

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE-NOUVELLE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DE LITERATURA
U.F.R. DE LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE**

**ESPECIALIDADE : LITERATURA COMPARADA
LITTERATURE COMPAREE**

**A RECEPÇÃO DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR NA FRANÇA
E DA OBRA DE MARGUERITE DURAS NO BRASIL:
UMA LEITURA DE IMAGINÁRIOS**

ADRIANA SANTOS CORRÊA

**ORIENTADORES: Profa. Dra. MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA
Prof. Dr. JEAN BESSIERE**

**PORTO ALEGRE
2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE-NOUVELLE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DE LITERATURA
U.F.R. DE LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE**

**ESPECIALIDADE : LITERATURA COMPARADA
LITTERATURE COMPAREE**

**A RECEPÇÃO DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR NA FRANÇA
E DA OBRA DE MARGUERITE DURAS NO BRASIL:
UMA LEITURA DE IMAGINÁRIOS**

ADRIANA SANTOS CORRÊA

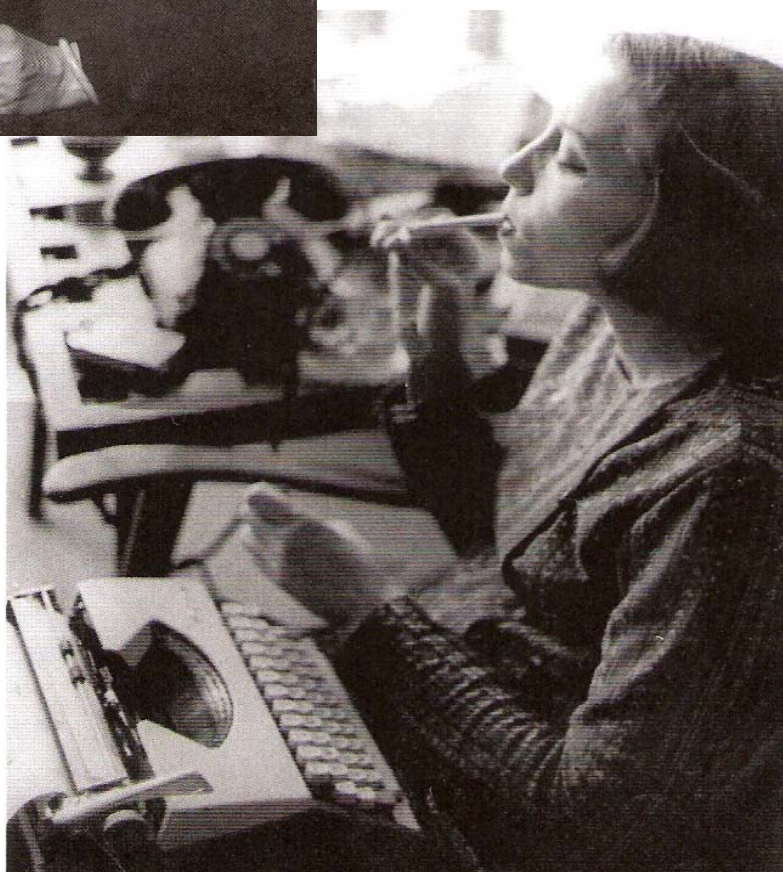
**ORIENTADORES: Profa. Dra. MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA
Prof. Dr. JEAN BESSIERE**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela U.F.R. de Littérature Générale et Comparée da Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle.

**PORTO ALEGRE
2008**



Marguerite Duras
(Giadinh, 1914 – Paris, 1996)



Clarice Lispector
(Tchetchelnik, 1920 - Rio de Janeiro, 1977)

Foto de Marguerite Duras: ADLER, Laure. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.

Foto de Clarice Lispector: **Cadernos de Literatura Brasileira — Clarice Lispector**. São Paulo: IMS, 2004.

Para Valmor, Teresinha,
Hilton,
e Júlia.

Pour Pierrot et Paulette.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores orientadores, Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e Prof. Dr. Jean Bessière (Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle), por haverem acolhido o projeto desta tese e por me haverem oportunizado o seu pleno desenvolvimento sob a forma de um doutorado em co-tutela. Agradeço à professora Maria Luiza, pelo suporte intelectual quando de minha transição entre os estudos de Literatura Francesa — área em que também foi minha professora orientadora, durante o curso de Mestrado — e os estudos de Literatura Comparada. Agradeço ao professor Jean Bessière pela viabilização da co-tutela e pela generosa sensibilidade intelectual.

Agradeço ao Prof. Dr. Balthazar Barbosa Filho (*in memoriam*) por me haver mostrado com clareza o único caminho a ser seguido.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos que me foi concedida durante o período de um ano, para o desenvolvimento da pesquisa junto à Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle.

Agradeço ao Ministère Délégué à la Recherche pelo auxílio financeiro referente à “Mobilité Internationale” que me permitiu o retorno a Paris para a continuidade da pesquisa, bem como o suporte material para a mesma.

RESUMO

Esta tese se constrói a partir de uma leitura entrecruzada da recepção da obra de Clarice Lispector, na França, e da recepção da obra de Marguerite Duras, no Brasil, com vistas a examinar a inserção das mesmas nos sistemas literários francês e brasileiro, respectivamente.

Tal leitura comparada, por centrar-se na análise do deslocamento entre duas instituições literárias culturalmente distintas, além de encontrar respaldo nos princípios teóricos da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito Estético, fundamenta-se em princípios teóricos relativos à imagem/ao imaginário, no sentido de buscar esclarecer a relação do Mesmo com o Outro nas suas diversas representações. Por outro lado, na medida em que pelo menos uma dessas representações ocorre, no âmbito desta tese, através da relação estabelecida entre texto original e texto traduzido, a referida leitura comparada também encontra respaldo em princípios teóricos relativos à tradução (criativa).

Quanto ao recorte das obras a serem analisadas, o mesmo foi feito de forma a evidenciar, primeiramente, no primeiro capítulo, as confluências existentes entre essas obras — a saber: **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, e **L'amant** e **Le ravisement de Lol V. Stein**, de Marguerite Duras —, o que se revela na leitura das imagens do Mesmo, e, em seguida, no segundo capítulo, os percursos diversos que essas obras em tradução — a saber: **La passion selon G.H.** e **L'heure de l'étoile**, de Clarice Lispector, e **O amante** e **O deslumbramento**, de Marguerite Duras — empreendem nos sistemas literários que as acolhem, o que se mostra na leitura entrecruzada das imagens do Outro. Finalmente, no terceiro capítulo, é apresentado um exame do processo tradutório, com base em dados lingüísticos e culturais, através do qual as referidas obras literárias foram recebidas pelos leitores francês e brasileiro.

Ao longo dessa trajetória teórico-crítica, a percepção da autonomia dessas obras literárias permite a recontextualização de suas recepções, o que nos possibilita, por fim, responder a estas perguntas: - a recepção da obra de Clarice Lispector, na França, reafirma o mito brasileiro, nesse país, ou contribui para desfazê-lo? - a recepção da obra de Marguerite Duras, no Brasil, reafirma o paradigma literário francês, nesse país, ou contribui para quebrá-lo?

RÉSUMÉ

Cette thèse se construit à partir d'une lecture entrecroisée de la réception de l'œuvre de Clarice Lispector, en France, et de la réception de l'œuvre de Marguerite Duras, au Brésil, dont le but est celui d'examiner l'insertion de ces œuvres dans les systèmes littéraires français et brésilien, respectivement.

Il s'agit donc d'une lecture centrée sur l'analyse du déplacement entre deux institutions littéraires culturellement distinctes. C'est pourquoi cette étude se trouve épaulée, outre par les principes théoriques de l'Esthétique de la Réception et de la Théorie de l'Effet Esthétique, par ceux concernant l'image/l'imaginaire, de manière à chercher d'éclaircir les diverses représentations du rapport entre le Même et l'Autre. Par ailleurs, dans la mesure où au moins l'une de ces représentations s'effectue, dans le cadre de cette thèse, par la relation établie entre texte original et texte traduit, la lecture comparée en question se trouve également épaulée par des principes théoriques concernant la traduction (créative).

Quant au découpage des œuvres littéraires à être examinées, cela a été fait de manière à mettre en évidence, initialement, dans le premier chapitre, les confluences existantes entre ces œuvres — à savoir **A paixão segundo G.H.** et **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, et **L'amant** et **Le ravissement de Lol V. Stein**, de Marguerite Duras —, ce qui se révèle dans la lecture des images du Même, et ensuite, dans le deuxième chapitre, les parcours divers que ces œuvres en traduction — à savoir **La passion selon G.H.** et **L'heure de l'étoile**, de Clarice Lispector, et **O amante** et **O deslumbramento**, de Marguerite Duras — ont entrepris dans les systèmes littéraires qui les accueillent, ce qui se montre à travers la lecture entrecroisée des images de l'Autre. Finalement, dans le troisième chapitre, il est présenté un examen du processus traductoire, basé sur des données linguistiques et culturelles, par lesquelles les œuvres littéraires en question ont été reçues par les lecteurs français et brésilien.

Tout au long de cette trajectoire théorico-critique, la perception de l'autonomie de ces œuvres littéraires permet la recontextualisation de leurs réceptions, ce qui nous rend possible, enfin, de répondre à ces questions : - la réception de Clarice Lispector, en France, réaffirme-t-elle le mythe brésilien, dans ce pays, ou contribue-t-elle pour l'affaiblir ? - la réception de Marguerite Duras, au Brésil, réaffirme le paradigme littéraire français, dans ce pays, ou contribue-t-elle pour rompre avec ce paradigme ?

ABSTRACT

This thesis is built from an intercrossed reading of Clarice Lispector's work acceptance in France, and Marguerite Duras' work acceptance in Brazil, in aim to analyze their insertion on the French and Brazilian literary systems, respectively.

Such compared reading, because it is centered on the evaluation of the displacement between two culturally distinct literary institutions, besides finding support on the Aesthetic of Reception theoretical principles and on the Aesthetic Effect Theory, is based on theoretical principles related to the image/imaginary, aiming clarify the relationship of the Same with the Other on its several representations. On the other hand, while at least one of these representations occurs, on this thesis ambit, through the relationship established between the original text and the translated text, the referred compared analysis also finds support in theoretical principles related to the (creative) translation.

As for the cutting of the works to be analyzed, it was made in aim to evidence, first, on the first chapter, the existing confluences between these works — to know: **A paixão segundo G.H.** and **A hora da estrela**, of Clarice Lispector, and **L'amant** and **Le ravissement de Lol V. Stein** of Marguerite Duras — , what is revealed on the reading of the Same's images, and, following, on the second chapter, the several routes that these works in translation, — to know **La passion selon G.H.** and **L'heure de l'étoile**, of Clarice Lispector and **O amante** and **O deslumbramento** of Marguerite Duras — attempt on the literary systems that shelter them, what is shown on the intercrossed reading of the Other's images. Finally, on the third chapter, it is presented a translation process examination, based on linguistic and cultural data, through which the referred literary works were received by French and Brazilian readers.

Through this theoretical-critical trajectory, the perception of these works' autonomy allows the recontexturing of their receptions, which allows us, at last, to answer these questions: - does the reception of Clarice Lispector's work in France, reaffirm the Brazilian myth, in this country, or does it contribute to demolish it? – does the reception of Marguerite Duras' work in Brazil, reassures the French literary paradigm, in this country, or does it contribute to break it?

Grâce à un grand effort de récréation, j'ai découvert que nous retournerons à la terre [...]. D'une certaine façon, tout est fait de terre. Quelle unité! Et pourquoi l'esprit aussi? Mon esprit est tissé de la terre la plus fine [...]. Et du fait que tout est fait de terre, quel grand avenir inépuisable nous avons! Un avenir impersonnel qui nous dépasse.

Clarice Lispector, *La découverte du monde*

Fiz temporadas nos vestíbulos quentes e lodosos da terra que me cuspiu de suas profundezas. E eis-me chegada. Sobe-se à superfície. Há lugar bastante para que todo o oceano venha rebentar ao sol, que toda porção de água adquira a forma do ar e amadureça em seu contorno [...]. Pois bem. Eis-me aí. Estiro-me. O dia é lindo.

