livro da intelectual: *A hora da estrela* (1977), pois como disse João Antônio: “[...] editor é assim no Brasil, né? Editor só quer jogar na certa. Ele só quer jogar no Jorge Amado da vida, enfim nos nomes que estão aí na onda”.²⁰²

Ainda nessa mesma entrevista, João Antônio alega que a escritora foi “passada para trás” várias vezes devido seu jeito tímido — que era interpretado como sinônimo de orgulho — somado a sua dificuldade de expressão verbal. Nas palavras do entrevistado:

Ela tinha uma dificuldade geral de expressão, ela tinha um "R", o "R" dela saía todo torto, saía todo pegando e tal e coisa, além disso era muito tímida. Então, ela foi devidamente usada por esses editores, está entendendo? Ela chegou até a ver livros editados em segunda edição sem que se dissesse nada pra ela.²⁰³

Em tom de indignação, o escritor menciona a “exploração” que a figura de Clarice Lispector continuava a sofrer, mesmo depois de morta. Se antes o *Jornal do Brasil* a “mandava embora” sem justificativas plausíveis, *acusada de incompetência e de não saber escrever*, este mesmo jornal, depois de sua morte, põe-se a fazer um verdadeiro “marketing” da intelectual que “colaborava” naquelas mesmas páginas. Ainda nessa entrevista “inflamada”, situando sempre a escritora frente aos problemas que enfrentou, sobretudo, na década de 70, João Antônio lembra que até nas traduções feitas a escritora fora “trapaceada” quanto ao recebimento pelo serviço prestado aos editores “que encomendavam traduções a ela, porque ela

²⁰¹ João Antônio Ferreira Filho foi jornalista e escritor, autor de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963), *Leão de Chácara* (1975), *Lambões de Caçarola* (1977), entre outros livros. O assunto da entrevista, realizada por Octávio Ribeiro, foi Clarice Lispector, recentemente falecida no período da entrevista, e o problema dos escritores brasileiros em um país de analfabetos.

²⁰² FILHO. “Ela era uma discordância total”. s.p.

²⁰³ FILHO. “Ela era uma discordância total”. s.p.

cansou de fazer tradução mal paga como todo mundo, traduções de livros que hoje estão em 15° edição, etc., etc., etc., e ela só recebeu uma vez”.²⁰⁴

Em uma entrevista ao *CooJornal*, de Porto Alegre, em novembro de 1976, Clarice faz uma declaração que endossa o que estou tentando deixar claro ao que se refere à necessidade de traduzir na vida da intelectual: "estou em várias editoras, mas tem uma que edita seis livros meus e sabe quanto me pagaram neste semestre? Menos de mil cruzeiros. Isto, editando seis livros meus"²⁰⁵. Então, enquanto esperava ser editada e, conseqüentemente, “receber” pela publicação, Lispector “teve que entrar por outros caminhos, fazer tradução, ir pro *Jornal do Brasil*, fazer matérias pra *Fatos e Fotos*”.²⁰⁶

Os pronunciamentos feitos por meio dessas entrevistas e trazidos aqui como fatos iluminadores na discussão do projeto clariciano minado pela tarefa da tradução pedem uma pausa para reflexão no tocante ao papel de entrevistas em estudos dessa natureza. Klinger (2007) já salientara que a entrevista é um dos espaços mais propícios para o sujeito se expor publicamente, uma vez que, ainda que não *fale de si* (no sentido de falar sobre si), a voz que emana da enunciação demarca com precisão o lugar e a situação da qual se fala, inferência esta totalmente notória nas falas de Clarice no que se refere as suas dificuldades financeiras e à necessidade de tradução. Além de encontrar nessas entrevistas a afirmação de uma obrigatoriedade de execução do ofício da tradução, a qual vejo refletir com certa intensidade no projeto de *A hora da estrela* (1977), como textos do “eu” por excelência (mesmo que se fale sobre um “ele”), as entrevistas me levam a crer que:

tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública do autor) são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em

²⁰⁴ FILHO. “Ela era uma discordância total”. s.p.

²⁰⁵ LISPECTOR, *apud* RIBEIRO. “Ela era uma discordância total”. s.p.

²⁰⁶ FILHO. “Ela era uma discordância total”. s.p.

todo caso, não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras.²⁰⁷

Por essa razão, Leonor Arfuch (2010) acredita que o uso da entrevista como construção midiática só vem complementar investigações de cunho acadêmico, sobretudo, aquelas voltadas para o campo biográfico, como é caso da discussão proposta neste capítulo. Assim, no âmbito das produções da subjetividade, a *virtualidade biográfica* inerente a entrevista, na condição de *registro da expressão vivencial* que projeta um espaço no qual se fixa o instante já da voz e do corpo “ao vivo”, tem um papel singular na exposição da interioridade, da afetividade e da experiência do sujeito enquanto intelectual de seu tempo²⁰⁸. Desse modo, a estudiosa acredita que no gênero em questão, mesmo em situações nas quais se pense falar de assuntos outros que não de “si mesmo”, sempre há a narração de uma vida.

A vida como caminho, trajetória, peripécia, encruzilhada, destino – e seus correlatos, a “lição”, o modelo, a expectativa, a “prova”. A vida como viagem temporal e suas estações obrigatórias: a infância, a juventude, a maturidade, a morte. A vida como herança familiar, geracional, histórica, que dificilmente escapa à tentação casual. A vida como desdobramento do personagem que se narra diante desse *outro* (grifo da autora), o entrevistado – cujo olhar é determinante –, colocando em jogo diversos “biografemas” – ou motivos estereotípicos – no velho hábito da conversa. *Avatares da experiência, demonstrações, reflexões, conclusões: a vida como um saber sobre a vida* (grifo meu). Desacertos, infortúnios, tropeços, desenganos, a vida como um *padecer* (grifo da autora). Mas também – e quase prioritariamente – os acertos, sucessos, virtudes: a vida como um cumprimento, como *realização* (grifo da autora).²⁰⁹

Se, explícita ou implicitamente, narra-se a vida ao ser entrevistado, interessam-me das palavras de Arfuch (2010) os *avatares da experiência* que emergem do ato de tal narração. No caso dos pronunciamentos pessoais aqui transcritos, os quais narram a complicada situação de Clarice junto às editoras,

²⁰⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 55 (grifos da autora).

²⁰⁸ Cf. ARFUCH. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, p. 31.

²⁰⁹ ARFUCH. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, p. 159.

percebo que as informações filtradas por meio da experiência de “si” (os pronunciamentos da própria Clarice) e por meio da experiência que um “outro” (as palavras do amigo João Antônio) tem sobre esse “si”, somados a experiência do estudioso (o “eu” que aqui escreve), fazem com que o exercício de crítica biográfica se realize sob o véu de experiências várias das figuras envolvidas (o estudioso, o objeto e o discurso produzido pela crítica). Elenco primeiro o estudioso. A escolha aqui não é casual, pois nesse exercício parece importar mais a maneira com a qual se constrói o espaço biográfico do outro, do que a materialização do espaço em si. Similarmente, importa mais a maneira com a qual o arconte consigna os signos, do que a materialidade impossível do arquivo em si.

Dito de outra forma, para a crítica biográfica importa muito o sujeito crítico e suas escolhas, já que este é o método, em outras palavras, sua experiência é o método, pois, na verdade, o que se sobrepuja das palavras amorosas do crítico – uma a uma, digitadas na tela do computador e, posteriormente, impressas no papel – é o caminho escolhido, ou melhor, aberto meio à floresta teórica fechada e gigantesca que existe logo depois do encantamento pelo objeto, na qual, quase sempre, deixa-se cair gotas de sangue provocadas pelo corte da navalha do objeto afiado que o estudioso sempre tem em mãos para abrir o caminho eleito para se chegar ao lugar, à residência, ao domicílio, ao arquivo (para lembrar os termos de Derrida) que “guarda”, ou “consigna”, o espaço biográfico da vida do outro, em meu caso, de Clarice Lispector. Talvez por isso, Denilson Lopes (2007) afirme que:

A experiência é o que resta, quando as grandes ideias, os grandes pensadores não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado abertos, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crentes, cacoetes para epígonos. A liberdade do caminho, das infidelidades e traições teóricas, dos deslocamentos institucionais, das derivas existenciais, dos encontros ocasionais e inesperados. Com medo, com riscos. Não se trata apenas de desaprender, de jogar com o saber cristalizado, incrustado. Nem também lembrar o já vivido, mas a atenção desatenta pelo momento. O ar limpando a poeira. O vento passa e já esquecemos. Dançar e cantar no meio da chuva. A experiência é instável,

*impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas da matéria do encontro. A palavra solidária, compartilhada, mesmo quando só possa ser narrada com muita dificuldade.*²¹⁰

Dificuldade esta que pulula entre as linhas nas quais a experiência parece gritar e pedir, quase sempre, tanta atenção quanto o objeto sobre o qual se diz algo. Esse gritar, como filigrana que adorna e dá um tom todo particular a cada ideia lançada, faz com que o momento da escrita se torne o lugar propício para um encontro do crítico consigo mesmo, no qual uma circunstância ímpar se cria, já que nela registra-se a articulação teórico-crítica possível em determinado instante (a qual pode alterar-se um instante depois), reiterando o fato de que, parafraseando Denilson Lopez, *o encontro com a matéria por meio da experiência se dá de forma momentânea, assim como vento que vem e passa, assim como ar do “instante já” que vem e limpa a poeira armazenada em cima do papel onde o crítico se inscreve, restando apenas a saga de uma crítica (auto)biográfica, ou ainda, biográfica duas vezes, por contar uma biografia de si (do “eu” crítico) e uma biografia do outro (aqui, Clarice Lispector).*

²¹⁰ LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. p. 27 (grifo meu).

2.3 – “É o meu sustento”: experiências claricianas

O cotidiano é uma peça feita de encontros onde o coração estrala e a palavra amorosa puxa a palavra amorosa, aperfeiçoando raciocínio e conhecimento.

SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa*, p. 102.

Ressalta-se em importância a discussão crítica em torno do trabalho (não)“extra” efetuado pela intelectual visando melhor atender suas condições econômicas, a exemplo aqui de Clarice Lispector à época, quando constato que o referido trabalho acaba por situar a figura da intelectual na sociedade, contribuindo para que se tenha, assim, um possível perfil (papel, lugar e função), além de mostrar que o próprio projeto de um intelectual está sujeito às intempéries das necessidades econômicas de seu autor.

Aliás, nesse sentido, reitero que não só as guerras, as pestes, as quedas dos muros e das torres alteram substancialmente os projetos, mas, sim, por extensão, as próprias condições financeiras do intelectual. A vida de um intelectual, com todos os seus atravessamentos como perdas e faltas, por exemplo, também ancora o seu projeto e, por conseguinte, marca todas as suas produções culturais. A assinatura, o nome próprio no corpo da obra da escritora pode ser a inscrição, ou a porta de entrada para a compreensão de tal relação.

Como pode notar o leitor, falta uma página de crítica sobre a referida demissão de Clarice Lispector do *Jornal do Brasil*. Fica por conta da demissão, como já dei a entender, o trabalho intensificado como tradutora nos anos subsequentes. E digo mais: que não é só por conta do que é “obrigada” a traduzir, mas também por conta de pedidos de editores e da necessidade de publicar textos em mais jornais, como forma de ganhar dinheiro, além de conceder entrevistas, que

não só seu projeto é substancialmente alterado, como também sua forma de escrita, resultando em períodos mais curtos e diretos, textos mais enxutos e livros bem menores. Soma-se a tudo isso a constatação de que a escritora se volta para uma temática mais cotidiana, mais pura e simples em sua literatura.

É significativo na discussão proposta lembrar que foi no mesmo ano em que foi demitida que a escritora aceita, tão à revelia de seu projeto inicial, escrever e publicar um livro todo sob encomenda. Trata-se, obviamente, de *A via crucis do corpo* (1974). Isso, por sua vez, só ratifica como as necessidades financeiras de um intelectual podem alterar para sempre um projeto que, até então, parecia inalterável. Daí meu interesse em insistir na questão, tendo como pano de fundo a trajetória pessoal de Clarice Lispector enquanto intelectual brasileira, posto que a situação sinaliza a *condição para pensar* relegada ao intelectual em determinada época e cultura. Nádia Battella Gotlib (1995), biógrafa de Clarice, já observara que a escritora em tom “ressentido e despeitado” volta a comentar sobre sua demissão do *Jornal do Brasil* ao falar de suas traduções:

é o meu sustento. Respeito os autores que traduzo, é claro, mas procuro me ligar mais no sentido do que nas palavras. Estas são bem minhas, são as que elejo. Não gosto que me empurrem, me botem num canto pedindo as coisas. Por isto senti um grande alívio, quando me despediram de um jornal, recentemente. Agora só escrevo quando quero.²¹¹

Mais do que ilustrativa, a comparação que a autora acaba instaurando entre sua demissão e seu trabalho de tradução, corrobora parte de minha leitura que amarra a condição econômica da intelectual ao seu projeto como um todo. Salta da comparação que Clarice faz entre a demissão (na verdade o emprego no *Jornal do Brasil*) e a tradução, que ambas visavam exclusivamente seu sustento. Quando ela diz que respeita os autores que traduz, não deixa de aludir também ao desrespeito que o referido jornal exerceu com ela, demitindo-a sem causa aparente. Tanto é

²¹¹ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 416.

verdade que Clarice à época recorreu à justiça e perdeu. Se a demissão e o trabalho de tradução lhe dão mais liberdade e autonomia, levando-a, por exemplo, a escrever *quando quer*, permitindo-a criar, atribuindo sentido às palavras dos outros que na verdade são suas, por outro lado, a demissão, por conseguinte, a obriga a não só ter de traduzir de tudo, como exposto, como também a escrever quando quer e quando não quer, o que quer e o que não quer, descentralizando, assim, sua própria literatura.

Lispector tinha, como se nota com as inferências até aqui arroladas, uma consciência crítica aguçada no que se refere ao papel de suas traduções frente ao seu projeto intelectual. Em maio de 1968, Clarice comenta em um texto publicado na *Revista Jóia* que “[...] traduzir pode correr o risco de não parar nunca [...]”²¹². Esse não parar nunca, além de remeter ao constante rever que necessita um texto traduzido, me leva a postular que a escritora, mesmo quando terminava um trabalho de tradução, continuava reescrevendo em sua produção literária ideias advindas dos textos até então traduzidos. Em outras palavras, é como se Clarice Lispector exercesse o trabalho tradutório não só no momento da tradução linguística, mas também no momento de sua produção artística. Além disso, posso pensar na tradutora como uma verdadeira cerzideira, uma vez que “quando conversava sobre o processo de criação literária, falava do texto como um trabalho, como se fosse uma tecelã falando do tecido que estava produzindo”.²¹³

Em 1975 e 1976, junto ao trabalho da tradução, Clarice escrevia, concomitantemente, em papéis esparsos, os livros *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida: pulsações* (1978). Olga Borrelli, amiga da escritora, ia reunindo os fragmentos anotados em guardanapos, talões de cheque e outros papéis

²¹² LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 115.

²¹³ FERREIRA. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, p. 271.

insignificantes com o intuito de estruturar o texto para que, posteriormente, a escritora relese e acrescentasse o que achava necessário ou retirasse o que estava “sobrando”. Segundo Borelli,

muitas vezes estávamos conversando e ela apanhava um papel para anotar as ideias que poderiam ser retomadas três ou quatro anos depois. [...] Até dentro do cinema Clarice me pedia baixinho: — Olga, anota isso aí pra mim. [...] Era um pedaço de cheque, um papel, um guardanapo... Eu tenho algumas coisas em casa ainda, dela, e até com o cheiro do batom dela. Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação.²¹⁴

Por essa razão, o escrever em fragmentos, somado ao grande número de obras traduzidas neste período, pode ter feito com que a produção artístico-intelectual de Clarice Lispector na década de 1970 sofresse mudanças radicais, sobretudo quando nos lembramos da proposta modernista da escritora em seus livros das décadas de 40, 50 e 60. Postulo que essas mudanças foram acontecendo em decorrência das outras atividades que a escritora exercia na referida década, dentre elas, me lembro dos trabalhos “(não)extras” como a tradução, a pintura e o jornalismo.

Evocar nesta reflexão crítica o lugar no qual se situava a intelectual me pareceu um ponto chave para compreender melhor o papel do ofício tradutório na vida de Clarice Lispector, uma vez que *tanto a produção ficcional quanto a documental da intelectual* permite-me expandir, criticamente falando, as relações e inferências apresentadas até o presente momento sobre a produção da escritora.

Torna-se notório, então, que o “fazer” literário de Clarice não passa incólume a todas as intempéries pelas quais a intelectual passou no decorrer de sua vida, fazendo que o texto ficcional e o texto da vida se digam e se completem, possibilitando um auxílio mútuo na abordagem de ambos. Assim,

da vida a obra e do texto da ficção ao texto da vida, a imagem do próprio, tanto da escritora quanto do texto, é rasurada, como forma de lembrar-nos,

²¹⁴ BORRELI, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 474.

talvez, de que [...] [o] que quer que seja em Clarice Lispector está aquém da vida e além da ficção.²¹⁵

Ao trazer à tona essa “poética do cotidiano”²¹⁶ que fora sendo concebida paralelamente ao fazer literário da intelectual, salientam-se duas questões de suma importância para a discussão aqui proposta: a primeira se refere, como já aludido nas páginas anteriores, à impossibilidade de uma leitura totalizadora e homogeneizante do projeto de Clarice Lispector, a segunda, à relevância de evocações das experiências pessoais da intelectual para uma melhor compreensão da proposta apresentada nas produções artístico-culturais da escritora na década de 70. Faz-se necessário aqui alguns apontamentos acerca dessas duas questões.