Marguerite Duras, *A vida tranqüila*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 CLARICE LISPECTOR E MARGUERITE DURAS: IMAGENS DO MESMO E DO OUTRO	28
1.1 Imagens do Mesmo, ou a recepção pela Literatura Nacional	30
1.2 Imagens do Outro, ou a recepção pela Literatura Estrangeira	35
1.2.1 A recepção de Clarice Lispector na França	36
1.2.2 A recepção de Marguerite Duras no Brasil	41
2 CLARICE LISPECTOR NA FRANÇA E MARGUERITE DURAS NO BRASIL: IMAGENS ENTRECRUZADAS DO OUTRO	46
2.1 Fouque, Cixous e La passion selon G.H.	48
2.2 <i>La passion</i> e L’heure de l’étoile	58
2.3 Governo Militar, <i>boom</i> literário e O amante	77
2.4 O amante , leituras lacanianas e O deslumbramento	90
3 A CARTOGRAFIA TRADUTÓRIA NA PASSAGEM DO MESMO PARA O OUTRO	102
3.1 A paixão segundo G.H. versus La passion selon G.H.	105
3.1.1 Os advérbios “já/déjà”: figuras da instantaneidade	107
3.2 A hora da estrela versus L’heure de l’étoile	111
3.2.1 Os sinais de pontuação	113
3.2.1.1 Vírgulas (e pontos finais): marcas das pausas-“pulsações”	114
3.2.1.2 Travessão duplo: emergência do estranho/do imaginário	117
3.3 L’amant versus O amante	119
3.3.1 O verbo “crier”: imagem do <i>danger</i> , ou da escritura	124
3.4 Le ravissement de Lol V. Stein versus O deslumbramento	129
3.4.1 O “deslumbramento”: tradução criativa, ou “transfingimento”	132
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

ANEXOS	162
Anexo 1 — Relação das obras traduzidas	163
Anexo 1.1 — Obras de Clarice Lispector traduzidas e publicadas na França	163
Anexo 1.2 — Obras de Marguerite Duras traduzidas e publicadas no Brasil	165
Anexo 2 — Entrevistas	168
Anexo 2.1 — Entrevista de Clarice Lispector	168
Anexo 2.2 — Entrevista de Marguerite Duras	173
Anexo 3 — Capas das obras traduzidas	176
Anexo 3.1 — Capa de La passion selon G.H.	176
Anexo 3.2 — Capa de L'heure de l'étoile	176
Anexo 3.3 — Capas de O amante	177
Anexo 3.4 — Capa de O deslumbramento	178
Anexo 4 — Résumé	179

INTRODUÇÃO

Este percurso de pesquisa representa a tentativa de dar continuidade ao trabalho desenvolvido junto ao curso de Mestrado em Letras do PPG-Letras/UFRGS, na área de Literaturas Francesa e Francófonas, que resultou na dissertação intitulada *La quête de la voix dans l'œuvre de Marguerite Duras: Moderato cantabile, L'amant et Écrire*, defendida em 2000. Guardadas as devidas diferenças entre essa e a presente tese, é importante destacar que o percurso de pesquisa desta última busca aproveitar, empregando palavras de Tania Carvalhal, no seu *O próprio e o alheio*, “as experiências múltiplas adquiridas no trato com mais de uma literatura” (CARVALHAL, 2003, p.259), o que, de fato, fez com que buscássemos, no curso de Doutorado em Literatura Comparada, a possibilidade de ampliar o trabalho desenvolvido no Mestrado, o qual restringira-se a uma única instituição literária, a francesa.

Uma vez consolidada a necessidade de trabalhar com outra literatura, além da francesa, a escolha pela literatura brasileira emergiu como uma escolha natural, na medida em que tratar de forma tão aprofundada, como ocorrera no curso de Mestrado, com uma literatura estrangeira, suscitou a vontade acadêmica de tratar, com igual profundidade, a própria literatura.

Foi dessa forma, então, que Clarice Lispector, por ser, dentre outros motivos, a escritora brasileira mais traduzida na França, viria a tomar parte no caminho da *quête de la voix*¹ de Marguerite Duras, sendo que a voz é vista aqui, nessa espécie de jogo entre o Próprio e o Alheio, que este estudo pretende estabelecer, como a configuração de uma voz cujo sujeito

¹ Referência ao título da dissertação mencionada, cuja tradução é “busca da voz”.

literário, ao escutar-se, também escuta a voz do Outro. Isso porque, como será explicitado a seguir, este percurso de pesquisa constrói-se por uma leitura entrecruzada das obras de Clarice e das obras de Duras, a partir de sua relação com o público leitor francês e brasileiro, respectivamente, ambos representando tanto a cultura própria quanto a cultura alheia. Nesse sentido, cabe esclarecer que, devido à ausência de registros por parte do público leitor comum, este percurso de pesquisa fundamenta-se a partir de registros produzidos pelo público leitor acadêmico, os quais, conforme evidenciará a leitura entrecruzada proposta, terminam por contribuir para a circulação das obras dessas autoras nas suas literaturas de origem, bem como nas literaturas estrangeiras.

Tendo por objetivo o de apresentar uma leitura entrecruzada das obras de Clarice Lispector, publicadas na França, e das obras de Marguerite Duras, publicadas no Brasil, este estudo apresenta-se, já de antemão, como um estudo comparatista. Comparatista, porque examina duas produções distintas cujos pontos de partida possuem fronteiras nitidamente delimitadas, mas cujos pontos de chegada possuem fronteiras de difícil delimitação. Quanto a essas fronteiras, trata-se, no que diz respeito ao primeiro tipo, daquelas que se referem a aspectos tradicionais de espaço e de tempo, que revelam a origem das obras estudadas (relação com a literatura que representam) e o seu destino (relação com a literatura que as acolhem). No que diz respeito ao segundo tipo, trata-se de fronteiras que se referem a aspectos também espaço-temporais, mas de um ponto de vista mais amplo, que revelam, por sua vez, o deslocamento das obras estudadas entre a literatura de origem e a literatura de chegada.

De fato, o estudo comparatista, a exemplo da imagem de uma ampulheta, aproxima, em um primeiro momento, duas (ou mais) obras, delimitando suas fronteiras, isto é, apresentando suas convergências. Em um segundo momento, esse estudo torna a separá-las, respeitando a emergência de fronteiras que escapam à delimitação, isto é, resguardando as diferenças que a confrontação das convergências faz emergir. Finalmente, em um terceiro momento, o estudo comparatista reaproxima as obras analisadas, de modo que a confrontação entre convergências e diferenças contribua para que essas obras tenham suas leituras (re)atualizadas graças à possibilidade de recontextualização do objeto literário, conforme o sentido que Jean Bessière atribui a tal possibilidade:

[...] l'écrit, sans destination pragmatique dominante, est un écrit décontextualisé, donc apte à être repris dans bien des contextes. Ce constat de l'autonomisation, qui est d'abord un constat d'ordre sociologique et culturel, fait lire en retour la possibi-

lité de l'autonomisation, dans tout projet littéraire, de l'œuvre littéraire. Cette autonomisation est, au moins en premier temps, confirmée par la possibilité, de principe, constante de cette recontextualisation. La théorie littéraire ne s'arrête pas à la seule notation de cette translation. [...] [E]lle en tire la conviction du pluralisme historique et culturel d'un même objet littéraire, qui s'ajoute donc au pluralisme des œuvres et des caractérisations des projets littéraires. C'est encore retrouver la littérature comparée (BESSIÈRE, 1999a, pp.293-4).

Como ilustra a citação acima, este é o sentido aqui empregado do termo (re)atualização: o de recontextualizar a obra literária clariceana, na França, e a obra literária durassiana, no Brasil, na medida em que os textos de Clarice Lispector e de Marguerite Duras apresentam-se, devido à sua *autonomisation*, termo referido na citação acima, como a emergência de obras literárias que não pertencem a um contexto predeterminado, visto que, conforme essas duas autoras, respectivamente, seus textos revelam um “movimento puro” (USV, p. 9), na medida em que “l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, [...] [c]'est la vulgarité massive, désespérante de la société” (E, p.24).

Desse modo, apresentando-se como a expressão de um movimento neutro — neutro, porque *puro*, porque descontextualizado —, os textos de Clarice e de Duras constituem-se como uma espécie de lugar compartilhado, visto que este lugar, o da escritura, deixa-se atravessar pela voz — *les cris* — de todos, do indivíduo e da sociedade, do Mesmo e do Outro. Esses textos constroem-se, então, através de um movimento constante que, por buscar a relação do Mesmo com o Outro, não se constituem como possíveis respostas às perguntas “Qu'est-ce que la littérature?” ou “Quand y a-t-il de la littérature?”, que “supposent que dire la littérature est, en soi, une question et que cette question est la contrepartie de la reconnaissance de l'autonomisation” (BESSIÈRE, 1999a, p.292-3). Ao contrário, as obras literárias de Clarice e de Duras, ao se recontextualizarem, em cenários literários diversos, incluindo a sua literatura de origem, ultrapassam questões definicionais sobre o fazer literário, afirmando-se como obras literárias cuja *autonomisation* permite privilegiar o pluralismo, para o qual a literatura comparada representa um campo fértil, uma vez que “la comparaison ne peut être comparaison achevée sauf à imposer le règne de l'identique, elle suppose aussi la non-résolution” (BESSIÈRE, 1999a, p.297).

E no caso do estudo aqui apresentado, que propõe comparar obras provenientes de diferentes instituições literárias, a brasileira e a francesa, dois procedimentos vêm somar-se a essa perspectiva comparatista, que caminha no sentido inverso do idêntico, mas, isto sim, nos

vestígios do que é próprio ao estrangeiro: a recepção e a tradução. Isso porque a leitura entrecruzada das obras de Clarice Lispector com as de Marguerite Duras será construída a partir de sua acolhida pelas literaturas francesa e brasileira, respectivamente, o que, além de denotar uma leitura comparatista de textos estrangeiros entre si, denota uma leitura comparatista de textos estrangeiros dentro de uma literatura estrangeira, o que revela uma tentativa de apresentar uma leitura recontextualizada das obras de Clarice e de Duras, no sentido de legitimá-las e/ou reafirmar sua legitimação no âmbito da literatura mundial.

Em sendo assim, e conforme impõem as três etapas que ilustram, através da imagem de uma ampulheta, o processo de um estudo comparatista, a análise em questão foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma confrontação da recepção das obras de Clarice e de Duras, no Brasil e na França, respectivamente, cujo recorte foi feito de forma a evidenciar, primeiramente, as confluências existentes entre essas obras — a saber: **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, e **L'amant** e **Le ravisement de Lol V. Stein**, de Marguerite Duras —², o que se revela na leitura das imagens do Mesmo, e, em seguida, o modo como, a despeito de tais confluências, essas obras acabam por construir percursos diferentes nas literaturas que as acolhem, o que se revela na leitura das imagens do Outro.

O segundo capítulo apresenta uma leitura desses percursos diversos, norteadas pela recepção dessas obras em tradução — a saber: **La passion selon G.H.** e **L'heure de l'étoile**, de Clarice Lispector, e **O amante** e **O deslumbramento**, de Marguerite Duras — o que se mostra na leitura entrecruzada das imagens do Outro.

Finalmente, o terceiro capítulo explicita o processo tradutório através do qual as obras em questão foram recebidas pelo público leitor francês e brasileiro, processo este que, pelo viés de dados lingüísticos e culturais, termina por resgatar pontos convergentes dessas obras, enriquecidos pelas diferenças levantadas no capítulo anterior.

Uma vez ultrapassada a questão metodológica deste estudo, justificadamente comparatista, uma pergunta se impõe: qual a sua relevância, na medida em que tanto Clarice Lispector quanto Marguerite Duras têm suas obras reconhecidas para além das fronteiras do nacional?

² Encontra-se, no final desta Introdução, uma relação com as abreviaturas correspondentes a todas as obras de Clarice Lispector e de Marguerite Duras que aparecem citadas neste trabalho.

Certamente, o reconhecimento mundial de suas obras literárias é indiscutível. No entanto, este estudo visa a desvendar o modo como se dá esse reconhecimento na França e no Brasil, países cuja diversidade cultural, ancorada nas diferenças históricas entre Europa e América Latina, conduz diferentemente ao reconhecimento literário de uma obra. E nesse sentido, comentando o mito brasileiro na França, Pierre Rivas afirma:

A história das imagens recíprocas do Brasil e da França revela o traço característico das sociedades dependentes que é a desigualdade dos termos de troca. A presença do Brasil na França é fraca e restritiva e altamente estereotipada. Em compensação, a influência da França no Brasil é seminal, constitutiva da emergência identitária do país, e seria cansativo circunscrevê-la (RIVAS, 2005, p.81).