Detenho-me na primeira. A mutabilidade que marca o projeto de Clarice está intimamente ligada aos *suplementos*²¹⁷ vários oriundos de situações pelas quais passara a intelectual durante a vida. Foucault, na introdução de *Arqueologia do saber* (2000), endossa minha leitura no que se refere à mutabilidade a qual está sujeito um projeto. Essa mutabilidade é decorrente dos processos/estágios históricos, sociais e culturais aos quais estão expostos os sujeitos enquanto intelectuais.

²¹⁵ NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 200.

²¹⁶ É notório que essa “poética do cotidiano” trazida à cena no bojo desta discussão, além de remeter automaticamente às experiências de Clarice, evoca também um artifício ou questão que se encontra, de uma forma ou de outra, presente em toda a literatura da escritora. O texto clariciano (optei pelo termo “texto”, por acreditar que o mesmo abarca de maneira mais satisfatória os diversos gêneros aos quais Lispector se prestou a escrever durante a vida: crônicas, contos, cartas, novelas, romances, entre outros) apresenta sempre uma trama que se desenvolve em meio a um “fato comum” do dia-a-dia, o qual desencadeia uma série de questionamentos, dúvidas e suspensões, que, na maioria das vezes, não se veem racionalmente resolvidos, mas que, no mínimo, transformam a narrativa em uma espécie de, como quer Denilson Lopes (2007), “espaço da intimidade”. Espaço este no qual o acaso parece ditar as regras para que os desejos, os delírios e as fantasias sejam notados no sujeito comum (geralmente, em Clarice, um personagem que vive em uma grande cidade ou que se vê em conflito dentro da própria casa, do próprio lar, para citar dois exemplos) que protagoniza a narrativa clariciano do cotidiano. Nesse sentido, o cotidiano na literatura da escritora passa a ser uma “categoria”, se assim posso dizer, marcada “por uma heterogeneidade hierárquica, por uma dimensão histórica em que o individual não desaparece, por um ritmo fixo, pela repetição, por uma rigorosa regularidade que se articula com a espontaneidade, pela incorporação poética do acaso, pelo pragmatismo, por juízos provisórios, generalizações”. LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 88.

²¹⁷ A noção de suplemento aqui está filtrada pelos postulados de Jacques Derrida, assim como já fora discutida no primeiro capítulo.

É como se o trabalho da tradução frente ao projeto de Clarice preparasse um labirinto de aventura, onde a intelectual desvia por vezes seu aparente propósito e altera o percurso antes sinalizado em seus primeiros livros. Assim, entre perder-se e encontrar-se, entre negar-se e afirmar-se, o projeto da escritora se vê (re)configurado em um entretempo inaugural, que evidencia a precariedade e a incerteza de qualquer projeto crítico-intelectual. Ao falar sobre o ato de escrever, Foucault (2000) endossa minhas inferências sobre o projeto de Lispector:

Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando nos trata de escrever.²¹⁸

Se escrever é, como afirma Foucault (2000), criar vários rostos, em outras palavras várias máscaras, noto que, ressalvadas as diferenças que podem existir, ocorre o mesmo com Clarice. A intelectual parece, a cada obra publicada, apesar do fio condutor que a marca enquanto Clarice Lispector, propor uma revisão do já dito, ou melhor, a cada novo texto, a escritora parece deixar o molde de novas máscaras, as quais necessitava usar em cada espaço no qual era obrigada a encenar, vale lembrar: no caso de *A hora da estrela*, o contexto a impunha o uso da máscara de tradutora, entre outras que se alternam em sua *saída discreta pela porta dos fundos* da vida. Desse modo, o projeto da escritora traz em si projeções de máscaras que se encaixam na face do sujeito intelectual, alternando, em momentos diferenciais, os vários “eus” de Lispector, confirmando que, enquanto sujeitos sócio-histórico-culturais,

somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso *eu* as diferenças das *máscaras*. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é dispersão que somos e que fazemos.²¹⁹

²¹⁸ FOUCAULT. *Arqueologia do saber*, p. 20.

²¹⁹ FOUCAULT. *Arqueologia do saber*, p. 15 (grifos meus).

Feitas essas considerações, volto-me agora para a segunda questão acima elucidada: as experiências pessoais de Clarice Lispector que emergem dos depoimentos em entrevistas e cartas antes transcritos. Faz-se necessário alguns esclarecimentos do que tomo aqui como “experiência”. No cenário da crítica literária e filosófica, o termo já fora muito bem abordado quando me lembro da discussão proposta a respeito do narrador clássico e do narrador pós-moderno²²⁰, porém é evidente que, neste contexto, não estou me referindo à experiência de um narrador enquanto categoria de um texto ficcional, mas à uma experiência (no sentido de vivência²²¹) que emerge das palavras da escritora quando menciona o ofício da tradução atrelado à sua complicada situação financeira.

Nesse sentido, ao mencionar a noção de experiência, estou longe de tentar narrar ou transmitir “um conhecimento reunido a partir de acontecimentos passados, seja pela observação consciente, seja pela consideração e pela reflexão”²²² da experiência pessoal da escritora. Ao contrário, quero reiterar ser a experiência que pulula nas entrelinhas dos textos integrantes do espaço biográfico de Lispector (entrevistas, cartas, depoimentos) um “produto de condições sociais, de sistemas de crença ou de sistemas fundamentais de percepção e, portanto, não como material

²²⁰ A discussão mencionada se refere às distinções entre os narradores apresentados por Walter Benjamin e Silviano Santiago, em seus conhecidos ensaios “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1983) e “O narrador pós-moderno” (1986), respectivamente. Para o primeiro, o narrador, *grosso modo*, é aquele que cuja fonte é a experiência, ou seja, a sua narrativa não é nada além do que o relato de suas experiências. Por essa razão, para Benjamin, o narrador traz consigo uma sabedoria resultante do “lado épico da verdade”, dito de outra forma, “o narrador retira da experiência o que ele conta”. BENJAMIN. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 201. Já para o segundo, que vai à contramão do postulado benjaminiano, o que o narrador transmite é decorrente da observação de uma vivência alheia a ele, ou seja, “[...] ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca, ele não narra enquanto atuante”. SANTIAGO. “O narrador pós-moderno”, p. 39.

²²¹ Essa aproximação entre os termos experiência e vivência é possível, pois, segundo Diana Klinger (2007), “em alemão, existe uma distinção que se perde na tradução para o português: ‘*Erfahrung*’ significa ‘experiência’ no sentido de ‘sabedoria’ (como ‘experiência de vida’ – *Lebenserfahrung* – ou ‘conhecimento do mundo’ – *Welterfahrung*), enquanto que ‘*Erlebnis*’ significa ‘experiência’ no sentido de ‘vivência’”. KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 101.

²²² WILLIAMS. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, p.172.

de verdades, mas como evidência de condições [...]”²²³ (quer sejam elas de qual natureza for: econômica, social, política, cultural, entre outras) nas quais está “mergulhado” o sujeito que fala em determinado contexto.

Avançando criticamente, a noção de experiência, conforme Leonor Arfuch (2010), aparece mais atrelada ao testemunho subjetivo²²⁴ da intelectual, testemunho este aberto a interpretações de dado leitor e que ao mesmo tempo não deixa de ser “o modo mais autêntico de um tipo de verdade”: há mais autenticidade do que uma declaração na qual o “eu” que diz fala de si, ou melhor, sobre si? É nesse diapasão da experiência como trabalho ideológico que

a subjetividade é construída por meio de relações materiais, econômicas, interpessoais, efetivamente sociais e em longo prazo históricas, cujo efeito é a constituição de sujeitos como entidades autônomas e fontes confiáveis de conhecimento que provem do acesso ao real.²²⁵

É nesse sentido que o conceito de experiência se torna totalmente fecundo para articular uma reflexão sobre a “intelectual que fala”, pois “a experiência [...] não é origem de explicação, evidência autorizada, mas o que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento, que nos diz que é importante refletir *sobre quem fala*”²²⁶. É sobre esse “quem fala”, que aparece como personagem de determinado espaço – no caso de Clarice, esse espaço era até certo ponto bem público e midiático (como, por exemplo, as entrevistas concedidas e as crônicas publicadas semanalmente em jornais e revistas) – que os estudos de crítica biográfica acabam por tomar como foco de atenção, pois em pronunciamentos ou relatos desta natureza, a (auto)biografia intelectual do escritor se vê contada pelo próprio “eu”. “Entende-se, portanto, a concepção de biografia intelectual como

²²³ WILLIAMS. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade, p.174.

²²⁴ Cf. ARFUCH. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea, p. 118.

²²⁵ ARFUCH. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea, p. 119.

²²⁶ LOPES. *A delicadeza*: estética, experiência e paisagens, p. 26 (grifo meu).

resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre o privado e o público”.²²⁷

Considerando os mais de 30 anos que distanciam a escrita deste trabalho das últimas publicações em vida de Clarice Lispector, torna-se evidente que, menos do que os intelectuais da contemporaneidade (devido o contexto sócio-histórico-cultural), a escritora, mesmo a contragosto, quando dava uma entrevista ou até quando entrevistava uma celebridade acabava por conceber perfis biográficos não só do outro, como de si também, fato este que, segundo Leonor Arfuch (2010), faz com que as experiências pessoais do escritor se tornem matéria de exposição pública²²⁸ em textos desse gênero.

Ressaltada a necessidade de tradução em Clarice Lispector por questões de ordem estritamente financeira, com a ajuda desses textos nos quais as “experiências claricianas” parecem dizer, por si só e sem muitos esforços, tudo sobre tal necessidade, resta enveredar (ainda movido pela pulsão de morte na abertura do arquivo biográfico da intelectual) por um caminho antes sinalizado desde o início deste capítulo: o ofício da tradução frente ao projeto intelectual da escritora. Aliás, é

²²⁷ SOUZA. “Crítica biográfica, ainda”, p. 52.

²²⁸ Claire Williams, em prefácio ao livro organizado com as *Entrevistas* (2007) de Clarice Lispector, afirma que a escritora fazia e concedia entrevistas *para complementar seu orçamento doméstico*, assim como acredito ter ocorrido com as traduções. Além disso, o mais interessante é que Clarice, mesmo quando não estava no papel de entrevistada, fazia do espaço da entrevista um lugar no qual perfis biográficos de si acabavam, na maioria das vezes, se entrecruzando com perfis biográficos da personalidade entrevistada, visto que as perguntas com as quais “bombardeava” o entrevistado eram nada mais que questionamentos que a afligiam e que, por conseguinte, não sabia responder, ficando “a impressão de que Clarice estava procurando respostas a perguntas às quais ela própria não conseguia responder sozinha”. WILLIAMS. “Clarice ‘Entre-vistas’”, p. 9. Desse modo, as entrevistas realizadas ou concedidas por Lispector podem ser vistas como um espaço político no qual a intelectual “busca” entender o mundo que a cerca com a ajuda do outro, concedendo as mesmas um tom “autobiográfico” incontestável, no qual a biografia do outro se tece a partir de questionamentos que assolam o âmago da entrevistadora. Pois como disse a própria Clarice, “Eu me expus nessas entrevistas e consegui assim captar a confiança dos meus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem”. LISPECTOR, *apud* WILLIAMS. “Clarice ‘Entre-vistas’”, p. 10. É nesse sentido, que observo, na esteira de Arfuch (2010), a entrevista como um dos grandes meios de exposição pública da intimidade, pois ela é, “entre os diversos registros da expressão vivencial, [...] um gênero sem dúvida predominantemente na comunicação midiática, que condensa admiravelmente os ‘tons’ da época: a compulsão da realidade, a autenticidade, o ‘ao vivo’, a *presença*”. ARFUCH. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, p. 23 (grifo da autora).

notório que não ficou de lado (como pode perceber o leitor), nas páginas até aqui escritas, esse *leitmotiv* que guiou, ora com maior ora com menor evidência, o *arquivista/crítico-detetive* na abertura das gavetas desse arquivo-biográfico, cuja “existência”, se posso assim dizer, seguindo o princípio do arquivo derridaiano, apenas se dá enquanto *performance* no momento fatídico de sua abertura e interpretação. E mais, não cessa de perturbar (“nada é tanta perturbação e nem mais perturbador”²²⁹ que o mal de arquivo) o crítico biográfico, aquele que rastreia indícios e encaderna amorosamente as páginas biográficas dispersas de/sobre Clarice Lispector (“encadernar, ligar as folhas novamente é um ato de amor”²³⁰), a indagação para a qual se convergiram todas essas reflexões: qual o perfil de intelectual assumido pela escritora em sua última década de vida? Como fica o projeto da intelectual depois que os ponteiros do relógio passaram pela hora da tradução?

²²⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 117.

²³⁰ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 34.

2.4 – A intelectual em tempos difíceis

Intelectual? Não.

LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

Júlio Lerner: Clarice, a partir de qual momento você, efetivamente, decide assumir a carreira de escritora?

Clarice Lispector: Eu nunca assumi.

Júlio Lerner: Por quê?

Clarice Lispector: Eu não sou uma boa profissional. Eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora. E faço questão de continuar a ser amadora. Profissional é aquele que tem obrigação consigo mesmo. Consigo mesmo de escrever. Ou então, com o outro. Em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser um profissional, para manter minha liberdade.

Entrevista de Clarice Lispector concedida a Júlio Lerner em 1977.²³¹

Como percebe o leitor, o título que abre essa seção é, por si só, sintomático, perante as reflexões até aqui desenvolvidas neste capítulo. Na verdade, ao lançar mão do título, assumo uma dívida intelectual com as reflexões desenvolvidas por Izabel Margato (2004) em seu ensaio²³² publicado no livro *O papel do intelectual hoje*. Em tal ensaio, a estudiosa traça um perfil intelectual do escritor português José Carlos Pires e, com uma lucidez crítica digna de menção, estabelece as possíveis relações existentes entre o *papel do escritor e o papel do intelectual* na configuração do seu projeto como um todo, durante o período da ditadura salazarista em Portugal. Da mesma forma que Margato (2004) procura situar a figura de Pires frente ao seu projeto intelectual executado em *tempos difíceis*²³³, pretendo situar aqui a figura de Lispector em seus *tempos difíceis*. Tempos nos quais, além da intensificação de seu trabalho como tradutora devido a sua demissão do *Jornal do Brasil*, a escritora-

²³¹ A transcrição desse fragmento da entrevista encontra-se publicado em GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 567.

²³² Cf. MARGATO. “O intelectual em tempos difíceis”, p. 149 – 159.

²³³ Cf. MARGATO. “O intelectual em tempos difíceis”, p. 154 – 155.

tradutora passa a questionar o posto de intelectual e escritora que lhe foi atribuído com o passar dos anos.

Agora, as epígrafes, que, por sua vez, são tão sintomáticas para a minha discussão quanto o título. A primeira trata-se do título de uma crônica de Clarice publicada em novembro de 1968 no *Jornal do Brasil* e a segunda de um fragmento da entrevista concedida pela escritora em 1977, ano de sua morte. A escolha de dois textos distantes temporalmente justifica-se por meio de duas razões: a primeira volta-se para o fato de que o primeiro texto fora publicado em um período no qual a escritora-tradutora sai às ruas em manifestações públicas contra o governo ditatorial, assumindo, então, uma posição de protesto com relação ao poder vigente; a segunda, porque se trata de uma das últimas aparições públicas de Clarice Lispector divulgada pela mídia brasileira dos anos de 1970.

Ressalta da comparação entre os dois “pronunciamentos” um ponto em comum: ambos trazem em si um posicionamento pessoal de Lispector no tocante ao seu papel e ao seu lugar de escritora e intelectual brasileira da década de 70. O mais interessante é que, mesmo passados quase dez anos entre um “pronunciamento” e outro, parece inalterável a opinião de Clarice quanto a sua figura de “não-intelectual” em face às suas obras e ao contexto sócio-histórico-cultural no qual estava inserida.

Considerando grande parte da produção ficcional da escritora, o leitor desatento pode, em um primeiro momento, tão somente concordar com a “negação de intelectualidade” presente nas epígrafes antes apresentadas e concluir que Clarice não se preocupou “o quanto deveria” com os problemas sociais de sua época. Tanto é verdade que grande parte dos estudos desenvolvidos sobre a literatura brasileira do período ditatorial de 60 e 70 faz, muito esporadicamente, uma

rápida menção à produção literária da escritora. Talvez isso ocorra porque a sua produção não se enquadra no que a crítica entende por “literatura referencialista” ou “literatura-verdade”. Segundo Flora Sússekind (2004), os intelectuais da década de 1970 viam nessa literatura, que tinha uma “referencialidade pautada ora na linguagem cifrada, cheia de imagens, ‘barroca’; ora descritivista, naturalista, jornalística”²³⁴, uma arma vitoriosa contra o governo militar. Contudo, é evidente que a luta travada pela escritora com a “ordem do dia” dos *tempos difíceis* não se deu por meio de cruas descrições naturalistas alegorizantes da realidade do período²³⁵, ou seja, não se deu por meio de verdadeiros “cacoetes literários antiautoritários”²³⁶ tão em voga, apesar de que alguns amigos de Clarice, a exemplo de João Antonio, terem “optado” por essas formas literárias.

A crítica do período, na maioria das vezes, “tachou” os escritores que não se enquadravam nesses “moldes literários” de “alienados e a-políticos”, a exemplo da própria Clarice. Segundo Ferreira (1999), a escritora foi acusada pelo jornalista e cartunista Henfil de fazer uma “literatura alienada”, fato que a deixou “muito

²³⁴ SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, p. 19.