Nesse cenário de desigualdade quanto à configuração das imagens nacionais, qual será a cartografia desenhada pelas obras traduzidas de Clarice e de Duras? Em relação à autora brasileira, a recepção de suas obras traduzidas para o francês viria a contribuir para fortalecer o mito brasileiro, na França, tal qual o descreve Pierre Rivas, ou viria a contribuir para desfazê-lo? Em relação à autora francesa, a recepção de suas obras traduzidas para o português viria a contribuir para reafirmar a tradição literária francesa, no Brasil, como um paradigma literário, ou viria a contribuir para a quebra desse paradigma?

A busca de respostas possíveis a essas perguntas basear-se-á, fundamentalmente, ao longo deste estudo de recepção comparada, nos princípios teóricos da imagologia, por esta significar, segundo afirmação de Daniel-Henri Pageaux, “[l]’étude des images ou représentations de l’étranger” (PAGEAUX, 1994, p.59), o que vem respaldar uma análise construída a partir dos processos de recepção e de tradução, conforme pode ser verificado nestas palavras de Jean-Marc Moura:

L’imagologie est complémentaire des études de réception et de traduction. Il existe un lien pour ainsi dire dialectique entre traduction, réception d’un auteur et image de la culture de cet auteur. On traduit souvent en fonction d’une image préconçue de l’étranger et à son tour, cette traduction joue sur l’image de l’altérité. Les images et les systèmes de valeurs qu’elles dissimulent ont le pouvoir de freiner ou d’accélérer les travaux de traduction et de déterminer les conditions d’une réception (MOURA, 1999, p.191).

Essas palavras de Moura demonstram, exemplarmente, a complexa relação existente entre tradução e recepção, no que diz respeito à imagem da cultura do autor

traduzido/recebido, na medida em que esse teórico deixa claro que a imagem suscitada pela tradução difere, freqüentemente, daquela suscitada pela recepção, embora se trate da tradução e da recepção de um mesmo autor, que, por ser único, deveria fazer emergir uma única imagem respectiva, mesmo que esta imagem seja plural, fruto de uma vivência cultural diversa, como é o caso de Clarice Lispector e de Marguerite Duras. Porém, o que ocorre, normalmente, conforme se lê na citação acima, é que a imagem da cultura de um autor, emergida no processo tradutório, tende a corresponder a uma imagem pré-concebida dessa cultura, imagem esta que, ao interagir com aquela emergida no processo de recepção, decompõe-se, para recompor-se em seguida.

Trata-se, portanto, de buscar construir, neste estudo, com o respaldo da imagologia, uma leitura dos imaginários suscitados nas — e pelas — recepções de Clarice, na França, e de Duras, no Brasil, através de uma análise da emergência das imagens suscitadas desde a tradução até a recepção³ das referidas autoras, já que:

[...] toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle (PA-

³ Embora, no processo de recepção de uma obra estrangeira, a constituição da imagem do Outro ocorra também em função do processo de tradução, o exame do corpus teórico-crítico em que se baseia este trabalho demonstrou que tal imagem, no primeiro caso, suscita uma análise cuja eficácia reside em focar, principalmente, a emergência da referida imagem já construída, enquanto que, no segundo caso, suscita uma análise cuja eficácia reside em focar a emergência da referida imagem em construção. É por esse motivo que passaremos a empregar, no terceiro e último capítulo, os termos “figura”, “marca”, ou tão somente “emergência”, no lugar do termo “imagem”, que empregaremos, predominantemente, nos dois primeiros capítulos. Trata-se de uma certa gradação, no tocante ao emprego dos termos mencionados, que aqui antecipadamente explicitamos, no sentido de esclarecer que, ao empregarmos termos distintos, mas extremamente convergentes, buscaremos desvendar a imagem do Outro, conforme dissemos há pouco, em pelo menos dois de seus momentos: como produto, ou seja, como imagem já construída - percebida na análise pela recepção, em que as figuras, marcas, emergências diversas já se encontram consolidadas -, e como processo, ou seja, como imagem em construção - percebida na análise pela tradução, em que as figuras, marcas, emergências diversas estão ainda a consolidar-se. Invertendo a ordem de uma frase expressa por Jean Bessière, sobre o jogo da (des)contextualização, podemos dizer que o uso predominante do termo “imagem”, nos dois primeiros capítulos, e o uso dos termos “figura”, “marca”, “emergência”, no terceiro e último capítulo, atendem, como tentaremos evidenciar ao longo de todo este trabalho, à imposição feita por um corpus teórico-crítico que privilegia a relação entre “le général ou *l'universel* que constitue le contexte, identifié au langage et au milieu de l'échange humain[.]” e “le *singulier* que constitue l'œuvre” (BESSIÈRE, 1998, p.57). Neste trabalho, “le général ou *l'universel*” concerne ao processo de recepção, por este perceber a obra literária a partir da inserção desta em um contexto que abarca tanto o contexto literário quanto o contexto histórico, enquanto que “le *singulier*” concerne ao processo de tradução, por este perceber tal obra a partir, mais especificamente, da constituição da obra literária (traduzida) propriamente dita. Quando, no item 3.3.1 do terceiro capítulo, retomamos o emprego do termo “imagem”, é justamente porque os termos “figura”, “marca”, “emergência” - expressões próprias ao que é singular, neste caso, por contribuírem para o esclarecimento da formação da imagem -, cedem lugar, conforme buscaremos demonstrar, a uma noção mais geral/universal, visto que, no item em questão, estaremos tratando, devido ao que impõe, novamente, o corpus teórico-crítico, também através da análise do processo tradutório, representações que explicam a formação da imagem do Outro a partir da composição da obra literária, isto é, do processo de escritura (de Marguerite Duras) e não exatamente da (sua) obra literária traduzida.

GEAUX, 1989, p.135).

Essa imagem que se constitui como um mediador entre a cultura do Mesmo e a cultura do Outro, por compor-se em função deste último, termina por constituir-se, recorrentemente, como a imagem do estrangeiro, que, ainda de acordo com Pageaux, “doit être étudiée comme la partie d’un ensemble vaste et complexe: l’imaginaire” (PAGEAUX, 1989, p.135), de modo que este último, o imaginário, venha dar conta, neste estudo de recepção comparada, da alteridade, que se configura, segundo Maria Luiza Berwanger da Silva, “[...] como imagem de partida (catarsis do exotismo geográfico e cultural) e como imagem de chegada (obtenção da universalidade da arte)” (SILVA, 1995, p.172), em que a primeira corresponde à percepção enquanto literatura nacional, e a segunda, à percepção enquanto Literatura Mundial, ou, como verificaremos adiante, enquanto Literatura dos Mundos.

Já, então, que a representação do Outro será aqui abordada sob o prisma do imaginário, faz-se necessário mencionar que a noção de imaginário aqui empregada segue aquela concebida em *L’imaginaire*, de Jean-Paul Sartre, em que o mundo imaginário é apresentado como um elemento que emerge a partir do mundo real, sem que, no entanto, esses dois mundos se confundam, uma vez que:

A chaque instant, au contact avec la réalité, notre moi imaginaire éclate et disparaît, cédant la place au moi réel. Car le réel et l’imaginaire, par essence, ne peuvent coexister. Il s’agit de deux types d’objets, de sentiments et de conduites entièrement irréductibles (SARTRE, 1967, p.189).

Através dessa espécie de alternância entre o “moi imaginaire” e o “moi réel”, Sartre resgata aquilo que Sigmund Freud apresenta, em artigo de 1919, como sendo a emergência do duplo *Heimlich/Unheimlich*⁴, em que o primeiro termo designaria o real, e o segundo, o imaginário, como se pode observar abaixo:

⁴ O artigo mencionado tem como título *Das Unheimliche*. Com vistas a esclarecer os termos *heimlich* e *unheimlich*, será usada como referência a tradução francesa, cujo título é *L’inquiétante étrangeté*: “Le mot allemand *unheimlich* est manifestement l’antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertant* (familier), et l’on est tenté d’en conclure qu’une chose est effrayante justement pour la raison qu’elle n’est *pas* connue ni familière” (FREUD, 1985, p.215). Nesse sentido, ver *Étrangers à nous-mêmes*, uma leitura crítica feita por Julia Kristeva desse texto de Freud.

L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire — mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. L'opposition entre refoulé et dépassé ne peut être appliquée sans modification profonde à l'inquiétante étrangeté de la création littéraire, car le royaume de l'imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé l'épreuve de la réalité (FREUD, 1985, pp.258-9).

Vemos, pois, que, ao afirmar que os mundos real e imaginário não podem coexistir, Sartre faz eco às palavras de Freud, quando este diz que “le royaume de l'imagination” deve dispensar “l'épreuve de la réalité”. E essa existência — ou figuração⁵, do ponto de vista artístico — efetivada somente no emergir da ausência deve ser analisada em função do contexto de sua ocorrência, na medida em que, para se estudar o *imaginaire minimum* de toda criação literária, é preciso considerar, segundo Jean Starobinski:

[...] que la tolérance à l'égard de l'imagination varie selon les milieux, les moments, les traditions. En un mot, nous voyons se dessiner une tâche critique qui ne se limiterait pas à l'analyse de l'univers *imaginé*, mais qui observerait la puissance imaginative dans sa situation relative au sein du contexte humain où elle surgit. Car la tâche critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière (STAROBINSKI, 1970, pp.194-5).

Essa forma outra de ver o imaginário é de grande relevância para este estudo, uma vez que a sua concepção imprime um novo aspecto àqueles explicitados através das citações de Sartre e de Freud, que é a percepção crítica da emergência do imaginário a partir de um ponto de vista transgressor, isto é, a partir de um ponto de vista que considere o contexto, ou os contextos, no qual emerge o imaginário analisado, ou, em outras palavras, no qual emerge a obra literária analisada, já que esta se constitui, ainda pelo que se verifica em Starobinski, como imaginário transfigurado em literatura⁶.

⁵ Conforme esta noção de Jacques Guillerme: “[...] les termes de la figuration, avec leurs attaches sensibles sont l'origine de vecteurs d'un réseau imaginaire dont la configuration est l'objet même du jeu figuratif: fiction qui a pour fonction de solidariser dans une participation esthétique énergies et désirs d'un groupe humain, articulée par exemple au thème magique des affinités électives qui nouent en sympathie les parties du monde, et l'homme entier” (ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, 1985, v.7, p.940).

⁶ Compreensão esta que se depreende na seguinte leitura: “En fait, pour une critique complète, toutes les questions que nous posons sur la structure interne des “univers imaginaires” doivent se doubler d'une question, renouvelée pour chaque écrivain, sur la fonction de l'imaginaire (ou mieux: du recours à l'imagination). Il ne suffit pas d'inventorier les objets, les images, etc., qui constituent le monde imaginaire d'un auteur; ce relevé n'aura de valeur que si nous interrogeons sur la signification qu'a pour cet écrivain le choix de la littérature

Considerando essa noção de imaginário, a análise da emergência das imagens que levam à composição dos imaginários de Clarice Lispector e de Marguerite Duras focalizará a construção da imagem das culturas representadas por essas autoras, a partir de seu caráter duplo, isto é, de seus contextos diversos, na medida em que tanto Clarice quanto Duras são portadoras de vestígios estrangeiros à própria literatura, trazendo para a literatura brasileira, no caso da primeira, traços de sua origem ucraniana⁷, e trazendo para a literatura francesa, no caso da segunda, traços de sua origem vietnamita⁸. Esses traços da cultura estrangeira na própria cultura permearam a criação literária dessas autoras, como constatam nestas passagens, por exemplo, Nádia Battella Gotlib e Laure Adler, biógrafas de Clarice e de Duras, respectivamente:

[...] a cultura hebraica transfigurada metaforicamente, há de se manifestar na sua obra[...]. Entre outras transfigurações, sob a forma de grito de rebeldia, denunciando a fome e a impotência da personagem, ela também prisioneira, como os macabeus, mas que, como eles, resiste, nordestina na cidade grande, massacrada por um sistema social desumano: Macabéa (GOTLIB, 1995, p.66).