²³⁵ É interessante lembrar que Silviano Santiago (1999), no ensaio intitulado “A aula inaugural de Clarice”, pontuou singularmente a diferença que a escritora instaurou na tradição da literatura brasileira. Santiago afirma que (e talvez, a meu ver, esteja aqui um dos motivos que proporcionaram o “não enclinação” da obra clariciana à “literatura-verdade” de 60 e 70) Lispector “burla” uma literatura que esteve voltada para um “instinto de nacionalidade” desde Machado de Assis e pré-moldada segundo os princípios norteadores do romance realista-naturalista do século XIX, que ecoou no projeto literário do romance de 30. Assim, se por um lado Machado ocupa o lugar que tem na tradição literária, dentre outros motivos, pela inserção crítica da noção de “instinto de nacionalidade” na literatura, por outro, é evidente que Clarice também se põe como um “divisor de águas” ao dialogar às avessas com essa mesma tradição. Desse modo, contrariamente ao que postula Santiago, que vê a inscrição de Lispector no cenário da literatura brasileira como sinônimo da *inauguração de uma tradição desafortunada* (Cf. SANTIAGO. “A aula inaugural de Clarice, p. 14 – 15), entendo que a escritora de *Perto do coração selvagem* inaugura uma prosa que carrega uma “herança literária” para além de uma mera continuidade, pois, na verdade, não faltou, a Clarice, tradição. Pelo contrário, esta sempre esteve presente em seus textos, ainda que por meio de diálogos estabelecidos em contrapontos ou acompanhados de blefes constantes. Assim, a tradição volta em Clarice por meio, muitas vezes, de uma “não-citação”, conferindo existência crítica aos projetos passados. Em outras palavras, em Lispector, a tradição volta em sua diferença. Nesse diapasão, já adianto que o fato da literatura clariciana não se enquadrar nos “gêneros” de protestos produzidos em 60 e 70 não pressupõe que a intelectual sustentou um projeto que permaneceu intacto numa redoma de vidro ou que passou incólume frente os grandes problemas que pintaram o cenário cultural no Brasil do período.

²³⁶ Cf. SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, p. 49.

zangada”. Porém, a escritora reagiu, em uma entrevista concedida a Sérgio Fonta, com as seguintes palavras: “não estou isolada dos problemas. Ele não sabe o que eu penso”.²³⁷

Se, por um lado, a literatura produzida por Clarice nos fins da década de 1960 e início de 1970 “parecia” caminhar bem distante dos problemas que assolavam o Brasil, o mesmo não se pode dizer dos textos publicados em jornais da época e do seu último livro publicado em vida, *A hora da estrela* (1977), que, segundo Sússekind (2004), prefiguraria importante entre os livros da “literatura-verdade” da década de 70.²³⁸

Desbaratada, então, essa possibilidade de leitura do projeto descompromissado com a realidade brasileira, o que Lispector realmente propõe é um posicionamento intelectual distinto daquele que ancorou a figura do intelectual moderno. Na crônica já mencionada, Clarice Lispector alega que a sua reiterada afirmação de uma “não-intelectualidade” parece ser um posicionamento que muitos não entenderam em seu tempo. Nas palavras de Clarice:

Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras da humanidade. Além do que leio pouco: só li muito, e lia avidamente o que me caísse nas mãos, entre os treze e quinze anos de idade. Depois passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém. Isto sem confessar que – dessa vez digo-o com alguma vergonha – durante anos eu só lia romance policial. Hoje em dia, apesar de ter muita preguiça de escrever, chego de vez em quando a ter mais preguiça de ler do que de escrever.²³⁹

Das palavras de Lispector – (é claro, sempre me lembrando da prática do blefe e da encenação que circunda algumas afirmações da intelectual), em um cotejo contraditório entre o que diz a escritora “não ser” e o perfil que, simultaneamente, vai se desenhando por meio de uma afirmação implícita presente

²³⁷ LISPECTOR, *apud* FERREIRA. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector, p. 273.

²³⁸ Cf. SÚSSEKIND. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos, p. 49.

²³⁹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

nas entrelinhas do texto – emerge um questionamento cujo objetivo final parece ser o de pôr em xeque a figura dominante do intelectual que pairou até então no cenário cultural brasileiro: a figura do intelectual moderno. Este, enquanto indivíduo dotado de *intelligentsia* e *cultura* (leia-se aqui cultura com “C” maiúsculo) e que sempre esteve a falar pela sociedade como um todo a partir de um lugar elitista, parece ser o perfil riscado do projeto da escritora, se é que um dia ele esteve lá presente.

Esse perfil intelectual questionado pelo projeto clariciano surgiu, segundo Augusto Santos Silva (2004), na segunda metade do século XIX, na França, onde a figura intelectual esteve sempre associada ao campo cultural, pressupondo-se, algumas vezes, uma ligação direta entre tal figura e os “homens das letras”. Ligação esta que não se sustenta depois do *boom* da cultura de massa e da indústria cultural no século XX, contexto no qual se encontra inserido o projeto lispectoriano em questão.

Silva (2004) reitera que, na contemporaneidade, a condição intelectual não se enquadra perfeitamente nos três pilares sustentadores da concepção de intelectual moderno defendida por Pierre Bourdieu, que afirma estar a condição intelectual alicerçada sobre três pilares. O da *diferença* que o campo cultural pretende instaurar com o campo do poder, o da *independência* posta no juízo e o da *crítica* cujo fim seria colocar em crise a ordem vigente²⁴⁰. Em um primeiro momento, talvez, seja até coerente pensar que esse perfil intelectual proposto pelo estudioso francês se enquadra na figura do intelectual exigida pelo contexto cultural do Brasil de 70, no qual se situa Clarice Lispector. Entretanto, tal possibilidade é logo desbaratada porque o conceito de cultura presidido nas ideias de Bourdieu não é compatível com

²⁴⁰ Cf. SILVA. “Podemos dispensar os intelectuais?”, p. 41 – 42.

as formas culturais emergentes no período em questão, devido as mudanças culturais e históricas ocorridas durante o século XX.

Segundo o crítico brasileiro, a concepção de intelectual proposta por Bourdieu dominou a intelectualidade da primeira metade do século XX, por mais que o cenário cultural começasse a evidenciar certo descompasso entre o pensamento intelectual e o campo cultural, uma vez que este já prenunciava as mudanças que iriam revisar as lentes hierarquizantes e valorativas por meio das quais os intelectuais traçavam os seus padrões de ação pública. Assim, grande parte dos “homens das letras” sustentou, ressalvadas as possíveis diferenças, os princípios norteadores da postura intelectual inaugurada no século XIX, proporcionando, na verdade, a evidência de sua própria inatualidade frente à nova configuração cultural que contexto propunha.

Pondo-se como

profeta ou oráculo, vate solitário ou mestre do pensamento e escola, arauto de causas ou arquitecto de programas, crítico ou cúmplice, o intelectual da modernidade definiu-se a si mesmo como perito e legislador. Investiu-se de uma dupla autoridade: como alguém que pode pronunciar-se sistematicamente sobre o mundo (a partir dessa posição de dentro e de fora do mundo que reivindica para si, porque mobiliza civicamente as propriedades do campo cultural), que pode falar sobre a totalidade do devir do mundo; e o que faz para determinar o dever ser, para indicar a direcção a seguir, para apontar o horizonte. Holística e normativa, a razão dos intelectuais modernos, essa que quis ser mais do que romântica, ficou com o destino ligado às aventuras e desventuras que a racionalidade haveria de experimentar no século XX.²⁴¹

Retornando ao fragmento da crônica já citada, parece-me que é essa figura do intelectual desarticulada por Clarice em seu projeto. Enquanto o intelectual moderno se apresenta como indivíduo detentor da cultura (leia-se cultura como “alta cultura”) e de um saber enciclopédico, a escritora brasileira se põe como uma pessoa que *nem cultura mais tem* (“digo que não tenho mais cultura”²⁴²).

Seguindo um viés comparatista entre o perfil do intelectual moderno apresentado por Silva (2004) e as afirmações de Lispector contidas na crônica de

²⁴¹ SILVA. “Podemos dispensar os intelectuais?”, p. 46 – 47.

²⁴² LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

1968, sobressai-se outra questão digna de atenção. Enquanto o intelectual moderno se apresenta como um “homem das letras”²⁴³ que legisla culturalmente a partir de uma “inteligência” adquirida em um mundo de erudição configurado pela biblioteca das grandes obras, Clarice se mostra como uma “anti-intelectual” por não trabalhar com a inteligência, mas, sim, com a intuição ou a *sensibilidade inteligente*²⁴⁴. Intuição esta “adquirida” por uma formação até certo ponto “autônoma” (“Depois passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém”²⁴⁵), que levou a escritora à leitura de livros deixados fora da grande tradição literária (“durante anos eu só lia romances policiais”²⁴⁶), pois, “na verdade, Clarice leu de tudo: desde romance cor-de-rosa para mocinhas, passando por romances policiais (Simenon, Agatha Cristie), até Dostoievski”²⁴⁷, sem contar os livros, tão heterogêneos entre si, que leu devido ao seu trabalho como tradutora. Enfim, é todo esse mundo marginal de leituras clandestinas, sejam elas executadas por livre escolha ou por “obrigação”,

²⁴³ Cf. GOMES. “O intelectual e a cidade das letras”, p. 118 – 131. Nesse ensaio, Gomes afirma que com a queda da “cidade letrada”, o perfil do intelectual moderno sofreu alterações consideráveis. Segundo o crítico, os intelectuais buscavam criar *mitos sociais derivados da letra* para contar a história da nação. História esta que, na maioria das vezes, narrou-se de um lugar de exclusão.

²⁴⁴ Na crônica “Sensibilidade inteligente”, que data da mesma publicação de “Intelectual? Não”, a escritora também afirma que sua intelectualidade não era formada por uma inteligência tal como todos conhecem e sim pelo que designa por *sensibilidade inteligente*. Ressalta dessa afirmação o fato de que toda a inteligência adquirida pela intelectual não se afluía antes de passar por uma espécie de tendência inata de sensibilidade pessoal que Lispector trazia consigo. Assim, parece que Clarice sempre fez questão de colocar antes de sua figura de intelectual, o seu lugar de pessoa comum, contudo dotada de um dom chamado de “sensibilidade” que deveria ser aperfeiçoado constantemente. Desse modo, vemos que Clarice não se designa como uma intelectual tal como a figura vigente do intelectual moderno porque o mais importante para si não é, por mais que admire, a “inteligência pura”, mas, a sensibilidade que marca o seu projeto e a sua literatura, como bem deve saber o leitor. Clarice alega o seguinte em tal crônica: “É claro que tenho alguma inteligência: meus estudos o provaram, e várias situações das quais se sai por meio da inteligência também provaram. Além de que posso, como muitos, ler e entender alguns textos considerados difíceis. Mas muitas vezes a minha chamada inteligência é tão pouca como se eu tivesse a mente cega. As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo *inteligência* com o que chamarei agora de *sensibilidade inteligente*. Esta, sim, várias vezes tive e tenho. E, apesar de admirar a inteligência pura, acho mais importante para viver e entender os outros, a sensibilidade inteligente. Inteligentes são quase a maioria das pessoas que conheço. E sensíveis também, capazes de sentir e de comover. O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com os amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com as pessoas, cuja atmosfera capto imediatamente”. LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 148 (grifos da autora).

²⁴⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

²⁴⁶ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

²⁴⁷ NOLASCO. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*, p. 38.

a exemplo dos livros traduzidos, somado ao contexto cultural dos anos de 1970, que vai subsidiar a “intuição” tutora de Lispector em seu projeto intelectual.

Ainda na crônica de 1968, Clarice toca em um ponto que também parece caro ao seu projeto intelectual: o seu posto de escritora profissional, questão na qual volta, quando indagada, na entrevista de 1977, sobre a sua carreira de escritora. Em tal crônica, Lispector afirma: “Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros uma “profissão”, nem uma “carreira”. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?”²⁴⁸. É notório que, talvez, essa recusa em assumir a carreira de escritora se deu porque a intelectual sempre teve vários problemas quanto ao fato de viver exclusivamente *para a/da* literatura, como já salientado neste capítulo. Se, em um primeiro momento (novembro de 1968), a escritora deixa em aberto um questionamento para si mesma e para o leitor quanto ao seu suposto lugar amador ocupado na literatura brasileira; em um segundo (em 1977, especificamente, no trecho da entrevista acima alocado como epígrafe), Clarice, traçando uma espécie de síntese de seu projeto como um todo, responde com convicção a pergunta lançada há quase dez anos:

Eu não sou uma boa profissional. Eu só escrevo quando eu quero. *Eu sou uma amadora*. E faço questão de continuar a ser amadora. Profissional é aquele que tem obrigação consigo mesmo. Consigo mesmo de escrever. Ou então, com o outro. Em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser um profissional, para manter minha liberdade.²⁴⁹

A resposta veio, ainda que no fim da vida, contudo, mais incisiva e, ao mesmo tempo, com uma encenação mais amadora do que seu próprio papel de escritora, em um travestimento teatral bem ao modo de Clarice. Se os pronunciamentos pessoais da escritora beiram o ficcional, quem dirá as afirmações ditas por meio da

²⁴⁸ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 149.

²⁴⁹ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 567 (grifos meus).

boca das personagens de sua literatura, a exemplo do autor-narrador de *A hora da estrela*, que parece pensar muito semelhante à intelectual, ou melhor, não seria esta que fala na entrevista o que Rodrigo S.M já havia afirmado na ficção, uma vez que foi concedida quando Lispector tinha recém acabado de escrever a novela publicada em 1977? A resposta: sim. Mas seria um equívoco me esquecer que, como diz a escritora na “Dedicatória do autor” do livro: “o autor” de *A hora da estrela* é “na verdade, Clarice Lispector”²⁵⁰. Daí a relação biográfica existente entre a escritora que “realmente” escreve a história e o “narrador-autor” interposto na narrativa que conta a sua história, a história da feitura do livro e a história da pobre Macabéa. Esta última minada “narrativamente” pelo trabalho da tradução, como já dei a entender.

Desse modo, posso pensar que Clarice Lispector responde à pergunta lançada na crônica de 1968 tanto na realidade (pelas palavras da autora na entrevista de 1977) quanto na ficção (pelas palavras do narrador). Prova disso é a afirmação que S.M. faz na *história de si* apresentada ao leitor ao longo da novela: “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo”²⁵¹. Porém, as negações não param por aí e a indagação lançada no ar em 1968 por Lispector parece continuar a encontrar resposta, pois como Rodrigo S.M diz, “só escrevo o que quero, não sou um profissional”.²⁵²

Como é perceptível nos pronunciamentos públicos (a crônica publicada em jornal e a entrevista transmitida na televisão) e nas afirmações do mundo ficcional, a profissionalização da intelectual também foi um ponto estrategicamente embaralhado em seu projeto. Diferentemente do perfil do intelectual moderno, Lispector abre mão do “rótulo” de escritora, de “mulher das letras” (parece até estranho ver um “substantivo feminino” atrelado ao mundo das letras, mas não me

²⁵⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 7.

²⁵¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 22.

²⁵² LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 23.

ocorreu expressão melhor para exemplificar a ruptura inaugurada por Clarice na tradição), para agir com mais liberdade e poder dialogar jocosamente com um cânone literário eminentemente masculino, branco e preconceituoso. Esse diálogo jocosos²⁵³ é visível no discurso de Rodrigo S.M., quando este percebe que “até o que eu escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”.²⁵⁴

Assim, ora dialogando com uma tradição excludente, mostrando-se conhecedora de uma tradição solidamente estruturada, ora disposta a negar um intelectualismo e um profissionalismo tão característicos do intelectual moderno, a escritora reconfigura o perfil deste, propondo uma nova imagem para o intelectual de seu tempo, longe de uma posição exclusivista e elitista que lhe permitisse *legislar autoritariamente nesses tempos difíceis* de Clarice.

²⁵³ É importante salientar que Nolasco (2007) e Santiago (1999) perceberam esse “diálogo jocosos” como uma “gargalhada irônica” que Clarice dá na *cara de uma tradição afortunada*, por meio da máscara ficcional do “narrador-autor”. Ver NOLASCO. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*, p. 35 – 36; SANTIAGO. “A aula inaugural de Clarice”, p. 15.

²⁵⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 20 (grifo meu).

CAPÍTULO III –
ENTRE A HORA DA ESTRELA E A RENDEIRA:
a tradução como reescrita e citação

Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.

VALÉRY, *apud* NITRINI. *Literatura Comparada*, p. 134.

A passagem de Paul Valéry acima transcrita ilustra bem a questão dos empréstimos efetuados quando se pensa no processo de apropriação literária. Segundo Sandra Nitrini (2010), a imagem criada por Valéry reverte a tradicional noção de originalidade e propõe uma nova perspectiva crítica no que tange ao descarado roubo de ideias alheias²⁵⁵ que, ora mais, ora menos, sempre estiveram no processo de criação dos escritores.

Apesar da leitura de Nitrini estar centrada em uma perspectiva estritamente literária e as palavras de Valéry serem empregadas no texto da estudiosa com o intuito de se discutir os conceitos de originalidade e influência, noções essas que renderam boas páginas à crítica comparatista, é possível, em uma visada mais culturalista, pensar que o “caso de estômago”²⁵⁶ proposto pelo poeta francês não está muito longe dos processos de contaminação e de troca pelos quais passam os objetos que pululam na cultura.

²⁵⁵ Cf. NITRINI. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, p. 131 – 135.

²⁵⁶ VALÉRY, *apud* NITRINI. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, p. 134.

É digno de nota que “a voz profética e canibal”²⁵⁷ de Valéry também se aproxima, ressalvadas as diferenças que existem entre os *loci* culturais dos quais falam os intelectuais em questão, do projeto filosófico da antropofagia cultural proposto por Oswald de Andrade. Ambos os poetas propõem uma espécie de devoração crítica do “outro” por meio da qual as substâncias selecionadas pelo devorador são digeridas e absorvidas a ponto de se fazer com que esse “outro” nem se deixe notar no processo final da digestão.

As proposições de Valéry e Andrade mencionadas aqui rapidamente, apesar de reconhecer a complexa e profunda reflexão que sustentam tais proposições²⁵⁸, fazem sentido, no contexto da discussão proposta a respeito da tradução em Clarice Lispector, porque acredito que o processo apropriativo do qual se vale a escritora-tradutora em *A hora da estrela* (1977) se assemelha ao proposto pelos poetas em questão. Porém, o que mais salta aos olhos, no caso de Lispector, é que a intelectual parece ter apreendido muito bem o estágio final do ato digestivo. É como se, em Clarice, o outro, neste caso o livro traduzido, estivesse tão bem digerido que, quando notado, se faz presente apenas por meio de alusões que se encontram (con)fundidas por meio de um jogo de identidades e diferenças.

Devido a esse jogo incessante entre os atos de criação e tradução, o conceito ajustável a prática da escritora em seu contato com o outro é o da *apropriação*. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (2004), a apropriação é “um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um

²⁵⁷ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural, p. 19.

²⁵⁸ Para um aprofundamento das questões propostas por Paul Valéry e Oswald de Andrade, no âmbito da Literatura Comparada e dos estudos sobre dependência cultural, ver NITRINI. *Literatura Comparada*: história, teoria e crítica, p. 131 – 135; SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural, p. 19; PERRONE-MOISÉS. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia, p. 95 – 96.

material já produzido por outro, extornando-lhe o significado”²⁵⁹. Assim, entre a devoração antropofágica do texto da tradução e uma pretensa constante de anulação do outro em “si”, Clarice Lispector transcreve e recria em sua novela ideias advindas do texto traduzido, confirmando que

na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colando os significados de cabeça para baixo (...). O artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. (...) [Por essa razão,] o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha.²⁶⁰

Essa dessacralização e essa inversão dos significados da obra traduzida na novela de 1977 só vêm reiterar a essência compósita da criação em Clarice Lispector, que parece oscilar entre traduzir e apropriar, simultaneamente. Devido a essa inversão enquanto estratégia de recriação, os componentes (o enredo, as personagens, a técnica narrativa, a situação cultural das protagonistas, entre outros) de *A rendeira* (1975) aparecem tão bem disseminados que a apropriação em *A hora da estrela* (1977) se dá como uma espécie de “prática dissolvente”, para lembrar a feliz expressão de Davi Arrigucci Júnior.²⁶¹

Sob esse prisma, o conceito de apropriação se torna totalmente fecundo para ilustrar a artimanha tradutória/apropriativa executada por Lispector na novela de 1977, além que corroborar o postulado de Michel Schneider (1999) de que existe uma “incerteza quando à paternidade dos livros”²⁶², a qual se vê conjugada com a fragilidade e mutabilidade que marcam a identidade dos projetos, dos objetos e do sujeito. Transportando o postulado de Schneider para o contexto latino-americano, vejo implícito também que a falta de “paternidade” das ideias parece ter sido um,

²⁵⁹ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*, p. 46 (grifos meus).

²⁶⁰ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*, p. 46 – 47 (grifo do autor).

²⁶¹ ARRIGUCCI JÚNIOR. *Outros achados e perdidos*, p. 158.

²⁶² SCHNEIDER. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, p. 15.

dentre tantos outros, traço que se encontra presente nos objetos culturais aqui produzidos, não somente pelo contínuo diálogo estabelecido com culturas outras, mas também pelo travado entre objetos distintos que pululam no cenário cultural em questão.

É nesse conluio no qual apenas uma das partes dita a regra que, segundo Souza (2002), a literatura latino-americana se põe na condição de tradutória por excelência. Desse modo,

a intenção de incorporar, pela *tradução*, o produto artístico alheio, remete à questão de ser a literatura latino-americana o resultado de um processo de “transculturização” e de traição. Mastigado e bem digerido, o texto transfigura-se em alimento para o banquete das civilizações.²⁶³

Em meio a essa operação devoradora e transculturadora, a tradução de *A rendeira* (1975) incrementa o *menu* de possibilidades que Clarice Lispector se propõe a degustar e misturar em seu momento de criação, deixando no novo objeto que surge uma mistura do sabor tradutório com o biográfico, do tradutório com o político, do tradutório com o social, entre outros que possam ser apreciados pelo leitor. Contudo, junto a essas questões de sabores e paladares, não posso deixar de mencionar o possível dissabor que, talvez, a intelectual sentia por ter de se dirigir às editoras com suas laudas tradutórias preenchidas dentro de prazos estipulados por outros.

Esse sabor tradutório notado por meio de leitura é o que motiva o estabelecimento de uma possível aproximação entre *A hora da estrela* (1977) e *A rendeira* (1975), ainda que tal possibilidade se sustente no nível da alusão. Ora voltado para a relação entre a criação e a tradução como práticas de reescrita, ora para a artimanha das citações sem aspas empreendidas pela escritora, evidenciarei

²⁶³ SOUZA. *Crítica cult*, p. 96 (grifo meu).

que o processo digestivo da devoração alheia deixa margem para pensar Clarice Lispector enquanto uma tradutora ruminante.

3.1 – A criação e a tradução no limiar da reescrita

Se a escrita é sempre uma *reescrita*, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma *tradução*, uma *citação*.

COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 42 (grifos meus).

Escrita e reescrita, escrita e citação, escrita e tradução, *reescrita* e *tradução*, *tradução* e *citação* são algumas, entre as inúmeras relações, que se pode estabelecer a partir da afirmação de Antoine Compagnon (1996) acima exposta como epígrafe. Contudo, reitero que as duas últimas elencadas são as de meu interesse, por isso o grifo.

Apesar de atividades que em um primeiro momento soam distintas, tradução, reescrita e citação são mecanismos, cujo “trabalho” emana uma espécie de sincronicidade, ou melhor, “irmandade”, especialmente quando se trata do processo de criação literária, sobretudo, o de escritores, a exemplo aqui Clarice Lispector, que sempre estabeleceram, ao longo de suas produções, um diálogo contínuo com o outro, seja em qualquer nível no qual essas relações possam ser pensadas e/ou imaginadas.

Esse diálogo, ainda que estabelecido por meio de alusões, encontra-se, ora mais, ora menos, presente no fio condutor da narrativa de *A hora da estrela*. Ora mais, ora menos, porque é notório que algumas passagens da novela sofreram mais interferências do que outras de alguns aspectos provenientes do contado da tradutora com o livro de Pascal Lainé. Essas interferências evidenciam-se não só no plano do enredo, como já exposto, mas também nos pontos cruciais nos quais as reflexões são tecidas a respeito da “construção” das personagens, dos ambientes e do próprio fazer literário.

Das três histórias contadas na novela de Lispector (a história de Macabéa, a história de Rodrigo S.M. e a história da “feitura” do próprio livro²⁶⁴), a que mais se apresenta minada pelo exercício de tradução da intelectual é a história da pobre moça nordestina. Porém, nesse sentido, reitero que há na escrita de Lispector um grau máximo de recriação que faz de Macabéa um construto nacional por excelência e com a cara do Brasil.

Rodrigo S.M. reitera durante toda a narrativa o esforço que foi “escrever de modo cada vez mais simples”²⁶⁵, para que conseguisse contar a história do *material parco e singelo* de que se dispunha. Essa singeleza que sustenta a vida sem ornamento e luxo da pobre nordestina é muito próxima da “inexpressiva existência” que marca a vida da jovem francesa. Esse ponto em comum entre as protagonistas é visível logo no início do romance francês na epígrafe com a qual Lainé abre o seu livro. Tal epígrafe resume com maestria o que viria a ser “a delicada e vaga existência”²⁶⁶ de Macabéa. Por serem dois seres dispensáveis e dotados da falta de importância, a rendeira e a datilógrafa podem ser sintetizadas na epígrafe aqui mencionada, como se lê:

Um ser que nem pode falar nem ser dito, que desaparece em voz na *massa humana, pequeno rabisco nos quadros da História*, um ser como um floco de neve perdido em meio pleno verão, será ele realidade ou sonho, bom ou mau, necessário ou sem valor?²⁶⁷

Enquanto ser sem importância e valor, percebo que Pomme já prenuncia o que viria a ser a vida rasa de Macabéa. Por essa razão, a jovem datilógrafa e a moça francesa são tomadas em ambas as obras como “uma” entre tantas outras sem valor que vivem na face na terra a perambular e sem saber ao certo se

²⁶⁴ Clarice Lispector é, em *A hora da estrela*, “autora implícita, a que se coloca no livro que escreve, escolhendo o seu narrador, Rodrigo S.M., que, por sua vez, cria o romance contando a sua própria história - a história do romance que ele está fazendo – e a história de Macabéa”. GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 581.

²⁶⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 20.

²⁶⁶ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21.

²⁶⁷ MUSIL, *apud* LAINÉ. *A rendeira*, p. 7 (grifo meu).

realmente vivem:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que não julgava ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em jornal. *Há milhares como ela?* Sim, e que são apenas um acaso.²⁶⁸

Mas então, perguntava-se se *não havia simplesmente milhares de jovens como ela*. Não era ele que depositava nela o que necessitava e que acreditava emanar dela?²⁶⁹

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça *entre milhares*.²⁷⁰

Ela era desses *humildes entre os humildes* que chegam a gozar de felicidade tão rara de se consentirem plenamente.²⁷¹

Com os fragmentos acima grifados, percebo que Lispector transpõe a mesma indagação que aflige Aimery, o namorado de Pomme, para a situação desconfortante que se encontra o narrador/autor/personagem Rodrigo S.M. no manuseio do “acaso” de vida ao qual se presta a contar. Sobressai-se, nesse sentido, duas questões que suscitam atenção.

A primeira é que Lispector toma de empréstimo de um objeto da cultura alheia uma indagação que perpassa toda a narrativa de sua novela: a situação de muitos brasileiros que ao acaso vivem, sem perspectiva de futuro, para lembrar-me aqui de um dos possíveis títulos da obra (“quanto ao futuro.”²⁷²). Se, por um lado, a novela pode ser tomada como um “grito”²⁷³ contra as mazelas sociais as quais sofreram muitos brasileiros no cenário cultural de então; por outro, como forma de corroborar alguns pontos teóricos aqui já discutidos neste trabalho, sobrepuja-se que a “contaminação” efetivada por meio do ato da tradução esteve presente nos momentos criativos de Clarice, nos quais as relações e as interferências pessoais da escritora-tradutora se fizeram notar, pois como afirma Maurice Blanchot,

²⁶⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 44 (grifo meu).

²⁶⁹ LAINÉ. *A rendeira*, p. 87 (grifo meu).

²⁷⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 19 (grifo meu).

²⁷¹ LAINÉ. *A rendeira*, p. 35 (grifo meu).

²⁷² LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 15.

²⁷³ “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola”. LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 19.

primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.²⁷⁴

Sob essa égide, o “redito” de Lispector é o que faz com que o seu “grito”, tão singular por sinal, seja ouvido como uma primeira vez, devido ao estágio de recriação executado para com o enunciado cultural alheio “traduzido” em sua narrativa. Aqui, a tradução pode ser entendida, então, como um meio pelo qual os contágios são estabelecidos, reiterando o caráter híbrido dos objetos culturais.

A segunda é que esse contágio cultural, proporcionado inicialmente porque a escritora foi obrigada a traduzir por questões de ordem financeira (como exposto no segundo capítulo), suscita uma intrínseca relação que existe, no caso de Lispector, entre *tradução* e *reescrita*.

Nolasco (2001), em um estudo sobre a prática escritural de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973), estabelece, ainda que sutilmente, uma relação entre tradução e reescrita. Segundo o crítico, a referida relação ocorre quando a escritora passa a reescrever suas crônicas já publicadas no *Jornal do Brasil* nas “escrituras” – para utilizarmos o termo barthesiano que perpassa a leitura de Nolasco – acima citadas (na verdade, os livros de Clarice aqui mencionados), efetuando, dessa forma, uma “tradução” dos sentidos dos textos primeiros (as crônicas).

Se reescrever é, até certo ponto, traduzir, como alude Nolasco (2001), a prática tradutória em *A hora da estrela* (1977) pode ser vista, ressalvadas as diferenças, como um exercício de reescrita. No entanto, o sentido de reescrita empregado aqui difere daquele que pressupõe, de antemão, um trabalho direto e exclusivo com a escritura em si. Falar em reescrita da tradução, neste contexto, é

²⁷⁴ BLANCHOT, *apud* COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 6.

inferir que, ao escrever a novela de 1977, a escritora tenha realizado uma “reescrita de ideias” oriundas do processo de tradução/leitura de *A rendeira* (1975). Segundo o crítico:

Através do ato – reler-reescrever – o autor apropria-se de outros textos-fragmentos seus [e outras ideias-pensamentos do outro], reescrevendo-os para um outro lugar, um outro texto – um texto-outro –, e, com isso, acaba também traduzindo os sentidos dos fragmentos dentro da mesma língua. *Traduzir* os sentidos aqui deve ser entendido como multiplicar, disseminá-los indefinidamente através dos processos de reler-reescrever do autor.²⁷⁵

Esse processo de *releitura* como *tradução* do qual fala Nolasco se torna perceptível na novela da escritora-tradutora quando Clarice constrói uma personagem que se apresenta enquanto um contraponto físico da protagonista do romance francês, mas muito semelhante em seus aspectos psicológicos. Nesse ponto, é como se a novela de 1977 sofresse menos a interferência “tradutória” do romance de Lainé. Enquanto a datilógrafa “nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei”²⁷⁶, a rendeira “tinha as bochechas redondas [por isso] que a chamavam de Pomme. Suas faces eram muito lisas e, quando se falava diante dela, suas faces, de tão lisas e redondas, chegavam a reluzir um pouco”.²⁷⁷

Se as diferenças são grandes no que se refere ao porte físico das pobres moças, o mesmo não se pode dizer com relação a nulidade que atravessa a biografia de ambas. A insignificância presente em seus rostos, que perambulavam nas ruas do Rio de Janeiro e de Paris, faz com que os narradores atribuam às suas “heroínas” o *status* de seres que vegetam:

²⁷⁵ NOLASCO. *Clarice Lispector: nas estrelinhas da escritura*, p. 75 (grifos meus).

²⁷⁶ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 35.

²⁷⁷ LAINÉ. *A rendeira*, p. 12.

Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: *ela era capim*.²⁷⁸

Elas [Pomme e sua mãe] não se deixam ferir pelos acontecimentos [...], eles não chegam a tocá-las, mas deslizam, derrapam sobre elas. *Elas são dessas espécies de heras que encontram toda a sua terra na rachadura de um muro, entre dois paralelepípedos; e é de sua vegetalidade que elas tiram um vigor paradoxal*.²⁷⁹

Talvez a diferença aqui só se dê porque Macabéa não tem nem ao menos esse “vigor paradoxal” que Pomme tira de sua vegetalidade, pois, na verdade, a nordestina “vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo”.²⁸⁰

Além disso, Macabéa é dotada de certa culpabilidade que se encontra, de uma forma ou de outra, evidente na protagonista do romance francês. Tanto aquela quanto esta estão, no início das narrativas, em diáspora: Macabéa saíra do interior de Alagoas em direção ao Rio de Janeiro (“a cidade toda feita contra ela”²⁸¹) e Pomme do interior da França para um subúrbio em Paris. Ao chegarem às grandes cidades, as moças, acompanhadas, respectivamente, por sua tia e sua mãe, se instalam nas periferias das cidades em questão:

Depois – ignora-se porque – tinham vindo para o Rio de Janeiro, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara um emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. *O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre* entre as prostitutas que serviam aos marinheiros, depósitos de carvão e cimento e pó, não longe do cais do porto.²⁸²

Eis Pomme em seu décimo oitavo ano. *Ela e sua mãe moram agora num subúrbio* em Paris, em algum lugar lá pelo lado de Suresnes ou Asnières. Um edifício grande, escada D, porta F. Chama-se cidade dos Cosmonautas.²⁸³

Nesses fragmentos, apesar de não existir uma correlação exata de períodos

²⁷⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 38 (grifo meu).

²⁷⁹ LAINÉ. *A rendeira*, p. 19 (grifo meu).

²⁸⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 30.

²⁸¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21.

²⁸² LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 37 (grifo meu).