La vie de Marguerite Duras est pleine d'accidents, de ruptures, d'exaltations soudaines, d'emportements passagers. Mais la terre maternelle, le territoire d'origine, le véritable lieu d'enracinement de son être restera jusqu'à la fin de sa vie l'Indochine coloniale. C'est même devenu un cliché, les splendeurs vénéneuses de Saigon la captive, [...]. Marguerite Duras, au fil du temps est devenue l'ambassadrice d'une Indochine perdue (ADLER, 1998, p.17).

(c'est-à-dire de l'imaginaire) et à l'intérieur de ce premier imaginaire le choix plus ou moins délibéré d'une puissance seconde ou triple de l'imaginaire [...]" (STAROBINSKI, 1970, pp.193-4)

⁷ Conforme Nádia Batella Gotlib: "Nasce, a 10 de dezembro [de 1920], em Tchetchelnik, uma aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia, Haia [futuramente, Clarice] Lispector, terceira filha do comerciante Pinkouss e de Mania Lispector [...]. O nascimento ocorre durante viagem de emigração da família em direção à América — os pais, judeus, que moraram em Savra, [...] decidem emigrar três anos após a Revolução Bolchevique de 1917, desanimados com sucessivas guerras e constante perseguição anti-semita, gerando fome e miséria." (GOTLIB, 2004, p.8). Ainda segundo Gotlib: "No mês de fevereiro [de 1922], de passagem por Bucareste, na Romênia, Pinkouss consegue um passaporte — no qual estão incluídas a mulher e as filhas — emitido pelo consulado da Rússia. Da Romênia, os Lispectors partem para a Alemanha, onde, no porto de Hamburgo, embarcam no navio *Cuyabá*, que os levaria ao Brasil." (GOTLIB, 2004, p.8)

⁸ Conforme Jean Vallier: "Marguerite, Germaine, Marie Donnadiou naît le 4 avril 1914 dans la commune de Giadinh, une petite agglomération au nord-est de Saigon, la capitale de ce qui est alors le *territoire* de Cochinchine. La naissance a lieu à quatre heures du matin au domicile des parents, des enseignants français en poste en Indochine. Le lendemain, selon la loi en vigueur — celle de la République Française — l'enfant est présentée aux services de l'administration coloniale. L'Administrateur adjoint de la province de Giadinh remplissant les fonctions d'officier d'état civil, préside à l'inscription sur le registre des naissances. La future Marguerite Duras vient de faire son entrée officielle dans la vie civile." (VALLIER, 2006, p.8). Dezenove anos depois, Marguerite Duras viria a instalar-se, definitivamente, em Paris, como afirma Laure Adler: "La mère, le frère [...] accompagnent Marguerite jusque sur le quai des Messageries maritimes [...]. La note de débarquement du service colonial de Marseille précise que Mlle Donnadiou Marguerite, 19 ans et demi, fille de Mme Donnadiou, professeur hors classe, a débarqué du paquebot le *Porthos* à Marseille [...]. Nous sommes le 28 octobre 1933. L'oncle paternel Max Bergier l'attend sur le quai, la conduit jusqu'à la gare Saint-Charles. Direction: Paris." (ADLER, 1998, pp.113-4)

A partir desses dois exemplos, podemos ver que os textos das autoras estudadas possuem, já na sua composição, os traços da relação de uma cultura própria com uma cultura alheia, o que significa dizer que o público leitor de Clarice e de Duras depara-se, desde o primeiro momento, com uma obra literária por onde transitam mais de um contexto cultural. Esse configura-se como um elemento produtivo para a tentativa de recontextualização das obras literárias clariceana e durassiana, uma vez que tal tentativa será empreendida, conforme afirmado anteriormente, a partir da recepção e da tradução, processos estes que prevêm a presença do leitor — sem esquecer que o tradutor é, em primeira instância, um leitor —, o qual traz consigo os vestígios de sua própria cultura, a qual representa, em relação àquela das autoras em questão, a cultura do Outro.

Vemos, pois, que, no caso examinado, a tríade autor-obra-leitor apresenta-se bastante complexa, na medida em que a cultura do Mesmo, representada por Clarice e Duras, abarca, ao mesmo tempo, a cultura do Mesmo (a brasileira e a francesa, respectivamente) e a cultura do Outro (a origem ucraniana e a origem vietnamita), enquanto que a cultura do Outro, representada pelo público leitor, abarcaria⁹ unicamente a cultura do Outro (a francesa, em se tratando do leitor francês de Clarice, e a brasileira, em se tratando do leitor brasileiro de Duras).

Nesse sentido, a relação autor-obra-leitor será abordada, neste estudo comparado, de forma a evidenciar a presença do leitor como a emergência de uma espécie de articulador do texto literário, uma vez que, enquanto leitor de imaginários, ele intermedeia tal relação, vindo contribuir na busca de respostas possíveis às questões anteriormente formuladas a respeito, em primeiro lugar, do tipo de cartografia desenhada pelas obras traduzidas de Clarice e de Duras, levando em conta a desigualdade da configuração das imagens nacionais; em segundo lugar, quanto à escritora brasileira, se a sua recepção na França conduz ao fortalecimento ou ao enfraquecimento do mito brasileiro nesse país, tal o descreve Pierre Rivas, e, em terceiro lugar, quanto à escritora francesa, se a sua recepção no Brasil leva à reafirmação da tradição literária francesa, nesse país, ou, ao contrário, conduz à quebra desse paradigma.

Por isso, a relevância da presença do leitor — acadêmico, conforme esclarecemos anteriormente —, somada ao fato de este estudo constituir-se, já de antemão, como um estudo

⁹ O futuro do pretérito foi aqui empregado com o objetivo de transparecer que o fato de vislumbrar o leitor como representante de uma única cultura (a do Outro) constitui apenas um ângulo da relação do Mesmo com o Outro, na medida em que a cultura outra, ou seja, a do leitor, também traz, no seu bojo, a relação de um outro Mesmo com um outro Outro.

de recepção comparada, determina que os princípios teóricos da imagologia sejam aqui examinados à luz da Estética da Recepção, uma vez que, conforme afirma Hans Robert Jauss:

Dans la triade formée par l’auteur, l’œuvre et le public, celui-ci n’est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l’histoire. La vie de l’œuvre littéraire dans l’histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C’est leur intervention qui fait entrer l’œuvre dans la continuité mouvante de l’expérience littéraire, où l’horizon ne cesse de changer [...] (JAUSS, 1978, pp.44-5).

Entendendo as referências à palavra história, acima, como uma menção à sobrevida temporal da obra literária, é possível constatar que, sob o prisma da Estética da Recepção, o leitor se constitui como uma espécie de mediador que exerce um papel ativo na relação da obra literária com seu tempo, na medida em que, conforme a afirmação de Jauss, é tarefa do leitor a inserção de uma obra na continuidade móvel da experiência literária. De fato, conforme Wolfgang Iser, cuja teoria do efeito estético viria complementar a teoria da Estética da Recepção, “le texte est un potentiel d’action que le procès de la lecture actualise” (ISER, 1997, p.13). Logo, por mais que o papel do leitor, na tríade autor-obra-público, seja fundamental para que uma obra literária faça a sua história, não se pode desconsiderar que, ainda de acordo com Iser:

Au sens strict du terme, la réception étudie le travail du texte. Elle prend appui dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent des opinions et les réactions qu’elle considère comme des facteurs déterminants. Mais simultanément le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d’effet dont les structures mettent en branle et jusqu’à un certain point contrôlent les processus de réception (ISER, 1997, p.5).

Essa noção de Iser, que apresenta o efeito produzido por uma obra, bem como a sua recepção como eixos essenciais da Estética da Recepção, norteará, do ponto de vista teórico, o estudo aqui apresentado, uma vez que, conforme explicitado anteriormente, os três capítulos que o compõem visam, no seu conjunto, a construir a cartografia da recepção francesa de Clarice Lispector e da recepção brasileira de Marguerite Duras, tanto a partir da interação do leitor com suas obras quanto a partir do efeito que estas produzem, efeito este que termina por orientar a recepção, através da qual ocorre, de acordo com Iser, a atualização pela leitura, ou, ainda, desta vez conforme Bessière, anteriormente citado, a recontextualização do objeto literário.

Assim, ao evidenciar as convergências existentes entre as obras de Clarice e as de Duras, percebidas nas literaturas que elas representam, o primeiro capítulo deste estudo antecipará uma leitura crítica que se baseia igualmente no efeito estético e na recepção. Isso porque a reflexão sobre o ato de escrever, bem como a abordagem do universo feminino, por exemplo, se constituem como duas questões próprias aos textos clariceano e durassiano, evidenciadas pelo efeito que esses textos produzem e reafirmadas pela recepção dos mesmos. Esse capítulo, ao evidenciar os diferentes percursos que empreendem as recepções francesa e brasileira, de Clarice e de Duras, respectivamente, buscará demonstrar que uma leitura crítica simultânea do efeito estético e da recepção pode desvendar diferenças, além de reafirmar confluências, aspecto que o segundo capítulo buscará minuciosamente analisar. Finalmente, ao apresentar o processo tradutório, pelo viés de dados lingüísticos e culturais, como um processo que resgata confluências, enriquecendo-as com as diferenças desvendadas, o terceiro capítulo buscará evidenciar os efeitos estéticos produzidos pelos textos analisados a partir da(s) imagem(ns) que o trabalho do tradutor faz emergir.

Cabe, ainda, esclarecer que o exame dos dados lingüísticos, apresentado no terceiro e último capítulo, seguirá os parâmetros propostos para uma tradução criativa, motivo pelo qual citamos, abaixo, Haroldo de Campos:

Não sou infiel, sou o mais fiel de todos os tradutores, porque outros tradutores têm problema de manter conteúdo, e no máximo manter as rimas, e eu não faço só isso, [...] mantenho todos os jogos internos, fônicos, os jogos de estrutura gramatical, e fico dentro da área semântica do meu poema. [...] [I]sso não é ser infiel. Pode ser considerado infiel se você jogar isso contra o bastidor de uma teoria de subservência clássica. Mas não é infiel quando você considera do ponto de vista lingüístico. Aí é hiperfiel, porque trabalho com micro-estruturas. Um exemplo que eu dou, no meu livro sobre o Goethe, é aquele poema sobre o grifo, que tem jogos de palavras o tempo inteiro, e eu reproduzo tudo isso (NÓBREGA, 2005, pp.355-6).

Dessa forma, o exame dos dados lingüísticos, baseado no cotejo simultâneo entre texto original e texto traduzido, após leitura posterior, em primeiro lugar, da tradução e, em segundo lugar do original, conforme sugere Yves Chevrel¹⁰, buscará verificar a manutenção do conteúdo em função das relações textuais internas, tanto fônicas quanto gramaticais, de

¹⁰ Ao propor um percurso para análise de textos em tradução, no artigo *A literatura comparada e os problemas da tradução*, Yves Chevrel sugere, como antepenúltimo passo, uma “visão de conjunto (tentativa) das dificuldades de leitura e da estratégia global do tradutor” e, “em último lugar, enfim o recurso ao texto original, seja diretamente (em caso de conhecimento da língua), seja indiretamente, ou seja, dirigindo-se a especialistas da língua [...]” (CHEVREL, 1998, p.31)

modo a determinar se a tradução é semanticamente fiel ao original. Quanto ao exame dos dados culturais, este vem complementar o exame dos dados lingüísticos, tendo em mente que, segundo Mona Baker, “os estudos culturais [...] dificilmente substituirão a lingüística como a disciplina que mais informa os estudos da tradução. Todavia podem, sem dúvida, complementá-la, de modo que as duas áreas devem ser integradas e, não, colocadas em posições antagônicas” (BAKER, 1999, p.28). Portanto, um exame também sob o prisma dos estudos culturais permitirá uma leitura das imagens emergentes no processo tradutório¹¹, uma vez que, de acordo com Evelina Hoisel, os estudos culturais, para cujo campo transbordam, atualmente, os estudos de Literatura Comparada, “pressupõem que as diversas formas de produção devem ser estudadas em relação a práticas sociais e estruturas históricas [...], [t]endo como objetivo estudar a formação de critérios de valor” (HOISEL, 2000, p.35), critérios estes, que determinam a construção e/ou reafirmação do mito próprio às culturas brasileira e francesa, representadas, neste estudo, pelos textos de Clarice Lispector traduzidos para o francês e pelos textos de Marguerite Duras traduzidos para o português, de acordo com o recorte já explicitado.