²⁸³ LAINÉ. *A rendeira*, p. 21.

transcritos na narrativa da escritora, o fato das protagonistas se alocarem em locais marginais por excelência chama atenção. Cada uma sai do interior de seu país em busca de uma vida melhor, mas o que encontram é a exclusão que separa pobre e ricos de maneira mais evidente nos grandes centros urbanos. Diante disso, parece que Clarice Lispector “traduziu” com maestria tanto o local marginal no qual habitava Pomme e sua mãe depois da mudança para Paris, como o local de passagem no qual Pomme vivia no interior da França:

Havia um lugar em que a rodovia e uma estrada local se cruzavam. A rodovia tinha prioridade. A igreja ficava aí. E também os monumentos aos mortos e os bancos para as pessoas se sentarem em volta. Os velinhos e as velinhas vinham quando era bom o tempo. Pousavam nos bancos suas tranquilas aparelhagem de fazer tricô ou liam um jornal. Havia também duas ou três meninas, geralmente as mesmas, sentadas em frente a rodovia que tinha prioridade. Olhavam os carros e os caminhões que passavam. Uma delas era Pomme.²⁸⁴

Se antes Pomme estava sempre sentada em um local de passagem, uma rodovia da qual observa o mundo passar em sua frente, Macabéa, agora, como é visível no último fragmento de Lispector aqui transcrito, mora em um local de chegadas e saídas: o cais do porto. Entretanto, as pessoas que cercam o prédio colonial no qual mora Macabéa não são dotadas de certa integridade como os velinhos e as velinhas vizinhos da jovem francesa.

Percebo, então, que a tradução cultural efetivada por Clarice se dá no crivo de leituras e reescritas de aspectos encontrados do livro de Lainé. Nessa perspectiva, vejo, conforme Nolasco (2001), que toda escritura é tradução e que *toda leitura realizada para qualquer escritura é também uma tradução*²⁸⁵. Sob essa égide, a leitura, que é o ponto inicial para a reescrita, pode ser, como aludido, tradução, sendo esta, por conseguinte, anterior à realização epocal daquela (a reescrita). Concebendo a tradução como *a leitura mais próxima que se pode fazer*

²⁸⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 11.

²⁸⁵ Cf. NOLASCO. *Clarice Lispector: nas estrelinhas da escritura*, p. 78.

de um texto, e lembrando que essa leitura é a atividade primeira para a reescrita, vejo que ao traduzir/ler o texto de Lainé, Clarice acaba referenciando in/conscientemente o texto francês, ainda que nas entrelinhas de *A hora da estrela* (1977).

Se antes Clarice reescrevia a si mesma, como bem comprova o estudo de Nolasco (2001), posso dizer que ao traduzir o livro de 1975 a escritora reescreve ideias do outro, porém já filtradas ou transferidas por ideias que são, até certo ponto, *próprias*, porque, na verdade, não seria o texto produzido na tradução primeira um texto de Clarice Lispector? Dito de outra maneira, “reescrever aí pode significar rasurar a origem e escapar, assim, da ideia de construção enquanto totalidade”²⁸⁶, já que a escritora-tradutora, tomada pela transferência do reescrever/copiar, subverte o que seria original e, por extensão, leva ao máximo a inferência de que todo texto se estabelece enquanto tal por sua construção sempre a terminar, sempre a copiar ou a reescrever outro textos, em outras palavras, em um sentido mais compagnoniano, sempre a recortar e a colar outras ideias.

²⁸⁶ NOLASCO. *Clarice Lispector: nas estrelinhas da escritura*, p. 80.

3.2 – Macabéa e os fios de rendeiras: possíveis relações

O autor trabalha com o que encontra, monta com alfinete, ajusta; é uma costureirinha.

COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 30.

A atividade tradutória de Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977) traz em si uma experiência inata do exercício do recorte e da colagem. No momento de criação de seu objeto artístico, a tradutora-escritora operacionaliza, no novo texto que surge, recortes de ideias advindas do trabalho da tradução, que, por sua vez, são colados e embaralhados no ato da escrita. A prática do recorte e da colagem, segundo Compagnon (1996), é uma atividade anterior ao tempo da escrita. Tal prática é inerente a qualquer sujeito e subjaz, logo de antemão, a todo e qualquer texto como uma “prática do papel”. Assim, as atividades constituídas do puro e inocente jogo do recortar-colar, quando transpostas para o âmbito da linguagem, fazem do processo de leitura/tradução e de escrita um gesto primitivo e particular, presente na constituição de todo e qualquer texto.

Esses postulados podem ser constatados quando me lembro da constituição das protagonistas de *A hora da estrela* (1977), *Macabéa*, e de *A rendeira* (1975), Pomme. No processo de criação da primeira há alusões que remetem a um “espectro” da segunda (ou melhor, na construção da primeira, há o “rondar” de um espectro da segunda), porém encontra-se nessa alusão certa subversão de uma regra geral de semelhanças.

A escolha do termo “espectro” não é casual. Quando penso em um espectro de Pomme que ronda *Macabéa* é porque percebo que a tarefa da tradução promove em *A hora da estrela* (1977) um fluir de “imagens espectrais” de várias passagens

do livro de Lainé. Digo espectrais porque a “imagem que ronda” é, na verdade, uma criação fantasmática construída, até certo ponto, pela própria tradutora. No entanto, esse espectro se dá no âmbito do interdito no livro de Lispector, ou seja, nas entrelinhas²⁸⁷, o mesmo realiza-se enquanto “aparição”, que está entre Pomme e Macabéa, entre Lainé e Clarice, entre a tradução e a criação, ou melhor, está num “entre enquanto meio”. Nesse sentido,

o espectro não é nem o morto, nem o vivo; nem o corpo, nem a alma; nem o dentro nem o fora; nem o presente nem o passado. A aparição espectral produz um “efeito de *milieu* (meio como elemento envolvendo os dois termos ao mesmo tempo; meio mantendo-se entre os dois termos)”²⁸⁸.

A referida alusão se dá porque Clarice toma Pomme como uma espécie de “manequim”, no qual se vê colado e sobreposto um vestido de chita nordestino e um sentimento de perdição no rosto. Torna-se evidente, então, que “nada se cria. Eu [neste caso, Clarice Lispector] parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso”²⁸⁹. Sob essa perspectiva, assim como espectro que assombra a escrita no “meio do caminho” do processo de criação, a figura da rendeira se vê refletida na imagem da “nordestina amarelada”²⁹⁰:

*A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, que sabe de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideirinha mosquito. Carregar em costas de formiga um grão de açúcar. Ela era de leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz.*²⁹¹

*Suas mãos breves tornavam-se febris quando ela se punha a tricotar: era algo que quase se separava dela mas sem romper nela a unidade de leveza e de certa massividade. Seu trabalho, não importa qual, tornava-se imediatamente esse acordo, essa unidade. Ela era sempre o tema de um desses quadros onde a composição, o assunto, suscitam seu modelo como preso em seu gesto. Seu modo, por exemplo, de prender entre os lábios os grampos do cabelo quando refazia seu coque! Ela era Lavadeira, Carregadora de Água, ou Rendeira.*²⁹²

²⁸⁷ “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”. LISPECTOR. *Água viva*, p. 96.

²⁸⁸ SKINNER. “Espectros de Marx: por que esse plural?”, p. 65.

²⁸⁹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 10.

²⁹⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 66.

²⁹¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 33.

²⁹² LAINÉ. *A rendeira*, p. 13.

Comparando os fragmentos, ressaltam-se duas questões dignas de atenção: a primeira é que a escritora-tradutora, por mais que tenha atribuído à Macabéa o pseudo ofício de datilógrafa²⁹³ (aqui está a subversão acima mencionada ou o ponto que difere), deixa rastros da apropriação efetuada ao trazer à cena, por meio de Rodrigo S.M., que a “jovem com ferrugem” tem como uma espécie de ofício de vida a profissão de rendeira (“Aprendera em pequena a cerzir.”²⁹⁴). Ofício de vida porque o texto me leva a crer que, a atividade de cerzir, Macabéa deve ter aprendido, quando criança ou adolescente. Porém, as aproximações não param por aí.

A segunda questão se volta para o fato de que a idiotisse desenhada no rosto de Pomme está, de uma forma ou de outra, recriada em Macabéa, pois esta “não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota”²⁹⁵ e aquela era “gentil, mas uma pequena idiota”²⁹⁶. Além disso, existe um silêncio alienante que marca as protagonistas e faz com que Olímpico e Aimery, apesar das diferenças que existam entre ambos (aquele um nordestino da mesma espécie que Macabéa e este um jovem estudante letrado), tenham sensações análogas perante as ações ou “não-ações” das namoradas. Contudo, no caso de Macabéa, a irritação do namorado é tão grande que ele pergunta: “escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?”²⁹⁷. Apesar de Aimery perceber em Pomme certa sensibilidade, que Olímpico, namorado de Macabéa, não sentia na jovem alagoana, havia algo indecifrável que irritava profundamente ambos os namorados (Olímpico e Aimery) e os narradores (Rodrigo S.M. e Aimery) das histórias:

²⁹³ “Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa.” LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 21.

²⁹⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 33.

²⁹⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 37.

²⁹⁶ LAINÉ. *A rendeira*, p. 93.

²⁹⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 65.

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco dessa moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.²⁹⁸

Depois da chuva do Jardim Zoológico, Olímpico não foi mais o mesmo: desembestara. E sem notar que ele próprio era de poucas palavras como convém a um homem sério, disse-lhe:

- Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!²⁹⁹

Brigava com Pomme por não exigir nada dele e não dar assim nenhum valor ao que ele queria dar-lhe. Parecia que ela não desejava tomar nada. Podia mostrar-se *desagradável*, recusar falar-lhe durante uma noite inteira, e era sempre ele que acabava cedendo, tocado por sua própria dureza, sem que Pomme fizesse qualquer queixa ou pedisse alguma coisa: *então era a dureza de Pomme que o confundia*. Acendia um Gitane com filtro.

Agora, evitava passar com ela longos momentos de lazer, por causa desses silêncios, dela, dele, e dela ainda.³⁰⁰

Ocorre aí o que se pode designar por uma espécie de citação de segunda mão de si mesmo, uma vez que tal “manequim” já é, logo de antemão, um construto recriado pelo ato de transposição linguística efetuado por Clarice Lispector na tradução do livro francês. Em *A hora da estrela*, “a citação realiza de maneira privilegiada, uma *sobrevivência* que satisfaz [a] paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar”.³⁰¹

Gerárd Genette (2010), com sua teoria do palimpsesto aqui já mencionada, aproxima-se visivelmente dessa visada de Antoine Compagnon (1996), pois, para ambos, a literatura seria nada mais que um trabalho de reescrita e citação depreendido pelo escritor nos momentos de criação. Dito de outra forma, *um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos*, já que, na verdade, todo texto é, no mínimo, duplo, tanto que Genette afirma que “se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo”.³⁰²

²⁹⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 33 (grifo meu).

²⁹⁹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 65.

³⁰⁰ LAINÉ. *A rendeira*, p. 88 – 89 (grifos meus).

³⁰¹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 12.

³⁰² GENETTE. *Palimpsestos: uma literatura de segunda mão*, p. 143

Apesar das semelhanças serem visíveis, principalmente no que tange às aproximações entre as protagonistas, a *prática do blefe* tão constante em Lispector também se faz presente em *A hora da estrela*. Contudo, a negação reiterada do diálogo travado, tão peculiar ao processo de invenção literária clariciano, é paradoxalmente refutada quando se põe a cotejar fragmentos do romance francês com o texto da obra de 1977, a exemplo do aqui exposto.

No decorrer de seu livro, esse blefe é notável quando Clarice, por meio de Rodrigo S.M., afirma: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou sua existência dentro de mim”³⁰³. Nessa passagem, a intelectual deixa “vestígios” visíveis de que esta “existência forçada” é também advinda das leituras várias que fizera, bem como do contato do livro traduzido. Contudo, em outros momentos, Clarice se faz de dissimulada e escamoteia a interferência da tradução realizada, quando diz na voz do narrador-autor-personagem: “Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio [em outras palavras: nada busco nas leituras/traduições realizadas] para não contaminar [...] minha linguagem”³⁰⁴. Esse “não inventar” está claramente associado a apropriações conscientes que a própria Clarice notava em seu ato de escrita, principalmente quando me lembro da crônica “Sobre escrever”, de dezembro de 1969, em que ela declara:

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora da escrever que muita das vezes eu fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.³⁰⁵

Essa reiterada justificativa de uma não “contaminação” concede margem para afirmar que Clarice tinha uma consciência crítica aguçada com relação ao papel exercido pelas traduções em suas obras. Daí podermos afirmar que o processo de

³⁰³ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 37.

³⁰⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 29.

³⁰⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 259.

tradução operacionalizado por Clarice é mais complexo do que parece, pois ora traduz literalmente (quando me lembro do exercício primeiro do texto em língua francesa) ora (re)escreve, ora (re)inventa. E ainda, todos esses fatores suplementam, por sua vez, a produção da intelectual que é parte constitutiva do que se designa por cânone da literatura brasileira.

Por isso, apesar de um texto que se apresente aparentemente fácil ao leitor devido a sua linguagem simples e enxuta, *A hora da estrela* se põe como construção literária e cultural que amalgama textos outros de culturas alheias e referências múltiplas, que são, por sua vez, disseminados ocultamente nessa narrativa de identificação nacional. Assim, esse “ocultamento” se aproxima da assertiva derridaiana de que

um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a *lei de sua composição* e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.³⁰⁶

Se, por um lado, há a tentativa de um apagamento dos rastros da apropriação efetuada, por outro, o texto de *A hora da estrela*, por si só, evidencia as negociatas realizadas por sua autora não somente no nível do enredo, mas também na estrutura da composição da própria narrativa, a exemplo do tão singular narrador Rodrigo S.M. que parece repetir em sua diferença algumas estratégias metalinguísticas que aludem a algumas digressões realizadas pelo narrador de *A rendeira*:

³⁰⁶ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 7.

(Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estranho a olhasse. É que fui longe demais e não posso retorceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas em atropelamento.)³⁰⁷

(Aqui o autor poderia insistir um pouco sobre o problema da coabitação da menina com esta mãe que se entrega à prostituição. Poderia evocar as vigílias, as horas de espera cheias de uma surda vergonha da criança, até o retorno da mulher no meio da noite, com o andar cansado e quase martelado, os olhos estupefactos de cansaço e desgosto, que se cruzavam com a luz pálida e dolorosamente inquisitiva do olhar da menina, na abertura da porta. Seria preciso falar também das piadinhas e das alusões, assim como dos silêncios em forma de estilete cujas emboscadas cheias de malícia Pomme não conseguira desmanchar na rua da cidadezinha, e que magoariam sua alma com golpes cada vez mais precisos e mais profundos. Então vocês poderiam imaginar o amargo destino desta criança e o romance poderia ser a história de suas degradações comparadas à sua candura inicial.)³⁰⁸

Digressões como essas são encontráveis no decorrer tanto da novela de Lispector, quanto no romance de Lainé. Como se não bastasse, recorrentemente, essas passagens, nas quais os narradores expõem reflexões acerca da própria maneira como contam a história, encontram-se apresentadas entre parênteses. Tais passagens, sobressalentes devido aos parênteses que as cercam, suspendem o enredo acerca das pobres moças e possibilitam com que se teça, paralelamente, uma história sobre a feitura das narrativas em questão, ou seja, reflexões de “como se” faz a história, de como a história é feita.

Essa constatação torna muito próximo o comportamento dos narradores frente às suas respectivas narrativas. Porém, é bom lembrar que em *A hora da estrela* tem-se um narrador-autor-personagem, uma vez que “cria” e conta a biografia de Macabéa junto a fragmentos que retratam sua situação de intelectual marginal:

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais! Sim, não tenho classe social,

³⁰⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 91.

³⁰⁸ LAINÉ. *A rendeira*, p. 15.

marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a baixa nunca vem a mim. Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.³⁰⁹

Entretanto, em *A rendeira*, tem-se, aparentemente, um narrador que não participa dos fatos, mas que é desmascarado quase no desfecho do romance. Em outras palavras, o leitor acredita que a voz condutora da narrativa não é personagem, mas logo se vê enganado quando percebe que o narrador da história pode ser o próprio namorado de Pomme. Conforme o narrador:

E uma noite, de repente, teve uma grande idéia. Tinha encontrado o meio de acabar sua briga com as coisas do mundo. *Escreveria! Seria escritor (um grande escritor)*. Pomme e seus objetos finalmente ficariam à sua mercê. Disporia deles como lhe conviesse. Faria de Pomme o que sonhara: uma obra de arte. E depois deixaria claro, no fim da narrativa, que tinha verdadeiramente encontrado Pomme. Teria prazer em reconhecer que não soubera amá-la. Transformaria sua vergonha e seu pequeno remorso: sua fraqueza tornar-se-ia obra [...].

Quando a Rendeira e eu nos separamos, não foi o que se chama de ruptura. Não dissemos nada sobre isso. Nunca falávamos de futuro.³¹⁰

Aqui, encontra-se, por exemplo, mais uma das subversões feitas por Clarice Lispector. Enquanto Rodrigo S.M. se apresenta na condição de um escritor e (não)intelectual³¹¹ que questiona o mundo em que vive a partir de relatos de si e do outro (Macabéa), o narrador de *A rendeira* anuncia que o namorado de Pomme, depois de se separar da pobre jovem, decidira ser escritor e, automaticamente, a narrativa passa a ser contada em primeira pessoa como se tudo antes relatado tivesse sido relatado pelo próprio Aimery (o namorado da jovem) sob a máscara de um pseudoautor. É nesse sentido, então, que o ofício da tradução interfere na constituição do projeto de *A hora da estrela*. Interfere não somente pelas semelhanças existentes entre os objetos culturais em questão, mas sim porque a

³⁰⁹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 25.

³¹⁰ LAINÉ. *A rendeira*, p. 110 – 113 (grifos meus).

³¹¹ É verificável aqui a estreita relação biográfica existente entre os pronunciamentos de Rodrigo S.M. em *A hora da estrela*, com as afirmações de Clarice Lispector, no que se refere à sua (não)intelectualidade, discutidas no Capítulo II deste trabalho.

escritora-tradutora se presta a “maquear”³¹², ou a (re)criar ao máximo, alguns pontos do livro traduzido dentro de sua obra.