Portanto, o presente estudo concebe a tarefa do tradutor como a emergência de mais um mediador da recepção literária, vindo somar-se à tarefa do leitor. De fato, da mesma forma que a leitura, a tradução atualiza o texto, recontextualizando-o, na medida em que ela o recria, ou, conforme Haroldo de Campos, o transcria, pois o texto traduzido, além de proporcionar o acesso, via tradução, ao texto original, “visa a transformar o passado em algo novo” (CAMPOS, 1998, p.67). Entendida aqui como a emergência do Outro, essa expressão “algo novo” faz eco ao termo “alheio”, mencionado no início desta Introdução, cuja expressão de origem, “o Próprio e o Alheio”, que dá título a uma obra de estudos comparatistas, de Tania Carvalhal, pode ser aproximada, em um estabelecimento de paralelos, a expressões como o Mesmo e o Outro, o conhecido e o desconhecido, o dito e o não dito.

A dualidade dessas expressões, sugerida pelo jogo entre o antigo e o novo, proposto pela concepção de Haroldo de Campos, do fazer tradutório, vem por último ilustrar a coerência do caráter comparatista deste estudo, que espera contribuir para os estudos de recepção comparada, mais especificamente no âmbito de duas instituições literárias lingüística e culturalmente diversas, como é o caso das literaturas brasileira e francesa, representadas, respectivamente, por Clarice Lispector e Marguerite Duras, e que têm, no

¹¹ O processo tradutório é visto aqui como parte integrante da tríade autor-obra-leitor, já que o tradutor se constitui, no âmbito deste estudo, como um leitor.

processo de recepção, o seu reconhecimento na Literatura Mundial, vista aqui enquanto configuração da Literatura dos Mundos¹², que, se constitui, segundo Armando Gnisci, como uma literatura:

[...] singular, não porque seja unificada, mas porque revela a capacidade da literatura de traduzir-se e traduzir os mundos, a pluralidade dos discursos e das culturas que se aliam contra a globalização e que mantêm entre si um diálogo aberto através das migrações, das hibridações, das mestiçagens: aquilo que Glissant denomina de “créolisation du monde” (GNISCI, 2003, s/p).

O diálogo aberto, tal qual o sugere Gnisci, atravessa as narrativas de Clarice e de Duras, fazendo com que as literaturas por elas representadas dialoguem entre si através do confronto e da interpenetração de seus imaginários, cujas composição e recomposição imagísticas evidenciam a singularidade de ambas literaturas exatamente por salvaguardar a diversidade inerente à pluralidade cultural própria a cada uma dessas duas instituições literárias, bem como à pluralidade cultural emergida na migração provocada pelo processo de recepção.

Trata-se, enfim, de perceber as obras de Clarice Lispector e de Marguerite Duras como uma tradução dos mundos literários brasileiro e francês, respectivamente, no âmbito da Literatura dos Mundos, como antecipam, a título de exemplo, essas duas passagens extraídas de leituras críticas a respeito, primeiramente, de Clarice e, em seguida, de Duras:

Se [...] se impôs a necessidade de ler o chinês que atravessa os hieróglifos de Clarice, é porque cada acontecimento de sua obra, seja ele lingüístico, místico ou existencial, em todo caso uninominal, se vê de alguma forma nomeado por redes de significantes que fazem indefectivelmente evoluir a história da escritura e da relação que com ela mantemos.

Fazer da escritura hieroglífica lispectoriana uma escritura chinesa é, portanto, dizer clariceanamente que um texto cuja língua não conhecemos, que entramos em um novo tempo no qual a relação entre o significante e a grafia se encontra deslocada do tempo (PETERSON, 2003, p.35).

Qu'elle ait pratiqué une langue si différente du français [...] a peut-être permis à Marguerite Duras une plus grande liberté dans le maniement des temps et des modes: Duras “change de temps” sans prévenir, et de mode, comme si elle était dégagée des lois de concordance (temps) [...]; l'écrivain crée de nouvelles valeurs,

¹² Segundo Armando Gnisci, é preciso considerar que a noção de Literatura Mundial dá conta, atualmente, de dois tipos de literatura: uma Literatura global, que “[...] corresponde à globalização e à transformação de tudo em mercadoria, ao domínio cultural do mercado-pensamento-único” (GNISCI, 2003, s/p) e a já citada Literatura dos Mundos.

comme si elle parvenait à oublier l'usage attaché à tel temps ou tel mode (TOUATI, 2003, p.115).

Ao tratarem do recurso a uma língua outra — a chinesa, no caso de Clarice, e a vietnamita, no caso de Duras — como a possibilidade de fazer emergir um tempo igualmente outro, essas citações revelam, do ponto de vista da crítica literária, que essas autoras traduzem de forma efetiva, em suas obras, a universalidade proposta pela Literatura dos Mundos, universalidade esta que faz eco, neste estudo, ao fato de a literatura ser vista, segundo Tania Carvalhal, para além das “fronteiras de línguas, [de] códigos, [de] culturas (CARVALHAL, 2005, p.169). Esse fato é o que buscaremos demonstrar ao longo dos três capítulos deste estudo, de acordo com os recortes teórico-crítico e metodológico até aqui explicitados.

ABREVIATURAS DAS OBRAS CITADAS DE CL E DE MD¹³

Clarice Lispector

- AHE **A hora da estrela**
 APSGH ... **A paixão segundo G.H.**
 AV **Água viva**
 AV-F **Agua viva**
 LDM **La découverte du monde**
 LHE **L'heure de l'étoile**
 LPSGH **La passion selon G.H.**
 MQ **Minhas queridas**
 PCS **Perto do coração selvagem**
 PNE **Para não esquecer**
 USV **Um sopro de vida**

Marguerite Duras

- AVT **A vida tranqüila**
 E **Ecrire**
 E-P **Escrever**
 LA **L'amant**
 LP **Les parleuses**
 LRLVS **Le ravissement de Lol V. Stein**
 LVC **Le vice-consul**
 OA **O amante**
 OD **O deslumbramento**

¹³ A indicação “-P” corresponde à obra em português, enquanto que a indicação “-F” corresponde à obra em francês. A referência completa dessas obras é apresentada nas Referências Bibliográficas, no final deste trabalho.

1 CLARICE LISPECTOR E MARGUERITE DURAS: IMAGENS DO MESMO E DO OUTRO

Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias.

Clarice Lispector, *A hora da estrela*

Le rire, je ne l'entends plus [...]. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle [la mère] maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.

Marguerite Duras, *L'amant*

Ilustrando um ponto de vista sobre a escritura, que a sintetiza como a emergência de uma relação entre o sujeito literário e o desconhecido que o habita — o novo para uma, o esquecido para outra —, essas palavras de Clarice Lispector e de Marguerite Duras fazem eco ao que Wolfgang Iser afirma sobre a existência da ficção enquanto estrutura de comunicação, na medida em que, para Iser, “[o]n ne voudra pas savoir ce qu'elle signifie, mais bien l'effet qu'elle produit” (ISER, 1997, p.101). É, pois, nesse sentido, vendo o processo de escritura como a configuração de um espaço para a produção de efeitos e não de sentidos, que buscaremos empreender, neste capítulo, uma leitura crítica das imagens emergentes pelo Mesmo e pelo Outro, em Clarice e em Duras¹⁴. Isso porque a noção de escritura explorada neste estudo está em conformidade com aquela preconizada por Roland Barthes em *Le degré zéro de l'écriture*, onde este teórico define tal processo, dizendo que:

¹⁴ Imagens suscitadas pelos leitores brasileiro e francês, no caso de Clarice Lispector, e pelos leitores francês e brasileiro, no caso de Marguerite Duras.

Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire (BARTHES, 1972, p.18).

Essa definição de Barthes, que concebe a escritura como uma espécie de espaço de mediação entre a criação e a sociedade, em que a linguagem literária exerce o papel de mediador, antecipa aquela feita por Michel Zérafra, em *Roman et société*, segundo a qual:

[A]ux yeux d'un artiste, la notion de forme concerne tout autant la réalité sociale que l'œuvre d'art elle-même. Ni à Balzac, ni à Proust cette réalité n'est apparue comme une foule de faits bruts et contingents: les "données" du social, pour reprendre un mot de James, le romancier les analyse, les interprète, s'efforce d'en déterminer les aspects essentiels pour les transformer ensuite en écriture. [...] Les œuvres originales ont une fonction révélatrice des aspects cachés, latents, inavoués de ce que nous nommons la vie sociale, [...]; ces œuvres sont recherche et expression d'un sens, ou plutôt d'une essence (ZÉRAFFA, 1976, p.12).

Exemplarmente complementares, essas noções de Barthes e de Zérafra evidenciam, no processo de escritura, uma prática baseada na construção de uma forma que resulta da intersecção entre a obra de arte e a realidade social. Expressão da linguagem literária, esta forma é, de fato, a concretização do texto literário, pois, conforme Barthes, desta vez em *Le bruissement de la langue*, "le Texte est cet espace *social* qui ne laisse aucun langage à l'abri, extérieur, ni aucun sujet de l'énonciation en situation de juge, de maître, [...] de déchiffreur: la théorie du Texte ne peut coïncider qu'avec une pratique de l'écriture" (BARTHES, 1984, p.77).

Nesse sentido, as obras de Clarice e de Duras são extremamente representativas, porque portadoras das tensões entre revelação/ocultação de certos aspectos da vida social e entre busca/expressão da essência literária, segundo a noção de escritura proposta por Zérafra, e entre teoria/prática literárias, segundo a noção de escritura proposta por Barthes. A ocorrência dessas três tensões constitui um dos fatores determinantes para o recorte das obras a serem aqui examinadas, na medida em que esse recorte considerou, além dos aspectos referentes à recepção propriamente dita, como explicitaremos mais adiante, a recorrência dos temas próprios às tensões mencionadas, cujos textos mais representativos, no sentido de se apresentarem convergentes tanto nesses temas quanto nas questões próprias à recepção pela literatura nacional tal qual o enfoque aqui abordado, são: **A paixão segundo G.H.** (1964) e **A**

hora da estrela (1977), de Clarice Lispector, e **Le ravissement de Lol V. Stein** (1964) e **L'amant** (1984), de Marguerite Duras¹⁵.

1.1 IMAGENS DO MESMO, OU A RECEPÇÃO PELA LITERATURA NACIONAL

A primeira tensão — entre revelação/ocultação de certos aspectos da vida social — aparece nesses quatro textos, respectivamente, e de modo significativo, mas não único¹⁶, através do contato de G.H. com a barata, da revelação do retrato de Macabéa por Rodrigo M. S., do olhar de Lol V. Stein para a dança de Michael Richardson com Anne-Marie Stretter e da relação entre a menina branca de quinze anos e meio e o chinês.

Já a segunda tensão — entre busca/expressão da essência literária — pode ser verificada pelo efeito de sublimação que a articulação do texto com o leitor, em se tratando deste estudo, permitirá apreender, efeito este que se efetiva no “botar na boca a massa branca da barata” (APSGH, p.167), no questionamento “Qual foi a verdade de minha Maca?” (AHE, p.85), no grito que dera Lol “pour la première fois” (LRLVS, p.22) e no erotismo experimentado na relação da menina com o amante chinês, “nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui [...] [la] transporte de jouissance” (LA, p.67).

Por fim, a terceira tensão — entre teoria/prática literárias — fica evidenciada pela emergência de uma crítica-escritura¹⁷, percebida na tentativa de resgate da origem: “o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano” (APSGH, p.84), na construção de um relato sobre o que não deveria ter acontecido: “limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas” (AHE, p.15), na atualização do passado de Lol, que “rêve d’un autre temps où la même chose qui va se

¹⁵ Respectivos títulos na tradução, seguidos da data das primeiras edições: **La passion selon G.H.** (1978), **L’heure de l’étoile** (1984), **O deslumbramento** (1986) e **O amante** (1985).

¹⁶ Observação que vale para a exemplificação de todas as três tensões mencionadas, cuja ordem de apresentação dos textos também segue a mesma para os três casos.

¹⁷ Conforme esta noção de Leyla Perrone-Moisés: “A crítica-escritura é [...] um discurso dúplice (duplo e ambíguo), que mantém em si o velho e o novo, como uma serpente em muda. [...] O que é novo é a recusa da literatura como objeto cultural sagrado e intocável, uma leitura que não se transcreve mas se escreve, um julgamento que não se baseia em valores exteriores mas se estabelece em termos de *práxis* escritural.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.130)

produire se produirait différemment” (LRLVS, p.187) e na imagem absoluta de uma fotografia “omise”, “oubliée” (LA, p.17), que na verdade nunca fora tirada.