Assim, quando penso em “citações” da tradução na novela da escritora-tradutora, não se trata basicamente de reconhecer ou comparar os fragmentos textuais *ipsis litteris* recorrentes em ambas as narrativas, mas, sim, evidenciar como Clarice capta alguns aspectos do romance francês traduzindo e relendo em sua obra. É nesse sentido que Clarice Lispector rasura a propriedade das ideias que habitam o espaço literário, passando a agir como escritora-tradutora que refinge e toma emprestado sem pedir ao proprietário, fazendo de sua criação um objeto cultural enquanto criação que amalgama apropriações, contrabandos e empréstimos vários.

Augusto de Campos vê, em *Verso reverso controverso* (1978), que a tradução efetiva-se como prática amorosa/apaixonante de quem a realiza. Esse “amor” surge porque a tradução não teria outro papel se não o de “criar” um novo texto *a ser absorvido pelos poetas/escritores do presente*. Em Clarice, *o amor é tanto*, que a tradutora acaba *se interessando pelo que não é seu*, reescrevendo o que é do outro, ainda que por meio de fantasmas (para lembrar o espectro mencionado), e citando clandestinamente para se tornar, na verdade, uma *única verdadeira leitora/tradutora*, ou na concepção de Compagnon, um *mulher da tesoura*, ou, ainda, uma amante tradutora:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade; só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. O que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*.³¹³

³¹² “A apropriação é o único remédio, a *maquiagem* de uma mercadoria roubada”. NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 90.

³¹³ CAMPOS. *Verso Reverso Controverso*, p. 7.

Ainda que movida por um “amor” forçado, devido às suas condições financeiras, o que difere um pouco da relação de Augusto de Campos para com a tarefa da tradução, Clarice soube, muito bem, se aproveitar desse “sentimento” em seus momentos de criação literária. Como traduzir, para Campos, é deglutir, a tradução em *A hora da estrela* (1977) aparece como “alimento” que foi não só deglutido, mas também digerido, restando apenas vestígios da apropriação efetuada, ou, ainda, rastros do *refingir* de Clarice. Refingir este que faz a ficção ser mais ficção ainda, pois além de fingir sob a máscara de um escritor-narrador masculino, Rodrigo S.M., para escrever a história da pobre moça, a escritora-tradutora finge ao apresentar ideias do outro como suas, pondo-se no lugar de uma refingidora por excelência, já que refinge na tradução e na criação, concomitantemente.

3.3 – Clarice Lispector: a tradutora ruminante

O escritor é precisamente aquele que sabe copiar, ou seja, sabe fazer do texto do outro um texto seu. A dívida que se estabelece é necessária para o escritor, porque é da ordem do seu desejo. Nem sempre, então, são tão explícitas, ou melhor, tão explicitamente feitas as relações literárias.

NOLASCO. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector, p. 123.

Seguindo essa mesma linha de pensamento com a qual encerro a seção anterior, Machado de Assis, com a sua “teoria do leitor ruminante”, ajuda-me compreender melhor o *refingir* de Clarice Lispector estimulado a partir de seu contato com a obra traduzida. Essa teoria pode ser percebida em vários pontos da produção machadiana, especialmente quando os singulares narradores de Machado evocam e trazem a figura do leitor para o centro da cena literária, com o intuito de conduzi-lo para além da história³¹⁴. *Grosso modo*, tal teoria consiste em fazer que o leitor “revolva o espírito” ao pular de uma linha para outra do texto, ou seja, o leitor pressuposto pelo escritor é aquele que “rumina” as ideias postas e constrói um percurso de leitura para chegar ao “fim do livro” a partir dos muitos desordenados “conselhos” dos narradores, a exemplo do encontrado em *Dom Casmurro*:

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor.³¹⁵

Assim, “abandar a cabeça” é o que literalmente faz o leitor ruminante, que tem

³¹⁴ As duas passagens que se seguem são bem ilustrativas, nesse respeito: “e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as duas barbas mortas, sem as entender agora, como não as entendemos então, as mais inexplicáveis barbas do mundo”. ASSIS. *Esaú e Jacó*, p. 52. “A leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo. Talvez eu, por essas alturas, lobrigue alguma explicação, mas por ora não sei nem aventuro nada”. ASSIS. *Esaú e Jacó*, p. 52 – 53.

³¹⁵ ASSIS. *Dom Casmurro*, p. 74.

“quatro estômagos no cérebro”³¹⁶. Enquanto mastiga e remastiga os fatos com a ajuda dos olhos que percorrem página por página do texto, a fatigável figura interpelada pela narrativa não tem outra saída a não ser juntar as informações desconfortantes no “cérebro” para, logo *a posteriori*, juntá-las durante o transcorrer do astuto percurso narrativo.

A partir dessa teoria proposta pela própria literatura machadiana, Glória Vianna (2001) faz uma leitura do escritor enquanto leitor ruminante. De acordo com a estudiosa, tal teoria foi pensada a partir de cuidadosas leituras que Machado fez dos escritos de Santo Agostinho³¹⁷. Nos textos deste, a figura pressuposta no âmbito da recepção é a do “leitor atento”, que Machado incorpora à sua literatura com a imagem do “leitor ruminante”, cuja *agudeza de espírito* se faz cada vez mais evidente a cada página virada do romance. Desse modo, ao trazer para a cena literária essa imagem, o “Bruxo do Cosme Velho” também se põe na condição de leitor que ruma ideias alheias, as digere e as apresenta como suas. Por essa razão, o escritor seria, portanto, um *escritor ruminante*,

“leitor atento” de Agostinho, o filósofo que no capítulo 14 do livro 10 das *Confissões* não tem dúvida de que “[...] a memória é o estômago da mente...” e por isso afirma que: “Da mesma forma como o alimento é trazido à boca pela ruminação, assim as coisas são trazidas da memória pela lembrança”.³¹⁸

Ressalvadas as peculiaridades inerentes aos escritores, percebo que em Clarice Lispector ocorre algo, no mínimo, semelhante à teoria do *escritor ruminante*. Se em Machado, Vianna vê atrelada à figura do intelectual à imagem do escritor ruminante, em Clarice, torna-se notório que a imagem sobressalente, especialmente

³¹⁶ “O leitor atento, verdadeiramente *ruminante*, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”. ASSIS. *Esau e Jacó*, p. 103 (grifo meu).

³¹⁷ Segundo Vianna, existiam na biblioteca de Machado de Assis dois volumes das *Confissões* de Santo Agostinho. Um em francês e outro em português. Cf. VIANNA. “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”, p. 103.

³¹⁸ VIANNA. “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”, p. 103.

quando se volta para a biblioteca formada com a “ajuda” dos livros traduzidos pela escritora, é a da *tradutora ruminante*, cuja “espertize” estaria em ruminar/digerir as ideias do outro e refingi-las na ficção, a ponto de rasurar e desbaratar qualquer noção de novo, original e invenção pautada num critério que presa o exclusivismo.

Sob essa égide, é visível que “as próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas”³¹⁹. Ainda que por meios dissimulados e camuflados, a escritora tradutora parece ter apreendido *par excellence* a teoria de *leitor ruminante* de Machado, especialmente quando me lembro dos diálogos travados entre a escritora e o grande mestre³²⁰. No conto “Por enquanto”, a narradora-personagem afirma:

para o meu gáudio, já são dez para as sete. Nunca na vida eu disse essa coisa de “para o meu gáudio”. É muito esquisito. *De vez enquanto eu fico meio machadiana*. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem lembro se li alguma vez.³²¹

Como se nota, por mais que Clarice não fale em ruminação, parece que a mesma se evidencia nas entrelinhas do texto, ou melhor, nas marcas que o próprio texto traz consigo, a exemplo das aspas utilizadas. Estas, por sua vez, têm a função de ressaltar a propriedade autoral alheia presente no texto de Lispector, por mais que logo adiante a escritora rasure a autoria machadiana com a denegação contumaz de não ter um livro do escritor em sua “biblioteca”, com o fim de distrair o leitor dissimuladamente. Dessa forma,

as aspas, quando não remetem mais a um sujeito preciso, tornam-se uma espécie de piscar de olhos, de dissimulação ou fenda pela qual o autor se deixa ver como se não fosse enganado pelo enunciado que ele mesmo

³¹⁹ ASSIS. *Esaú e Jacó*, p. 71.

³²⁰ Para a leitura de uma possível relação ente Clarice Lispector e Machado de Assis, Cf. FERREIRA; NOLASCO. “De amizades e saudades: Clarice Lispector e Machado de Assis”, p. 69 – 81.

³²¹ LISPECTOR. *A via crucis do corpo*, p. 47 (grifo meu).

reproduz, mas sem ter que dizer de onde toma.³²²

A ruminação tradutória criticamente explicitada a partir da literatura machadiana pode ser verificada em *A hora da estrela* quando me lembro dos 14 possíveis títulos que Lispector atribui a sua obra. Esses títulos, que se encontram nominados em vários pontos da novela, podem ser fruto dessa ruminação. Em outras palavras, alguns dos possíveis títulos estão aludidos em algumas passagens de *A rendeira*, sobretudo no que tange aos títulos “Quanto ao futuro”, “A hora da estrela” e “A culpa é minha”.

Quanto ao primeiro título, a relação é passível de sustentação porque o narrador do romance francês se vê por toda a narrativa preocupado com o destino da pobre Pomme. Além disso, o próprio namorado da jovem passa a ser nomeado, em várias passagens, por “futuro restaurador”³²³. Faz-se importante explicitar a ambiguidade que marca tal nomeação. Em um primeiro momento, o jovem estudante de costumes medievais é assim nomeado porque estudara para se tornar restaurador em museus da cidade de Paris. Contudo, em um segundo momento, o leitor também começa a perceber que o moço tem na vida de Pomme a função de um “futuro restaurador”³²⁴. Futuro este que lhe trará felicidade e restaurará a vida da jovem.

Semelhantemente, em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. se põe a questionar sobre o futuro de Macabéa, a jovem que não sabia gritar. Entretanto, o narrador-autor, jocosamente, brinca com o vaticínio dado à jovem quase no final da narrativa, por meio de um “erro” cometido pela cartomante a qual Macabéa consultara. Se, por um lado, Aimery é apresentado como uma possibilidade de futuro feliz para Pomme,

³²² COMPAGNON, *apud* NOLASCO. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, p. 165.

³²³ LAINÉ. *A rendeira*, p. 65.

³²⁴ À guisa de conferência essa nomeação se repete nas páginas 66, 65, 67, 68, 69 e 75 do romance de Pascal Lainé.

analogamente ao que fizera madama Carlota ao dizer à jovem com ferrugem que Hans, “esse estrangeiro [...] é [...] que vai se casar com você”³²⁵; por outro, a jovem nordestina e a jovem francesa têm, devido a incerteza de felicidade inerentes às suas situações futuras, um final trágico: aquela morre e esta fica louca. Essa incerteza de felicidade intrínseca à vida de ambas, é visível nos comentários de seus narradores:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal vislumbro o final que se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.)³²⁶

Pomme não era dotada para dúvidas. Entretanto, não era indiferente a seu destino (se podemos vestir com a palavra “destino” essa alma do simples acaso).³²⁷

Quanto ao segundo título antes mencionado, “A hora da estrela”, Clarice Lispector refinge, às avessas, em sua obra, o sentido que as estrelas possuem em *A rendeira*. Neste, as estrelas se apresentam enquanto símbolos de vida e esperança, enquanto na novela de 1977 são tomadas como elementos que prenunciam, ironicamente, o momento de morte e fim da protagonista. “O manto de estrelas” presente no livro de Lainé aparece quando Pomme lê uma história de amor relatada em uma revista, enquanto prenúncio de um futuro feliz. Já em Lispector, diferentemente, a estrela aparece no momento de morte da protagonista:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torne brilhante *estrela* de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes.³²⁸

Pomme folheia mais do que lê. “De repente Giordano a enlaça. Ela queria protestar, mas sente uma sensação nova, desconhecida, agradável, que a perturba até as mais íntimas fibras de seu ser. Eles se olham e alguma coisa nasce nesse instante. Giordano sente uma espécie de fluido passar de uma a outro. Um *manto de estrelas* resplandesce (sic) sobre eles, enquanto caminham lentamente, mão na mão.”³²⁹

³²⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 88.

³²⁶ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 19.

³²⁷ LAINÉ. *A rendeira*, p. 15.

³²⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 36 (grifo meu).

³²⁹ LAINÉ. *A rendeira*, p. 22 (grifo meu).

No que tange ao terceiro título, “A culpa é minha”, existe certa culpabilidade presente no discurso dos narradores com relação ao estado deplorável (a morte de Macabéa e a loucura de Pomme) das protagonistas. Por mais que Rodrigo S.M. não se assemelhe em sua completude (se é que é possível falar em completude quando se volta para objetos culturais) a Aimery, narrador do romance de Lainé, é possível notar que o sentimento de culpa que o aflige, principalmente, depois de sua visita à Pomme no hospício, está disseminado na construção do narrador-autor da história da nordestina:

(Quando penso que eu poderia ter nascido ela – e porque não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não ser, *sinto culpa como disse num dos títulos*.)³³⁰

Ai de mim, todo na perdição e *é como se a grande culpa fosse minha*. Quero que me lavem as mãos e os pés e depois – depois que os untem com óleos santos de tanto perfume.³³¹

Fui tomado por um insuportável sentimento de culpa, como se sua loucura, sua magreza, sua prisão, fosse eu quem as tivesse feito. Tentei atenuar tudo isso fazendo-a falar dos homens que conhecera depois de mim. Ela enumerou vários [...]. Então minha angústia de talvez ter sido o único atenuou-se. A Rendeira considerou-me durante alguns segundos com um sorriso de uma ternura quase maternal. Pareceu-me que ela adivinhara *minha angústia* e que tinha piedade de mim.³³²

Sob esse ângulo, o “refingimento” de Lispector (corroborado criticamente com as palavras de Campos e com os fragmentos transcritos das obras) seria, nada mais nada menos, efeito de uma dissimulação de quem se apropria em um trabalho de tradu(cita)ção, ao qual está imbricada uma prática do papel levada a cabo pela intelectual. Esse trabalho se efetiva por meio de uma (re)leitura atenta do original, já que todo “(re)ler” transforma e põe em reserva o trecho escolhido para depois se efetuar a apropriação. Em Lispector, a citação tradutória extrai, mutila e desenraiza as ideias provenientes do “original”, pois a “leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e destaca o contexto”³³³. Por isso, a repetição, a imitação e a memória são operações semânticas residuais que pululam e preparam o texto para

³³⁰ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 46 (grifo meu).

³³¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 97 (grifo meu).

³³² LAINÉ. *A rendeira*, p. 121 (grifo meu).

³³³ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 13.

o instante metafórico da citação. Na novela de Lispector há uma *deprecação* e, ao mesmo tempo, *apropriação* do texto de Pascal Lainé, visto que se verifica um desbaratar contextual do que é particular do outro, mas que também aciona uma singular lembrança amorosa proporcionada pela *felicidade clandestina* da tradução.

O recorte apropriativo no livro de Lispector se dá no âmbito da leitura, já que a tradução não deixa de ser uma leitura atenta do original³³⁴. Ver a tradutora como leitora é admitir, *grosso modo*, um acionamento da biblioteca pessoal de Lispector em seus momentos de criação, ou melhor, em seus momentos de vida, uma vez que a escritora afirmara em entrevista: “Eu acho que, quando não escrevo, eu estou morta”³³⁵. É nesse momento de vida que a “mulher da tesoura” (re)corta o que lhe agrada e cola onde lhe convém, evidenciando, assim, o sintoma da leitura: a citação, a tradução. Em *A hora da estrela*, esse sintoma se encontra disseminado por todo o texto, ora com maior, ora com menor evidência, ratificando que “o essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita”³³⁶.

O referido sintoma na novela de Lispector se vivifica no nível da escrita. Em linhas gerais, o que a tradutora realmente efetua é uma *reescrita* (não só verbal, mas de sentido) de ideias provenientes de seu contato amoroso e traidor com o livro traduzido. Se, por um lado, Macabéa representa uma classe marginalizada que talvez um dia reivindicaria o “direito ao grito”³³⁷ na sociedade brasileira, por outro, a “cerzideirinha nordestina” traz consigo um quê de rendeira, remetendo-nos, automaticamente, para a biografia da pobre Pomme, protagonista do romance francês. Apesar da diferença pontuada, Macabéa e Pomme, em várias passagens

³³⁴ Cf. NASCIMENTO. “Uma poética da tradução: teoria e crítica na poesia concreta”, p. 91 e CAMPOS. “Da tradução como criação e como crítica”, p. 43.

³³⁵ LISPECTOR, *apud* GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 456.

³³⁶ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 32.