Percebidas na recepção pelas literaturas nacionais representadas por Clarice e Duras, essas três tensões, aqui contextualizadas a partir da noção de Barthes e de Zérafra do processo de escritura, contribuem para a composição dos referidos textos literários dessas autoras, permitindo uma leitura crítica que os considere em função de pelo menos dois aspectos. O primeiro deles diz respeito ao fato de **A paixão segundo G.H.** e **Le ravissement de Lol V. Stein** inaugurarem, no percurso de Clarice e de Duras, a representação do universo feminino segundo uma perspectiva desestabilizadora¹⁸, enquanto que o segundo aspecto se refere ao fato de **A hora da estrela** e **L’amant** terem sido publicados em um momento de consolidação do percurso literário dessas autoras, configurando-se assim, de forma mais evidente, como narrativas que tratam da dessacralização da literatura através, justamente, da reflexão sobre o ato de escrever¹⁹.

¹⁸ A tematização do universo feminino também se faz presente em textos anteriores à **Paixão segundo G.H.** e ao **Ravissement de Lol V. Stein**. Nestes textos, porém, isso ocorre de forma nitidamente desestabilizadora. Em **A paixão segundo G.H.**, o conflito interior da artista G.H. ergue-se no confronto entre patroa-empregada, ilustrado, segundo Solange Ribeiro de Oliveira, a partir “[...] [d]a relação dialética, entre os vários aspectos da consciência, o pessoal, o social e o místico” (OLIVEIRA, 1996, p.342). Nesse sentido, Oliveira afirma que “[s]er artista dá a G.H. um *status* social acima da mulher brasileira comum, tornando-a mais livre, embora ainda um pouco inferior ao homem. Seu comentário a respeito de sua reputação como escultora constitui uma observação importante sobre a situação da mulher no Brasil: ‘Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, situou-me numa zona que fica entre mulher e homem’ [APSGH p.26]” (OLIVEIRA, 1996, p.343). Já Philippe Spoljar, ao comentar **Le ravissement de Lol V. Stein**, fala na emergência “[d]une douleur (de l’écrivain) qui se structure comme signifiant et conduit sur les traces d’un sens à venir [...]. Démarche essentielle que Duras considère comme une épreuve fondatrice et fondamentale de toute femme, au-delà de l’adversité d’un narcissisme bafoué ou d’un désir frustré” (SPOLJAR, 2005, p.129). Isso porque, segundo Julia Kristeva, “quelques traits fréquents de la sexualité féminine y apparaissent”, fazendo supor, na figura de Lol, “non pas un *refoulement*, mais un *épuisement des pulsions érotiques*” (KRISTEVA, 1987, p.251).

¹⁹ Em Clarice e Duras, refletir sobre a escritura significa refletir sobre a literatura, na medida em que esta é vista aqui como a constituição da prática de escrever, conforme ilustram estas palavras de Roland Barthes: “J’entends par *littérature*, non un corps ou une suite d’œuvres, ni même un secteur de commerce ou d’enseignement, mais le graphe complexe des traces d’une pratique: la pratique d’écrire” (BARTHES, 1978, p.16). Essa definição acerca da relação entre escritura e literatura, na obra de Clarice e de Duras, faz-se aqui necessária, na medida em que, no presente estudo, essa relação será tratada a partir destes dois termos: reflexão e dessacralização. O primeiro, com o sentido de “[c]onsideração atenta; prudência, tino, discernimento. [...] Ponderação, observação, reparo” (FERREIRA, 1986, p.1471). E o segundo, significando o “[a]to ou efeito de dessacralizar”, sendo que dessacralizar significa “[t]irar o caráter sagrado de” (FERREIRA, 1986, p.575). E no caso das autoras em questão, o fato de considerar atentamente a escritura, observando-a, reparando-a, retirando-lhe, assim, o caráter sagrado que essa prática pode imprimir à literatura, aparece de modo exemplar nos comentários que seguem. Sobre **A hora da estrela**: “O tema do romance é a própria representação do mundo: linguagens, narrativas. E a avaliação dos alcances e limites desse seu poder: o poder da escrita. Por isso, todos os três personagens datilografam. O escritor inventa, lúcido. A nordestina, mal copia, copia errado, ingênua [...]. E há a ironia cruel do narrador (Clarice? Rodrigo?) ao afirmar que a miserável gosta da palavra “mimetismo”. E não sabe o que quer dizer “renda per capita”... nem “cultura”. A cultura é o espetáculo do seu próprio fracasso. Daí a desmitificação da própria literatura, quando Rodrigo manifesta sua desconfiança [...] em relação ao que escreve, figurado como uma repetição degradada de um original anterior, jogado na lata do lixo” (GOTLIB, 1995, p.471). Sobre **L’amant**: “La forme stylistique obtenue dans *L’Amant* est l’aboutissement d’une véritable recherche

Mostrando-se intimamente ligada à questão da dessacralização da literatura, a questão do feminino, nas criações literárias clariceana e durassiana, é vista aqui tanto sob o prisma do nacional quanto do universal, uma vez que essas questões têm como ponto de intersecção, em ambas criações, a reflexão sobre a escritura, o que pode ser verificado, abaixo, na afirmação de Rita Schmidt, acerca de Clarice Lispector, e na de Alain Vircondelet, acerca de Marguerite Duras, respectivamente:

Se, por um lado, a ficção de autoria feminina absorve, reinterpreta e recria o discurso cultural no qual é engendrada, por outro, realiza, em seu potencial reflexivo, um deslocamento dos significados cristalizados histórica e culturalmente, tornando visíveis outros sentidos apagados e silenciados. Isso significa dizer, em última análise, que ela inaugura um corte diferencial no sistema de representações e significações da cultura, particularmente nas figurações do feminino nesse sistema, uma vez que sua lógica se instituiu dentro de um imaginário circunscrito a um modelo singular de subjetividade, a do sujeito masculino, em relação ao qual a subjetividade feminina foi construída como uma variante agravada pela sinalização do menos. Nesse sentido, o processo de subversão narrativa desencadeado por escritoras contemporâneas não se limita ao campo da estética, mas atravessa o social, o ideológico para alcançar o epistemológico (SCHMIDT, 2003, p.179).

De tous ses avatars qu'elle [Duras] a subis, la fascination de la collaboration, la résistance, le communisme, les gauchismes de toutes obédiences, le féminisme et jusqu'au lesbianisme, tout est matériau d'écriture, tout sert selon elle à forger le texte, à accroître la connaissance, à sceller aussi le destin, voire à l'anticiper (VIRCONDELET, 1996, p.144).

Através dessas duas citações, que situam as produções textuais de Clarice e de Duras a partir de sua recepção pelas literaturas nacionais representadas — a brasileira e a francesa, respectivamente —, podemos ver que a questão do feminino, aparece, na sua recepção pela literatura de origem, em ambos os casos, como um elemento que emerge da reflexão empreendida por essas autoras a respeito da escritura.

De fato, o que caracteriza a questão do feminino, na obra dessas duas autoras, a partir de um ponto de vista que privilegia a criação literária, é mais o processo através do qual emergem, como destaca Schmidt, em citação acima, os “significados histórica e culturalmente cristalizados” concernentes ao universo feminino do que esses significados propriamente

touchant au processus même de l'écriture” (ARMEL, 1990, p.28). Escritura esta que ocorre, de acordo com a própria Marguerite Duras, de modo desordenado, o que ela explicita da seguinte forma: “C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça “littérature d'urgence”. Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre. Vous savez, *L'amant*, ça a tout emporté.” (ARMEL, 1990, p.20).

ditos. Vemos, por exemplo, que ao utilizar o termo feminismo, Vircondelet, na última citação, deixa claro que se trata, no caso de Duras, da configuração de mais um “matériau d’écriture”, ao lado, dentre outros, da Colaboração, da Resistência e do comunismo.

Nesse sentido, Clarice e Duras abordam o feminino, em suas obras, à luz da modernidade, isto é, situam essa questão em um movimento que oscila entre tradição e ruptura, na medida em que, ao mesmo tempo, dela se aproximam e dela se afastam. Isso porque, em princípio ancoradas nas suas realidades, as duas autoras, em um determinado momento, transcendem essas realidades, não mais com elas se identificando, mas, ao contrário, ultrapassando-as.

É o caso, por exemplo, quando, em **A paixão segundo G.H.**, Clarice parte do confronto patroa-empregada, calcado na realidade social brasileira, para discutir, ao longo da narrativa, não mais a questão da mulher, mas sim, como afirmaria Nádía Battella Gotlib, “la question de l’être social et de l’être en général” (GOTLIB, 1998, p.59), conforme evidencia esta citação:

La littérature de Clarice, comme exercice métalinguistique précis, dépasse la simple condition sociale des rôles sexuels qu’elle considère également comme étant culturellement stipulés. Aussi significatives que soient de telles marques culturelles, son récit vise une question qui leur est implicite, mais qui va au-delà: la misère humaine qui empêche que de tels problèmes soient résolus (GOTLIB, 1998, pp.61-2).

Nessa busca constante do desdobramento da realidade social vivida, é que se insere a perspectiva desestabilizadora sob cujo prisma é apreendida a questão do feminino, neste estudo, uma vez que o processo de absorção, reinterpretação e recriação, sugerido anteriormente por Schmidt, faz eco àquele ilustrado por Gotlib, na citação acima, que condiz com uma prática de escritura que reflete sobre as marcas culturais impostas pela tradição. Tradição esta que não pode ser absorvida enquanto recriação senão através da sua percepção enquanto momento presente, na medida em que a recriação das marcas culturais tradicionais conduz a uma ruptura cujo aspecto produtivo não se encontra no fato de essa recriação propor soluções para os problemas sociais, o que, por sua vez, prenunciaria o futuro, mas no fato de propor, isto sim, o estabelecimento de uma espécie de olhar crítico em relação ao presente, como demonstram estas palavras de Octavio Paz:

[...] le présent ne réclame pas seulement des solutions aux problèmes immédiats: il exige encore de nous une réflexion globale et plus rigoureuse. Je crois depuis longtemps — et je le crois fermement — que le crépuscule du futur annonce l'avènement de l'*aujourd'hui*. Penser l'aujourd'hui signifie, avant toute chose, retrouver le regard critique (PAZ, 1991, pp.32-3).

Considerando essa reflexão de Paz, podemos ver que pensar o feminino, em Clarice e Duras, significa pensar o presente. Isso porque o feminino, nas suas obras, emerge como uma questão que se configura como um ponto de partida para uma discussão mais ampla, ou global, nas palavras de Paz, que se refere a todo ser social, seja este feminino ou não. Isso porque o projeto literário dessas escritoras corresponde a uma necessidade de ambas de, no dizer de Leyla Perrone-Moisés, a respeito de Clarice, “tomar[em] conta do mundo” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.228), ou no de Dominique Denès, a respeito de Duras, “faire corps avec le tout” (DENES, 2005, p.169).

Tomando conta do mundo ou aderindo ao que nele se passa, Clarice e Duras ficcionalizam o presente, criando aquilo que Paz denomina “simultanéité de temps et de présences”, visto que:

[...] la modernité ne rompt avec le passé immédiat que pour renouer avec le passé millénaire et faire d'une statuette de fertilité du néolithique notre contemporaine. Nous poursuivons la modernité dans ses métamorphoses incessantes et jamais nous ne parvenons à la saisir. (...) À peine l'embrassons-nous qu'elle se dissipe: elle était juste un souffle (PAZ, 1991, p.35).

Essa definição de modernidade, segundo a qual esta é vista como um espaço de entrecruzamento dos três tempos, o que termina por não possibilitar a sua captura, reforça, através da noção de transitoriedade, a existência de uma intersecção da questão do feminino com a questão da dessacralização da literatura, em Clarice e Duras, transitoriedade esta que somente é possível tentar apreender por meio do processo de escritura, conforme procuramos demonstrar nesta leitura das imagens emergentes na recepção pela literatura nacional, uma leitura introdutória à leitura das imagens emergentes na recepção pela literatura estrangeira.

1.2 IMAGENS DO OUTRO, OU A RECEPÇÃO PELA LITERATURA ESTRANGEIRA

Ao comentar o auge do processo de mundialização cultural, consolidado no final do século XX, Tania Carvalhal afirma que:

[...] apesar de expressões como “globalização”, “mundialização” e “desterritorialização” apontarem para uma aparente “unicidade”, e se a repetição constante das formas está a aludir à seriação, à padronização, ou seja, a uma certa homogeneidade de hábitos e de pensamentos, as diferenças continuam a se afirmar. Portanto, a redução do mundo resultante dos processos de globalização e de mundialização não implicaria uma homogeneização: ele pode ter se tornado menor, mas não idêntico (CARVALHAL, 2003, p.59).

A recepção de uma obra literária, por uma literatura estrangeira, passa, justamente, pela afirmação de diferenças “de hábitos e de pensamentos”, haja vista que esse tipo de processo de recepção fundamenta-se, em primeira instância, na necessidade de preenchimento de uma lacuna que não pôde e/ou não pode ser preenchida pelo Mesmo, mas sim pelo Outro, isto é, pelo diferente, pelo desconhecido. Nesse sentido, propomos a leitura destas citações, que visam a ilustrar a percepção da emergência do Outro, em Clarice Lispector e em Marguerite Duras:

A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela [Joana] mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entoara “tudo é um” ainda em pequena, diante do mar, ou depois, lembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de “tudo é um” (PCS, p.46).

Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu’on connaît, diriger ses pas vers le point de l’horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi (LVC, p.9).

Tudo é um, diz Joana, personagem de Clarice Lispector: eis a confusão, ou melhor, a “realidade mesma”. Desconhecendo a origem da confusão, que é a realidade mesma, Joana procura descobrir o espaço — “no entrelaçamento do mar, do gato, [...]” — e o tempo — “ainda em pequena, [...], ou depois, [...]” — dessa origem. Com isso, ela busca desvendar as

imagens que compõem, no seu imaginário, a própria realidade, tentando, ao mesmo tempo, preservar a desordem que o desconhecimento da origem provoca nessa realidade.

Fazendo eco a essa percepção do desconhecido como a configuração de um elemento produtivo para a compreensão da própria realidade, o narrador de *Le vice-consul* propõe que a jovem personagem desse livro se perca como forma de aprendizado. Trata-se de, no caminho inverso ao de Joana, dispor-se a não mais reconhecer o conhecido, para, assim, perder-se em uma espécie de travessia de redescoberta.

É, pois, nesse sentido, respeitando o desconhecido que o Outro representa e, ao mesmo tempo, procurando desvendá-lo, que pretendemos apresentar, a seguir, uma leitura síntese dos diferentes percursos de recepção empreendidos por Clarice Lispector e por Marguerite Duras, nas literaturas francesa e brasileira, respectivamente, leitura síntese esta que se fará introdutória ao próximo capítulo.

1.2.1 A RECEPÇÃO DE CLARICE LISPECTOR NA FRANÇA²⁰

A Editora Des Femmes, que publicou 13 das 17 obras²¹ de Clarice Lispector traduzidas na França, apresenta a autora brasileira em seção intitulada “Fictions, poésie, romans de tous les pays”. Na prática, visitando livrarias parisienses destinadas ao grande público, ou seja, ao público não especialista, é possível observar que a obra traduzida de Clarice Lispector encontra-se em espaços dedicados à literatura portuguesa. Vemos, então, que a expressão “tous les pays”, utilizada pela Des Femmes, sugere, de fato, uma recepção que não determina o país representado pelos textos traduzidos, mas sim uma recepção que situa as traduções como representantes de todo país que não seja a França. No caso de Clarice, poderia ser tanto o Brasil quanto Portugal, confusão originada, certamente em função da língua, apesar de as traduções de obras brasileiras portarem, na França, a menção “traduzido do brasileiro”.

²⁰ Encontra-se, ao final deste trabalho, a relação das obras de Clarice Lispector traduzidas e publicadas na França, conforme Anexo 1.1, p.163.

²¹ Não estão aqui computadas as três traduções lançadas em fita cassete ou CD, pela coleção *La bibliothèque des voix*, também da Édition Des Femmes.

Segundo Pierre Rivas, tal menção surgiu quando da primeira tradução de um livro de Jorge Amado para o francês, *Bahia de tous les saints*, publicada pela Gallimard, em 1938, “para escândalo de certos portugueses dos mais abertos à literatura brasileira” (RIVAS, 2005, p.108-9). Assim, comparando a afirmação do português como língua nacional, o que ocorreu somente em 1823, um ano após a proclamação da Independência do Brasil, com a tradição da língua francesa, que, já em 1782, vivia “l’apogée de l’universalité” (WEINRICH, 1989a, p.219), é possível observar que as literaturas brasileira e francesa possuem, já no que diz respeito à sua matéria primeira, um diferente ponto de partida.

Isso posto, impõe-se agora um retorno à contextualização da Editora Des Femmes, que nasceu daquilo que sua fundadora, Antoinette Fouque, chama de uma “triple admiration pour des ‘phares’, pour des ‘maisons de lumière’, au sens où l’employait Virginia Woolf: José Corti qui a édité les surréalistes, Maspero les révolutionnaires, et les éditions de Minuit les écrivains du Nouveau Roman” (FOUQUE, 2005, p.8). O nome de Virginia Woolf aparece aqui como uma metáfora para a escritura feminina, como se esta estivesse sendo representada pela menção ao nome da escritora inglesa, situando tal escritura como a constituição de uma manifestação literária, paralela às manifestações literárias praticadas pelos surrealistas, pelos revolucionários e pelos representantes do Nouveau Roman. Tal referência à Virginia Woolf, como representação de um movimento literário, surge como um elemento produtivo de análise, uma vez que a produção dessa escritora é frequentemente aproximada à de Clarice e à de Duras, o que podemos verificar, por exemplo, nesta passagem, extraída de um *dossier* que a revista Magazine Littéraire dedicou à autora inglesa:

Son influence dans le champ de la création littéraire se manifeste et [...] [on] la perçoit clairement chez Marguerite Duras, surtout dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* [...]. Toute imprégnée de culture européenne, la Brésilienne Clarice Lispector (1925-1977), dont la fragilité physique évoque celle de Virginia, connaît en 1944 un succès international avec *Près du Cœur Sauvage*. [...] [A]xé sur un personnage féminin, le récit se réclame des thèmes et des techniques narratives de Virginia Woolf. (MAGAZINE LITTÉRAIRE, décembre 2004, p.35)²².

Vemos que o interesse, por parte da Editora Des Femmes, em publicar obras traduzidas de Clarice Lispector está imbuído de uma vontade de dar voz a mulheres escritoras que, não somente escrevem, mas — e principalmente — escrevem como Virginia Woolf,

²² A tradução de *Perto do coração selvagem*, aqui mencionada (*Près du cœur sauvage*), foi publicada na França por duas editoras diferentes: pela Plon, em 1954, e pela Des Femmes, em 1982.

apresentada por Antoinette Fouque como uma metáfora para, no que concerne à escritura feminina, a figura do autor²³, neste caso de uma autora, que se mostra como “[u]ne femme insérée dans son époque, dans son milieu milieu social, mais [...] en lutte contre certains tabous (sans nul doute un précurseur des mouvements de libération des femmes)” (CORTANZE, 2005, p.82). Essa relação estabelecida entre a editora que mais publicou obras de Clarice na França com Virginia Woolf, na forma como Antoinette Fouque contextualiza esta escritora, ao referir-se à idealização da Editora Des Femmes, denota exemplarmente o fato de que a recepção da autora brasileira pelo público leitor francês dá-se, já em um primeiro momento, pelo viés do feminismo, o que é reafirmado pelo trabalho que foi desenvolvido por Hélène Cixous, fundadora do Departamento de Estudos Femininos da Universidade de Vincennes – Paris VIII, que escreveu *L’heure de Clarice Lispector*, o primeiro grande ensaio sobre a obra de Clarice no exterior e que chegou a receber do Brasil, em 1989, a Cruz do Sul, “pela sua contribuição à difusão da literatura brasileira” (MILAN, 1996, p.71). Hélène Cixous trabalhou com a obra clariceana não somente na França, mas nos Estados Unidos e no Canadá também, promovendo a difusão da obra de Clarice em francês e em inglês, o que é explicitado no estudo feito por Marie-Hélène Catherine Torres, chamado *Variations sur l’étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*²⁴, que afirma ser Clarice Lispector a autora brasileira mais traduzida em francês. A este fato, Teresa Dias da Cunha acrescentará que, com a sua primeira tradução para o francês, em 1954, Clarice “abrirá caminho nos períodos seguintes para as traduções de outras autoras mulheres, como Nélide Piñon e Lygia Fagundes Telles” (CUNHA, 1997, p.295), elemento que antecipa a relevância da recepção das obras clariceanas, na França, para o conjunto da literatura brasileira, no que se refere àquilo que Ferreira Gullar chamaria de superação do “particular, [d]o regional e [d]o nacional” (GULLAR, 1978, p.13). Tratar-se-ia da emergência de um aspecto particular, o universo feminino, como um intermediário entre duas literaturas nacionais, aproximando-as.

²³ Conforme a definição de Maurice Couturier, segundo a qual a figura do autor seria “la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s’exprimer et de se cacher.” (COUTURIER, 1995, p.244).

²⁴ O referido estudo apresenta uma pequena imprecisão a respeito das primeiras obras de Clarice traduzidas na França, quando afirma que “(...) un seul roman fut traduit de son vivant, tant en anglais qu’en français: *Le bâtisseur de ruines*, traduit en anglais et en français en 1970.” — TORRES, 2004, p. 57. Com essa afirmação, Marie-Hélène Torres deixa de lado a tradução em francês de *Perto do coração selvagem*, feita por Denise Teresa Moutonnier e publicada pela Plon, em 1954, com o título de *Près du cœur sauvage*. No entanto, mais adiante, na página 62, ao fazer um levantamento de reedições de obras brasileiras traduzidas na França, Marie Hélène Torres cita essa primeira tradução de *Perto do coração selvagem*, mencionando a edição de 1954, pela Plon, e a de 1982, pela Des Femmes. Esta última foi traduzida por Regina Helena de Oliveira Machado.

O maior número de traduções de Clarice, na França, considerando a regularidade de suas publicações, ocorreu entre 1978 e 1998²⁵. Apresentando uma série de problemas, que a própria Clarice chegara a identificar, a primeira tradução francesa de uma obra sua, *Près du cœur sauvage*, publicada em 1954, “preocupa a autora”, a ponto desta decidir “esquecer que o livro fora traduzido, já que não havia o que fazer a respeito” (GOTLIB, 2004, p.22). Logo, conforme cita Maria Marta Pereira, em artigo sobre a recepção de Clarice na França, explica-se que esse primeiro livro traduzido tenha sido considerado “o livro feminino mais insuportável jamais publicado” (PEREIRA, 1995, p.110)²⁶, renunciando um desinteresse por parte da crítica até a publicação de *Le bâtisseur de ruines* (em português, *A maçã no escuro*), em 1970. Nesse sentido, Maria Marta Pereira afirma que:

Na verdade, a obra de Clarice Lispector só começou a despertar o interesse de leitores franceses após a morte da escritora. O ano de 1977 marca o início de um movimento que se intensifica em 1978 e se mantém estável até 1989, quando decresce abruptamente (PEREIRA, 1995, p.120).

²⁵ Plon: 1954; Gallimard: 1970; Des Femmes: 1978, 1980, 1981, 1984 (duas obras), 1985, 1989, 1990 ; Ramsay-de Cortanze: 1990; Des Femmes (cont.): 1991, 1992, 1993, 1995, 1998, 2004 e 2005. Pela coleção *La bibliothèque des voix*, a Des Femmes publica três traduções de Clarice sob forma de «livres parlants»: *La passion selon G.H.*, lido por Anouk Aimée (1983) ; *Liens de famille* (deste, somente três contos), lido por Chiara Mastroianni (1989) e *Corps séparés*, lido por Nathalie Baye (1994). Este último faz parte de um CD intitulado *Voix de femmes pour la démocratie*, realizado em solidariedade a mulheres e crianças vítimas de guerras e de integristas.