³³⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 19.

das narrativas, são retratadas com uma insignificância passível de atribuição a qualquer animal. Neste caso, é como se Lispector tivesse captado o estado animalesco de Macabéa em Pomme ao traduzir o livro em 1975:

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como *uma cadela vadia* era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus.³³⁸

A Rendeira deu alguns passos em direção ao doutor e chamou-o docemente. O doutor não se virou; continuou a andar como se não a tivesse visto nem ouvido. O médico tornava-se psiquiatra novamente, guardião. *Não se joga comida aos animais.* A Rendeira sentou-se novamente em seu banco, atrás de sua vidraça, de suas grades.³³⁹

Essa falta de importância que ronda Pomme é, de certa forma, traduzida e levada ao máximo na “representante da raça anã teimosa” que Clarice cogita querer um dia reivindicar o “direito ao grito”. Pomme “era desses humildes entre os humildes que chegam a gozar da felicidade tão rara de se sentirem plenamente”³⁴⁰, enquanto Macabéa, “matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos”.³⁴¹

Corroborando essa constatação o fato de que, para Compagnon (1996), todo escrever é sempre um reescrever, e, portanto, um ato de citação, e mais, um trabalho de tradução. A citação, “graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”³⁴². E mais, como já fora explicitado,

citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística.³⁴³

Quando afirmo que *A hora da estrela* (1977) pode ser uma reescrita tradutória de *A rendeira* (1975) é porque a todo reescrever subjaz uma citação. Essa citação,

³³⁸ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 24 (grifo meu).

³³⁹ LAINÉ. *A rendeira*, p. 120 (grifo meu).

³⁴⁰ LAINÉ. *A rendeira*, p. 35.

³⁴¹ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 22.

³⁴² COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 41.

³⁴³ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 41.

ao mesmo tempo em que retoma a origem, se realiza de forma brincalhona, (re)organizando e colocando os pedaços recortados, a fim de *enxertá-los* e, assim, compor um novo texto, singular, e, simultaneamente, particular. “Se o modelo da citação, do texto, todo ele reescrito, assusta, fascina ainda mais. Ele toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia”³⁴⁴. Assim, o texto da tradução em Clarice Lispector é aquele designado por Roland Barthes (1992) como *escrevível*, já que a escritora vê nele uma postura de enunciado que lhe convém e lhe permite o citar como seu, ou melhor, reescrevê-lo como seu.

Seria melhor (ou no mínimo, mais coerente) dizer que Lispector lança sobre a literatura alheia (o texto traduzido) um olhar até certo ponto semelhante ao lançado por Barthes na construção de sua “leitura-escritura” do conto *Sarrasine*, de Balzac, em *S/Z*, porque a apropriação efetuada pela escritora com a tradução de 1974 não deixa de ser uma espécie de “releitura (reescrita) crítica” do texto de Lainé. A tradutora passa, então, de sujeito passivo condicionado à linguagem, o qual se ocupa, ao menos em um primeiro momento, de uma posição tranquila de consumidor perante o texto, para ser um sujeito em busca da leitura do texto passível de ser reescrito. Por isso, Santiago (2000) afirma que as leituras dos escritores (aqui, o crítico refere-se aos escritores latino-americanos):

se explicam pela busca de um *texto escrevível*, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na produção de sua própria escritura [...]. A segunda obra é pois estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *déjà-dit*, o já-dito [...]. Precisemos: com o *já-escrito*.³⁴⁵

Barthes (1992) propõe a divisão dos textos em *legíveis* e *escrevíveis*. Os primeiros, *grosso modo*, são aqueles passíveis de leitura. É o texto clássico por excelência, que pode ser lido, mas não reescrito. Nele, o leitor se põe na condição de sujeito consumidor que:

³⁴⁴ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 42.

³⁴⁵ SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, p. 20 (grifo meu).

está mergulhado em uma espécie de ócio, de intransitividade, e, resumindo, de *seriedade*: ao invés de agir, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, tudo o que lhe resta é a pobre liberdade de receber ou rejeitar o texto: a leitura nada mais é do que um *referendum*.³⁴⁶

Já os segundos apresentam um modelo produtor, cuja função primeira centra-se em desestabilizar o lugar tranquilo do leitor consumidor, passando este a se figurar enquanto produtor de textos. Em outros termos, o leitor é solicitado para o trabalho, porque “o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho³⁴⁷) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto”.³⁴⁸

A partir da teoria barthesiana, é possível, então, afirmar que *A hora da estrela* se põe enquanto texto que media, silenciosa e traiçoeiramente, uma reescrita tradutória de um texto *escrevível*, o texto da tradução. Em outras palavras, é como se Lispector, na condição de leitora/tradutora (lembre-se: todo tradutor é, na verdade, um atencioso leitor³⁴⁹) que protagoniza uma aventura de leitura e de recriação, brincasse com os signos da obra traduzida, citando-os nas entrelinhas de sua escritura, fazendo de seu texto uma escritura que alude outra escritura (Barthes) ou um verdadeiro trabalho criativo de reescrita citacional (Compagnon), ainda que

³⁴⁶ BARTHES. *S/Z*, p. 38 (grifo do autor).

³⁴⁷ É importante pontuar que Compagnon (1996) evoca, assim como Barthes (1992), a noção de *trabalho* inerente ao “fazer” literário (leia-se literário como *citação* – Compagnon – e *reescrita* - Barthes). Para o primeiro, “se a citação está na base de toda prática com o papel, se se atribui a ela seu sentido pleno (de operações e de objetos), se se considera tudo o que ela põe em movimento na leitura e na escrita [...], não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, do trabalho da citação. *A noção de trabalho é rica*: é a potência em ação, o poder simbólico ou mágico da palavra, é o *carmem* ou a oração [...]; é o “labor”, segundo o termo favorito de Mallarmé para designar seus trabalhos linguísticos, ou o *labor intus*, o trabalho que se faz por dentro, de acordo com a etimologia que propunha Évrard l’Allemand para o labirinto. E o labirinto é, no texto, uma rede de citações em ação. Tudo isso parece um enigma: o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação. COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 44 (grifo meu). Se, para Compagnon, (re)escrever não difere de citar e encontra-se presidido por um trabalho ocorrido no momento fatídico da produção, é coerente afirmar que o exercício de reescrita ao qual é levado o leitor-produtor de Barthes (no caso deste trabalho, a escritora-tradutora) também é abordado junto a uma noção de trabalho levado a cabo enquanto *a mão se propõe a reescrever o texto escrevível*. Nesse sentido, “o texto escrevível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra *consequente* [...]; o texto escrevível é *a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo [...] seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular [...] que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens”. BARTHES. *S/Z*, p. 39 (grifos do autor).

³⁴⁸ BARTHES. *S/Z*, p. 38 (grifo do autor).

³⁴⁹ Cf. ARROJO. *Oficina de tradução*, p. 40 e 41.

camuflada, do texto do outro escritor. Nessa perspectiva,

o texto no seu conjunto é comparável a um céu simultaneamente plano, profundo, liso, sem margens nem ponto de referência; tal com águia que, com a ponta de seu cajado, corta um retângulo fictício do céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, o vôo dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, a aflorar dos códigos, a passagem das citações.³⁵⁰

Para Compagnon (1996) é impossível falar da citação em si, mas do trabalho que efetua, do *trabalho da citação*. O crítico evoca a noção de trabalho, pois ela traz imbricado um sentido de “potência em ação”, um labor, como já aludido. Quando digo imbricado é porque a própria citação é quem efetua o trabalho, ou seja, quem trabalha a citação (substância da reescrita) é concomitantemente trabalhado, a própria escritora-tradutora. Assim, a citação acaba por ser matéria e sujeito nesse trabalho. Neste caso, ao se prestar ao trabalho da tradu(cita)ção, Clarice Lispector se põe como sujeito ativo e passivo, ocupado com e pela citação. Como declara Compagnon:

a mola do trabalho não é a sua paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens.³⁵¹

Se, para Compagnon (1996), *a citação trabalha o texto e o texto trabalha a citação*, em *A hora da estrela* (1977) *a tradução trabalha a criação e a criação trabalha a tradução*. Em outras palavras, assim como a tradução interfere no trabalho criativo de Lispector, o processo criativo trabalha com maestria citações procedentes da tradução realizada do livro francês. Sobressai-se desse trabalho mútuo entre criação e tradução a questão do sentido. Esse sentido se põe como *suplemento* ao trabalho da criação e da tradução, uma vez que o texto que surge no ato criativo (*A hora da estrela*) está aberto à significações múltiplas, por mais que esteja configurado por citações retiradas do texto traduzido. É importante salientar

³⁵⁰ BARTHES *apud* NOLASCO. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, p. 203.

³⁵¹ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 4

que essa relação se materializa em uma via de mão dupla, porque além da citação ser trabalhada e, desse modo, recontextualizada, a forma pela qual se chega ao simulacro da origem também se vê alterada.

A citação tradutória em Clarice Lispector “não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir”³⁵². Dessa maneira, o que me interessa em *A hora da estrela* não é o sentido da citação alocada, mas sim a *força que a move e a incorpora*, ou seja, o evidenciar do sentido emergido do fenômeno enquanto trabalho. É importante lembrar aqui que o texto da novela de 1977 é produto de parte dessa força da citação deslocada da atividade tradutória de 1974. Nessa linha de argumentação, Clarice Lispector se situa, simultaneamente, entre o *sujeito da publicação* e o *sujeito da citação*, ou seja, a escritora seria tanto o *sujeito que assina o texto e o expõe na vitrine*, quanto o sujeito que cita e *anuncia em voz alta: “Cito” e “Fim de citação”*³⁵³. Essa citação tradutória é a ação que fissura a escrita do texto de Lispector e permite a enunciação de um extratexto da tradução que alude ao romance francês.

Essa alusão é o que me possibilita pensar que, de uma forma ou de outra, o perfil biográfico de Macabéa pode ter começado a se desenhar quando a escritora-tradutora entra em contato com o texto do livro traduzido. Dessa forma, acredito que Macabéa, nas poucas vezes que pensou durante a vida, repetiu – ainda que em sua diferença –, ao traçar sua pequena e insignificante biografia: “[...] sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola”³⁵⁴, parte do que Pomme já havia afirmado alguns anos antes: “Pomme já lhe dissera que era virgem”.³⁵⁵

Com passagens como essas, percebo que Clarice Lispector leva ao máximo

³⁵² COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 20.

³⁵³ Cf. COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 50.

³⁵⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 44.

³⁵⁵ LAINÉ. *A rendeira*, p. 77.

uma possibilidade de leitura do livro traduzido e faz com que o seu texto dialogue com o seu duplo, fazendo com que o “eu” e o “outro” se contaminem, borrando no texto que surge os traços que demarcam com precisão o que viria a ser invenção e (re)invenção. Esse dizer e redizer no processo tradutório em *A hora da estrela*, somados às condições que obrigaram a intelectual a traduzir, como já exposto, convergem para a seguinte afirmação de Michel Schneider:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscência, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.³⁵⁶

Seria, então, por meio desses fragmentos, empréstimos e acidentes textuais, culturais e pessoais que a tradução de *A rendeira* (1975) executa, em *A hora da estrela* (1977), um trabalho de citação, no qual a reescrita evidencia-se como mola propulsora que se move nos limiares do ato criativo de Clarice Lispector, fazendo com que a ficção da escritora saqueie o outro, apropriando-se com propriedade e alterando um suposto lugar de origem das ideias evocadas no momento de criação, pois, como diz Compagnon, “não há nada mais real que o roubo [...], o roubo da escrita que abala toda a propriedade em seu fundamento”.³⁵⁷

³⁵⁶ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, p. 15.

³⁵⁷ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 148.

CONCLUSÃO –
TRADUZIR PODE CORRER O RISCO DE NÃO PARAR NUNCA

A tradução como escritura, inevitavelmente, deixa restos.

FUKS. “Escrita, tradução e psicanálise”, p. 31.

Restos, sejam lá de qual espécie for (tradutórios, biográficos, escriturais, entre outros), parecem ter sido, como bem já salientou a crítica, a matéria-prima da qual se valeu Clarice Lispector, quando se trata de criação literária. Restos de ingredientes esses lançados no caldeirão da *bruxa da literatura brasileira*, incrementando a poção e metamorfoseando histórias várias que viriam a fazer da literatura clariciana uma alquimia clandestina por excelência.

A pequena, porém valiosa, afirmação de Betty Funks (2009), aqui apresentada na epígrafe, toca, como a leveza de um pássaro e de uma pluma³⁵⁸, em um ponto muito caro às articulações teóricas e analíticas aqui apresentadas. Além do provimento financeiro, como reiterado no segundo capítulo, o que teria herdado Clarice Lispector com o seu trabalho de tradutora, já que o sujeito da tradução, como quer Derrida (2002), “se apresenta como tradutor na situação da dívida”³⁵⁹, é um “sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro”³⁶⁰? A escritora herdara os restos de tradução provenientes do seu contato de amor e

³⁵⁸ Cf. LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p.77.

³⁵⁹ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 27.

³⁶⁰ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 33.

ódio³⁶¹ com o texto traduzido. Restos que se encontram aludidos e apropriados em *A hora da estrela* (1977).

É entre esses restos que a escritora parece *correr o risco de não parar nunca* de traduzir e de se apropriar de ideias alheias em um movimento *ad infinitum*. Aqui a palavra “risco” pode adquirir função tríplice. De início, o que logo vem à mente é o sentido mais convencional atribuído a essa palavra: Clarice corre o risco porque está em perigo. Perigo este no qual as ideias são re-apresentadas, como em uma espécie de “co-autoria”, por mais que a assinatura do outro não apareça na capa e sequer a história criada por esse outro seja, exclusivamente, o ponto de partida para o início da fabulação literária da escritora. É possível também pensar esse “risco” como o limite difuso que separa, mas que ao mesmo tempo coloca criação e tradução lado a lado, permitindo aproximações. Por fim, o risco pode ser visto como uma espécie de grafia contínua, na qual Lispector traça o risco de sua letra, de sua literatura, com as mesmas tintas da máquina de escrever com qual preenchia as laudas tradutórias enviadas à editora do romance *A rendeira* (1975).

Porém, o risco não para por aí: é tão grande que a escritora-tradutora se apropria do outro esmaecendo sorrateiramente a presença deste, com o objetivo de apagar possíveis rastros, fazendo de sua literatura um texto que represente, no sentido psicanalítico, o que fora traduzido uma primeira vez. Conforme Affonso Romano de Sant’Anna (2004), todo texto que se apropria (seja por quais estratégias forem: paródia, paráfrase, alusão, entre outras) efetua um ato de *re-apresentação* de informações até então “ocultas” para o escritor:

³⁶¹ Segundo Derrida (2002), a transferência oriunda do contanto do tradutor com o texto traduzido gera um sentimento de “amor e ódio”, fruto da *dívida insolúvel*, nas palavras do filósofo, “retenhamos por enquanto esse léxico do dom da dívida, de uma dívida que poderia anunciar-se como insolúvel, de onde uma espécie de “transferência”, amor e ódio, de quem está em situação de traduzir, intimado a traduzir [...], da língua e da escritura, do liame de amor que assina a núpcia entre o autor do “original” e sua própria língua”. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 28.

a re-apresentação psicanalítica seria emergência de algo que ficou recalçado e que agora volta à tona. Não é simplesmente algo que está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas.³⁶²

Entretanto, ao pensar em uma re-apresentação de ideias contidas no romance francês, faz-se necessário reiterar que o processo apropriativo de Lispector se dá no *locus* de experiência da escritora-tradutora. Por mais que a tarefa da tradução de 1975 tenha desencadeado o enredo da novela de 1977, o processo não pode ser abordado como fruto de uma simples continuação da história alheia, mas, sim, como atividade intelectual que promoveu o armazenamento de informações provenientes da leitura/tradução realizada, as quais voltam, provavelmente, à cena quando a escritora vai à Feira de São Cristóvão e senta com sua amiga Olga Borelli para comer beiju e rapadura, pois segundo as palavras desta:

Veja o Olímpico da Macabéa, ele nasceu numa ida à feira de São Cristóvão, que é feira nordestina. Nós passeamos muito daquela vez, e ela comendo beiju e comendo rapadura e ouvindo as canções nordestinas [...]. De repente, ela falou: “Vamos sentar ali no banco”. Ela sentou e escreveu, acho, umas quatro ou cinco páginas sobre Olímpico, descreveu o Olímpico todo e ela mesma diz no livro: “Eu peguei no olhar de um nordestino”. Ela pegou a história dele toda. Distraidamente, ela captou o que estava em volta dela naquela feira. E comendo sofregamente beiju e falando disso e daquilo e rindo do cantador. Você nunca podia imaginar que Clarice já estava trabalhando a personagem.³⁶³

Ora voltada para o comportamento dos nordestinos, ora contagiada pelas canções que ouvia, Clarice Lispector captava “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto”³⁶⁴ das pessoas que por ali passavam. Na medida em que a escritora se “contagiava” com o que (ou)via, as imagens do romance francês e a melódica canção cantarolada por Pomme voltavam à mente de Lispector na condição de matéria literária a ser reescrita e traduzida culturalmente. É como se alusões tradutórias resvassem inconscientemente para os escritos de *A hora da*

³⁶² SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 31.

³⁶³ BORELLI, *apud* MOSER. *Clarice*, uma biografia, p. 542.

³⁶⁴ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 18.

estrela (1977) que começavam a ser fabulados naqueles papéis esparsos dos quais a escritora sempre se valia.

Assim, parece-me que a escritora-tradutora cria uma nordestina que cantarola, talvez ao modo bem nordestino, as canções ouvidas na Feira de São Cristóvão, “Uma furtiva lágrima”, de Caruso, e, simultaneamente, escuta os assovios da música “Voi che sapete”, de Cherubin, que a jovem Pomme solfejava enquanto limpava o salão de beleza em que trabalhava:

Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei [...]. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu [...]. A música chamava-se “Uma Furtiva Lágrima” [...]. “Uma Furtiva Lágrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira [...]. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara. E junto de Olímpico ficou de repente corajosa e arrojando-se no desconhecido de si mesma disse:
— Eu acho que sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá.³⁶⁵

Nesse momento Pomme varria, Marilene lixava as unhas, Jean Pierre assoviava uma canção. Ou então era Jean Pierre que lixava as unhas, e a moça da caixa varria. Marilene lia o horóscopo de todo mundo e Pomme assoviava a canção de Cherubin: “Voi Che sapete...”³⁶⁶

Entre esses assovios e solfejos das pobres moças, entre o comportamento e a voz do cantador de São Cristóvão, em *A hora da estrela* (1977), faz-se ouvir, ainda que ao tom discreto e ameno, uma ou outra nota da surdina cantinela da tradução, mas logo a escritora oculta a “matriz” trazendo elementos puramente “novos” achados na feira de nordestinos. É nesse sentido que percebo, simultaneamente, a entrega e a resistência sob as quais oscila Lispector ao criar sua nova obra e “traduzir” culturalmente nela elementos que aludem sintomaticamente ao livro traduzido em 1975. Assim, o crítico, na condição de ouvinte de tal cantinela, “reconhece aqui e ali uma nota ou uma linha melódica. Mas o instrumentalista logo

³⁶⁵ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 59 – 60.

³⁶⁶ LAINÉ. *A rendeira*, p. 43.

oculta a matriz melódica, velando-a com outros disfarces. Estabelece-se um jogo de entrega e resistência”.³⁶⁷

Foram por essas, dentre outras razões, que este trabalho procurou, sempre que pôde, abordar o processo de tradução em Clarice Lispector como uma atividade cuja prática possibilita à escritora criar e traduzir, se apropriando do outro e, singularmente, esmaecendo o texto da tradução ao qual se propõe a dialogar, reiterando que no espaço da criação literária a política que impera é, como quer Michel Schneider, a do “comunismo de ideias”³⁶⁸. Comunismo no qual se leem artifícios que, no caso de Clarice Lispector, ativam articulações que vão do textual ao biográfico, do biográfico ao cultural, do textual ao cultural, e vice-versa. Talvez aqui uma justificativa para o aporte teórico utilizado.

Por essa razão, este trabalho procurou evidenciar que o ofício da tradução em *A hora da estrela* (1977) se põe como prática na qual os objetos culturais em questão, ainda que aparentemente distantes, se *contaminem*, rompendo possíveis barreiras (se é que um dia realmente elas existiram, sobretudo quando se fala em cultura) entre o que é próprio e o que é alheio, nessa “comunidade” onde as palavras aparecem “sem autoria”, propriedade ou anterioridade. Talvez por isso, Borges afirme no conto “Tlön Uqbar Orbis Tertius” que:

Nos hábitos literários, a ideia de um sujeito único é igualmente todopoderosa. É raro que os livros sejam assinados. A ideia de plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras são a obra de um único autor, que é intemporal e anônimo.³⁶⁹

É nesse sentido que os *hábitos literários e tradutórios* de Clarice Lispector, como dei a entender durante este trabalho, podem ser abordados como atitudes em que a intelectual se põe como negociante, ditando as regras do jogo e ganhando

³⁶⁷ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*, p. 39.

³⁶⁸ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, p. 39.

³⁶⁹ BORGES, *apud* SCHNEIDER. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, p. 19.

com a “releitura” que a sua obra faz do romance traduzido, comprovando o que dissera a própria Clarice na entrevista concedida a Júlio Lerner, em 1977:

Também em relação a outros de meus trabalhos, ou toca ou não toca... Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. *Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio...*³⁷⁰

É nesse sentido também que o crítico enquanto leitor faz com que a escritora continue ganhando, ao propor uma nova releitura de sua literatura, aliviando mais uma vez o texto sobre o qual a crítica escreveu páginas e páginas no decorrer desses 35 anos. Como espécie dessa releitura crítica da novela de 1977, este trabalho, sem desconsiderar a fortuna crítica até então produzida, procurou, bem ao seu modo, reler, sob o prisma do ofício tradutório em Clarice, a tão estudada novela da escritora. Que outras leituras a crítica possa conceder aos textos claricianos, para que a escritora e sua obra continue *ganhando na releitura* e, por conseguinte, a própria crítica também.

Ganhar com a releitura parece ter sido a estratégia crítica da qual se valeu este trabalho, porque, além de revisitar o texto de 1977, as negociatas tradutórias efetuadas pela intelectual são também perceptíveis somente por meio de releituras, já que as ideias apropriadas por Lispector aparecem tão bem *disseminadas* que, na maioria das vezes, são notadas apenas como alusões visíveis em atos de releituras. Essas negociatas consigo mesma e com os outros sempre estiveram, de uma forma ou de outra, presentes no pensamento de Clarice Lispector, pois como disse a escritora em crônica escrita no ano de 1972: “Depois que descobri em mim mesma

³⁷⁰ LISPECTOR, *apud* AMARAL. “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector”, p. 14 (grifo meu).

como é que se pensa, fazendo comigo mesma *negociatas*, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros”.³⁷¹

Sob essa perspectiva, a escritora negocia consigo mesma, com o que estava a sua volta na Feira de São Cristóvão e com reminiscências advindas da leitura do texto da tradução, deixando com que componentes biográficos atravessem a sua produção tanto nos momentos de tradução quanto nos de criação literária propriamente ditos. Afirimo isto, porque se por um lado a escritora é levada a traduzir por questões pessoais da ordem do “bios” (a necessidade financeira discutida no segundo capítulo), parece-me que quando o assunto é o próprio texto de *A hora da estrela* (1977), tal ordem não se encontra em nada distante.

Assim, a relação biográfica bifurcada existente em *A hora da estrela* (1977), na qual oscila a imagem da escritora entre a protagonista Macabéa e o autor-narrador-personagem Rodrigo S.M., vê-se, ainda que por meio de um olhar enviesado, suplementada pela vida da jovem andarilha do romance francês. É como se a história do “bios” da moça nordestina, do autor fracassado Rodrigo S.M. e da própria escritora fosse, por meio do contato com o livro traduzido, inconscientemente, subliminada pela triste história de vida de Pomme.

Nesse sentido, enquanto ser diaspórico, Macabéa reflete, ressalvadas as diferenças que existem, por um lado, a própria situação de Clarice Lispector enquanto mulher que viveu sempre em errância (seja quando criança ou quando esposa de diplomata), e, por outro, a biografia da pobre Pomme que sai do norte da França para Paris.

São essas alusões, entre as muitas outras explicitadas no terceiro capítulo, que possibilitaram a aproximação entre as narrativas em questão, pois, na verdade,

³⁷¹ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 408 (grifo meu).

o processo apropriativo/tradutório em *A hora da estrela* é notável porque o texto clariciano deixa entrever uma vaga e rápida referência que alude à obra traduzida em 1975. Por essa razão, foi impossível a aproximação de períodos ou fragmentos idênticos entre os livros, já que, em várias passagens da novela de 1977, o que realmente se encontra são referências perceptíveis nas entrelinhas do texto que levam o leitor que tem conhecimento do texto traduzido ao estabelecimento de analogias sustentadas no campo da recepção. Como afirma Sant'Anna (2004), parece óbvio, porém torna-se relevante em trabalhos desta natureza esclarecer que o conceito de apropriação é *relativo ao leitor*.

Isto é: depende do receptor [...]. Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural literária para decodificar os textos superpostos.³⁷²

Sob essa égide, o eco tradutório em Clarice Lispector surdinamente escutado pelo ouvido do crítico não deixa de ser uma questão na qual se sobressai a imagem do crítico enquanto leitor, melhor dizendo, o trabalho da crítica enquanto um exercício biográfico, para aludir à discussão proposta no segundo capítulo deste trabalho. Nesse âmbito, “lemos sempre com nossas lembranças; cada livro desloca-as um pouco, acrescenta novas outras: elas são necessárias para nos reconhecermos, constituem nossa *competência* de leitor”³⁷³. Semelhantemente, Schneider (1990) acredita que a leitura é a mola propulsora para o estabelecimento de relações, pois

quanto mais lemos, mais avançamos na profundidade dos livros, desde que não nos afetem as referências contextuais, tanto mais nós medimos nos grandes textos o quanto eles são tecidos com *alusões*, às vezes conscientes e deliberadas, no mais das vezes, despercebidas pelo autor. Escreve-se primeiro sobre outros livros, às vezes no sentido físico do *sobre*,

³⁷² SANT'ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 26.

³⁷³ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 112 – 113 (grifo do autor).

dispondo um papelzinho, onde se coletam palavras e ideias, em equilíbrio instável sobre livros abertos, empilhados, embaralhados.³⁷⁴

Desse modo, quando defendo o postulado de que *A hora da estrela* (1977) seja uma apropriação alusiva de *A rendeira* (1975), torna-se impossível o “rastreamento” de períodos correlatos entre as obras em questão, como já feito pelos “bons” trabalhos comparatistas brasileiros do século passado. No caso de Lispector, aproximações desse gênero são inoperantes porque as ideias “traduzidas” na novela de 1977 aparecem recriadas e camufladas ao extremo, ao ponto de se perceber apenas vestígios dos restos da tradução disseminados na *história lacrimogênica de cordel* da escritora-tradutora.

À guisa de conclusão, torna-se importante reiterar que Clarice Lispector soube ditar e seguir regimento a política que guiou a sua “prática do blefe” quando se pensa em suas apropriações literárias, sejam elas por meio de traduções, leituras ou empréstimos furtivos. Por meio dessa prática, a intelectual compraz-se ao burlar o caminho convencionalmente trilhado no que se refere às apropriações literárias, assumindo o seu lugar de bruxa da literatura brasileira que não para de entornar o caldo de sua “poção mágica” com ingredientes provenientes de seu trabalho como tradutora. Assim, *entre estrelas, rendeiras e datilógrafas*, a escritora-tradutora executa, em *A hora da estrela* (1977), um de seus *exercícios de tradução*, que, como ela mesma disse: “corre o risco de não parar nunca”.³⁷⁵

³⁷⁴ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, p. 36 – 37 (grifos meus).

³⁷⁵ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 115.

REFERÊNCIAS

Do corpus

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Da autora

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos)

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. (org. de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Sobre a autora

AMARAL. "O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector". In.: PONTEIERE, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p. 11 – 20.

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

FERREIRA, Rony. M. C.; NOLASCO, Edgar César. "A hora da cultura em Clarice Lispector". In.: *Revista Travessias - Educação, Linguagem, Cultura e Arte.*, v.4, p.1 - 15, 2009. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_004/artigos/cultura/pdfs/A%20HORA%20DA%20CULTURA%20EM%20CLARICE.pdf

FERREIRA, Rony. M. C. "Do prefácio à obra: *A hora da estrela* como ato

socialmente simbólico” In: NOLASCO, Edgar César. *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na Pós-Graduação*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008. p. 53 – 61.

FERREIRA, Rony M. C.; NOLASCO, Edgar César. “De amizades e saudades: Clarice Lispector e Machado de Assis”. In.: *Papéis: Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens – UFMS*. Campo Grande (MS): Editora UFMS, 2008. v. 12, n. 24. p. 69 – 81.

FILHO, João Antônio Ferreira. “Ela era uma discordância total”. Entrevista concedida a Octávio Ribeiro e publicada em domingo, 22 de janeiro de 1978. In. *Banco de Dados Folha*. Disponível em: C:\Documents and Settings\Windows\Desktop\Banco de Dados Folha - Acervo de Jornais.mht. Acesso em: 18 de agosto de 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. 6ª ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2008.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ª ed. rev. e ampl. Niterói: EdUFF, 2006. (Coleção Ensaios)

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar César. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Editora UFMS: 2007. (Linguagens)

_____. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Anablume, 2001. (Selo Universidade – Literatura)

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Anablume, 2004. (Selo Universidade – Literatura)

NOLASCO, Edgar César. Apresentação – Clarice Espectros. In. _____. *Espectros de Clarice: uma homenagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007. p. 9 – 17.

NOLASCO, Edgar César. “A carta roubada de Clarice Lispector”. In. SANTOS, Paulo. S. Nolasco (coord.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004. p. 85 – 95.

NUNES, Benedito. “Nota filológica”. In. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edición crítica. Benedito Nunes (coordinador). 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo, Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos). p. XXXIV – XXXVII.

SANTIAGO, Silvano. “A aula inaugural de Clarice”. In. MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 13 – 30.

WILLIAMS, Claire. “Clarice ‘Entre-vistas’”. In. LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Org. de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 7 – 12.

Geraiis

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In. SOUZA, Eneida Maria de.; MARQUES, Reinaldo. (Orgs). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 (Coleção Humanitas). p. 370 – 382.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2005. (Princípios)

ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Bom Livro)

_____. *Dom Casmurro*. 30ª ed. São Paulo: Ática, 1996. (Série Bom Livro)

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES Jr., Geraldo. *Tradução*. Petrópolis: Vozes, 2007. (Conceitos Fundamentais)

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Trad. de Fernando Camacho. In. BRANCO, Lucia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008. p. 25 – 49. (Viva

Voz). Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. ADORNO, BENJAMIN E HORKHEIMER. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril cultural, 1983. (Os Pensadores)

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In. _____. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989. p. 29 – 38.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. (Humanitas)

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./ dez. 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Verso Verso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Signos)

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2010 (Debates). p. 31 – 48: “Da tradução como criação e como crítica”.

_____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva: 1977 (Debates). p. 91 – 128: “A poética da tradução”.

CAMPOS, Haroldo de. “Minha relação com a tradição é musical”. In. *Folha de São Paulo*, 21 de agosto de 1983. Folhetim Erudição, n. 344, p. 6 – 7. Entrevista concedida a Rodrigo Figueira Neves. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1983/8/21/348>

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo (RS): Editora UNISINOS, 2003.

_____. *Literatura Comparada*. 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios)

CEVASCO, Maria Elisa Cevasco. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSER, Stelamaris. “Híbrido, hibridismo e hibridização”. In. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 163 – 188.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª ed. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 16)

_____. *A escritura e a diferença*. 4ª ed. rev. e ampl. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et. al. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, 271)

_____. *Torres de Babel*. Trad. de Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 2001.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. (Biblioteca Pólen)

FRANÇA, Júnia Lessa et. al. *Manual para normatização de publicações técnico-científicas*. 8ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In. _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos de Manoel de Barros da Mota; trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264 – 298.

FUKS, Betty Bernardo. “Escrita, tradução e psicanálise”. In. CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./dez. 2010. p. 25 – 34.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de Cibele Braga. et. al. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Viva voz). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>.

GOMES, Renato Cordeiro. “O intelectual e a cidade das letras”. In. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 117 – 131.

HANCIAU, Nubia. “Entre-lugar”. In. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 125 – 141.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAINÉ, Pascal. *A rendeira*. Trad. de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

LAPANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UNB; FINATEC: 2007.

MARGATO, Izabel. “O intelectual em tempos difíceis”. In. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 149 – 159.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. de Eliana Loureiro de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas)

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: Literatura e outras artes – ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF; Chapecó: Editora Argos, 2002. p. 69 – 100: “Uma poética da tradução: Teoria e Crítica na poesia concreta”.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª ed. Niterói: EdUFF, 2001. (Coleção Ensaios)

NESTROVSKI, Arthur. “Influência”. In. JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Coleção Pierre Menard). p. 213 – 230.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. (Acadêmica, 16)

NOLASCO, Edgar César. *Babelocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande (MS): Life Editora, 2010.

NOLASCO, Edgar César. “Políticas da crítica biográfica”. In. CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./ dez. 2010. p. 35 – 50.

NOLASCO, Edgar César. “Literatura Comparada Hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?”. In. CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Literatura Comparada Hoje. Campo Grande: Ed. UFMS, v.1, n.2, jul./ dez. 2009. p. 49 – 79.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”. In. _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95 – 96.

PIGLIA, Ricardo. “A leitura da ficção”. In. _____. *O laboratório do escritor*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 67 – 76.

PIZZARRO, Ana. “A América latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil”. In. SOUZA, Eneida Maria de.; MARQUES, Reinaldo. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 352 – 369. (Coleção Humanitas)

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 9 – 91: “A indisciplina dos Estudos Culturais”.

ROSALES, María Ángeles Grande. “Mítico Lorca: el poeta como simulacro”. In. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIIS: crítica biográfica*. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./ dez. 2010. p. 95 – 124.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Ática, 2004. (Séries princípios)

SANTIAGO, Silviano. “O silêncio, o segredo, Jacques Derrida”. In. *Revista de Cultura Margens/Márgenes*, n. 5, jul. – dez. 2004. p. 4 – 11.

SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9 – 26: “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

_____. *Ora (direis) puxa conversa: estudos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas)

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38 – 52: “O narrador pós-moderno”.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

SILVA, Augusto Santos. “Podemos dispensar os intelectuais?”. In. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas). p. 39 – 67.

SKINNER, Anamaria. “Espectros de Marx: por que esse plural?”. In. GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 65 – 75.

SOUZA, Lyan Mario T. Menezes de. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”. In. BENJAMIN, Abdala Júnior (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 114 – 133.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007. (Obras em Dobras)

_____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas)

_____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas)

SOUZA, Eneida Maria de. “As mortes imaginárias de Pessoa”. In. SOUZA, Eneida Maria de.; MARQUES, Reinaldo. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Coleção Humanitas) p. 405 – 417

SOUZA, Eneida Maria de. “Crítica biográfica, ainda”. In. CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./ dez. 2010. p. 51 – 57.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Coleção Babel)

VIANNA, Glória. “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”. In. JOBIM, José Luís (org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL: Topbooks, 2001.

VIEGAS, Ana Cláudia. “Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade”. In. CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Ed. UFMS, v. 2, n. 4, jul./ dez. 2010. p. 09 – 24.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.