²⁶ Em uma carta de 10/5/1954, escrita a suas irmãs, Clarice menciona a sua preocupação quanto à tradução francesa de *Perto do coração selvagem*: “Estou muito atrasada com a correspondência com vocês porque estive muito ocupada. Recebi as provas da tradução de P.C.S., já em certo tipo de papel que Érico [Veríssimo] reconheceu como sendo papel definitivo: isto quer dizer, minhas correções devem ter ido tarde demais. E foram tantas correções que eles teriam que refazer toda a paginação etc. etc. Se já chegaram tarde demais, é melhor eu esquecer o caso, se não quiser me aborrecer seriamente. A conselho de Érico, mandei uma carta dizendo que a ‘tradução era escandalosamente má’ etc. que preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções. E mandei exemplos dos erros de tradução. Esse trabalho me levou cerca de dez dias, trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês. Para vocês terem uma idéia da tradução, eis alguns exemplos: em português: ‘ao fim de alguns instantes, tudo o que nela o chamava, se acordou’ (com certeza a tradutora vendo ‘chamas’ achou que se tratava do verbo ‘chamar’). Onde ponho ‘o pai estava despenteado’, a tradutora põe: ‘o pai estava sem fôlego’. Onde ponho ‘ela temia continuar ao lado de Fulana’, a tradutora pôs ‘repugnava-lhe estar’ etc. Eu escrevi no original: ‘Fiquei tonta, disse ela’. A tradutora traduziu: ‘Fiquei estúpida, disse ela’. (A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e tonto em espanhol quer dizer mais ou menos estúpido). Escrevi: com suas olheiras negras... Ela traduziu: com seus óculos escuros... O livro está todo assim, e em muitos trechos perde totalmente o sentido. Uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma brutalidade de tradução, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. Imaginem que escrevi, em má hora, no original: ‘a boca em forma de muchocho’. E sabem como ela, toda engraçadinha, traduziu? Assim: ‘la bouche em cul-de-poule’. Que tal? Quando escrevo a palavra ‘porcaria’, ela traduz por ‘excrementos’, mesmo quando não é o caso. Sem falar em liberdades engraçadas que ela tomou. Eu escrevo: ‘a criada’ e ela traduz: ‘a criada preta’ — sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro. Enfim, estou procurando passar por cima desse aborrecimento e esquecer. Parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada. Então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido.” (MQ, pp.254-5).

Percebemos que o “movimento” da recepção crítica, comentado acima, não acompanha todo o período de publicação das traduções de Clarice, na França, na medida em que o período mais intenso destas vai até 1998. É preciso levar em consideração, no entanto, que o artigo citado acima data de 1995. Ao mesmo tempo, em 2004, ao elencar as mais relevantes manifestações a respeito da obra clariceana no exterior, os Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles²⁷, em volume dedicado inteiramente à escritora, menciona as seguintes obras críticas, em língua francesa, publicadas após 1989:

1989 – as revistas canadenses *Parole métèque* (nº 11) e *Études Françaises* (nº 25-1) e o livro *L’heure de Clarice Lispector*, de Hélène Cixous;

1990 – o livro *Langues de feu — Essais sur Clarice Lispector*²⁸, de Claire Varin, publicado no Canadá;

2003 – a tradução do livro de Olga Borelli, publicada em Paris, pela Éditions Eulina Carvalho, com o título de *Clarice Lispector: D’une vie à l’œuvre*.

Essas referências corroboram a noção de que a obra crítica de Hélène Cixous, apontada acima, marca o fechamento de um ciclo intensificado em 1978, com a publicação da tradução de **A paixão segundo G.H.**, como veremos posteriormente. Por outro lado, outras referências ocorrem, em revistas literárias francesas, por ocasião da publicação de obras traduzidas, como a que apareceu em um *Magazine Littéraire* de fevereiro de 2001, apresentando *Le bâtisseur de ruines*, em função da mesma tradução²⁹ de 1970. Trata-se de uma sucinta apresentação da obra, com informações objetivas, como título, autor, tradutor e editora (Gallimard) — a data da (re)publicação não é mencionada —, seguidas por um breve comentário sobre o desenrolar da narrativa, concluído por estas palavras: “Une œuvre insolite, déboussolante, d’une richesse psychologique insondable, de la grande romancière brésilienne d’origine ukrainienne Clarice Lispector” (MAGAZINE LITTÉRAIRE, février 2001, p.95). Em um momento em que as referências à obra clariceana são menos expressivas, essa apresentação, sucinta, porém elogiosa, faz eco à afirmação de Teresa Dias da Cunha, que diz que a crítica francesa, ao longo da publicação das traduções da obra de Clarice, “passa a ombreá-la com os grandes nomes da Literatura Mundial” (CUNHA, 1997, p.295).

²⁷ Em relação a essa obra de referência sobre Clarice Lispector, há de se fazer apenas uma correção: na página 305, onde se encontram relacionadas as traduções francesas de suas obras, a data de publicação da tradução de **A hora da estrela**, *L’heure de l’étoile*, aparece como sendo 1989, quando o correto é 1984. Na realidade, em 1989, na França, houve somente a publicação de *Laços de família*, traduzido como *Liens de famille*.

²⁸ Esse livro foi publicado no Brasil, em 2002, pela editora Limiar, traduzido por Lúcia Peixoto Cherem.

²⁹ Traduzido por Violante do Canto.

No artigo *L'expérience de lecture: expérience liminale?*, de Georges Nonnenmacher, uma citação de Clarice Lispector³⁰ precede a uma citação de cada um dos seguintes escritores consagrados pela Literatura Mundial: Pascal Quignard, Julien Gracq, Julia Kristeva, Claude Louis-Combet e Henri Thomas. Esse fato remete-nos ao que diz o *Guide de Référence France-Brésil*:

Certamente trata-se do único escritor brasileiro que teve uma fecundidade e uma posteridade literária, mesmo se no início a obra teve sua interpretação um tanto orientada. É um dos raros casos — ou o único — de inclusão de um texto brasileiro em um certo sistema francês — mas à margem, num subconjunto literário que se reivindica à margem, e que apesar de tudo ela consegue transcender. Há, portanto, dois pólos: o do grande leitorado (Amado) e aquele das instâncias de legitimação (Clarice) (RIVAS & RIAUDEL, 2005, s/p).

Considerando, então, o que dizem acima Pierre Rivas e Paul Riaudel, o fato de Clarice Lispector incluir-se “em um certo sistema francês”, chegando a “transcend[ê-lo]”, significa que a recepção de sua obra representaria o enfraquecimento ou, ao contrário, o fortalecimento do mito brasileiro, na França?

Considerando o recorte das obras clariceanas traduzidas a serem analisadas — **La passion selon G.H.** e **L'heure de l'étoile** —, buscaremos uma resposta possível a essa pergunta através de uma leitura crítica entrecruzada de seus processos de recepção.

1.2.2 A RECEPÇÃO DE MARGUERITE DURAS NO BRASIL³¹

Diferentemente de Clarice Lispector na França, que teve a grande maioria de sua obra publicada pela mesma editora, a Des Femmes, Marguerite Duras foi publicada, no Brasil,

³⁰ Esta é a citação do texto de Clarice, retirada, conforme nota do autor, do jornal *Le Monde* de 17/4/1998, p.V: “Bien derrière la pensée j'ai un fond musical. Mais plus en arrière encore, il y a le cœur battant (Clarice Lispector).” (NONNENMACHER, 2005, p. 409). Em seguida, o autor comenta essa citação: “Les six textes cités dessinent le contour d'une scène structurée selon la polarité composée de deux pôles extrêmes: le *logos* — le verbe — la pensée, [...], mais aussi et surtout de strates intermédiaires. C'est Clarice Lispector qui met l'accent sur ces strates: pensée/ fond musical, cœur battant, le fond musical jouant le rôle de transition ou de zone-tampon entre l'espace de la pensée et l'espace affectif, voire organique.” (NONNENMACHER, 2005, p. 410).

³¹ Encontra-se, ao final deste trabalho, a relação das obras de Marguerite Duras traduzidas e publicadas no Brasil, conforme Anexo 1.2, p.165.

por várias editoras diferentes, em um total de 15 editoras³². A primeira publicação ocorreu em 1982. Entre esta data e 1990, houve pelo menos uma publicação a cada ano. Após dois intervalos, de dois anos cada vez, houve novas publicações em 1992 e 1994. Depois desta data, o intervalo foi bem mais longo, uma vez que as próximas publicações ocorreriam somente em 2003, em 2006 e em 2007.

Em outro ponto, a recepção de Duras, no Brasil, difere da recepção de Clarice, na França, uma vez que a primeira não teve um *porteur*³³ de destaque que intermediasse a recepção de suas obras junto ao leitor brasileiro, como a segunda teve, na figura de Hélène Cixous. Ao contrário, ao verificarmos como se dá o reconhecimento da obra durassiana por esse leitor, é possível observarmos que a recepção de Duras foi intermediada, no Brasil, pela publicação da tradução de **L'amant**, em 1985. Este livro viria a consolidar-se como um intermediário eficaz para o acolhimento das traduções de Duras no Brasil, como demonstram estas suas diversas publicações: 1985 – Editora Nova Fronteira; 1986 – Editora Rio Gráfica; 1987 – Editora do Círculo do Livro; 1996 – Editora Record/Altaya; 2003 – Editora da Folha; 2007 – Editora Cosac Naify. E dessas publicações de **O amante**, duas delas denotam o espaço que Duras ocupa na literatura brasileira: o de uma escritora que representa não somente a literatura francesa, mas também a Literatura Mundial, uma vez que a Rio Gráfica publica esse livro em uma coleção intitulada *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*, e a Record/Altaya o publica em uma coleção chamada *Mestres da Literatura Contemporânea*.

E essa legitimação alcançada com **O amante** não está dissociada da questão do feminino na literatura, como se pode ver neste comentário, por ocasião do lançamento desse livro pela Editora da Folha:

De Virgínia Woolf a Marguerite Yourcenar, passando por Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Clarice Lispector, escritoras dos mais variados esti-

³² Dessas 15 editoras, a Ed. José Olympio, a Ed. Bertrand/Difel e a Ed. Altaya viriam, posteriormente, a fazer parte do Grupo Record. Assim como a Editora Globo viria a fazer parte da Editora Rio Gráfica, que passaria a usar o nome da primeira. Porém, na época das publicações das traduções brasileiras de Marguerite Duras, essas editoras eram independentes umas das outras.

³³ O termo *porteur* refere-se àquele que faz passar, em oposição ao *passant*, que se refere àquele que passa. O primeiro, empregado no sentido transitivo, denota mobilidade, sugerindo a idéia de mediação, enquanto que o segundo, empregado no sentido intransitivo, denota imobilidade. Essa noção de *porteur* como um mediador, é encontrada, de forma exemplar, em Jacques Derrida: “Il est vrai qu’aller vers l’autre, c’est aussi se nier et le sens s’aliène dans le passage de l’écriture. L’intention se surpasse et s’arrache à soi pour se dire. [...] Sans doute aussi, de même que la fin de l’écriture passe l’écriture, son origine n’est-elle pas encore dans le livre. L’écrivain, bâtisseur et gardien du livre, se tient à l’entrée de la maison. L’écrivain est un porteur et sa destinée a toujours une signification liminaire” (DERRIDA, 1967, p.113). Quanto ao processo de recepção, outros sujeitos literários, além do escritor, como o editor, o tradutor, ou o próprio leitor, podem vir a exercer o papel de *porteur*.

tilos e procedências exploraram a situação contemporânea pelo olhar da mulher, dialogando literalmente em pé de igualdade com os grandes autores da época (FOLHA ONLINE, 2003).

O recente lançamento de uma nova tradução de **L'amant**, em 2007, pela Editora Cosac Naify, apresentando-a, juntamente com um volume único para *O homem sentado no corredor* e *A doença da morte*, situa, igualmente, essa obra no âmbito de uma literatura feminina, na medida em que esses dois volumes fazem parte de uma coleção chamada *Mulheres modernistas*, que reúne sete volumes de autoras diversas³⁴.

No entanto, no caso das coleções mencionadas, o acolhimento da escritura durassiana, no Brasil, como uma escritura especificamente feminina, não ultrapassa os limites de uma breve aproximação com outras escritoras de renome mundial, no âmbito de publicações que, de cunho meramente comercial, reúnem autores diversos que possuem, ao mesmo tempo, algum traço comum, como, no caso em questão, o fato de se tratar de mulheres que escrevem.

Já, na França, a leitura dos textos durassianos pelo viés do feminismo seria bem anterior à publicação de **L'amant**, pois ela ocorreria, de forma efetiva, com a publicação de **Le ravisement de Lol V. Stein**, na década de sessenta.

Essa controvérsia é marcada, atualmente, por exemplo, pelo que diz Jean Marc Turine, ao citar Dionys Mascolo, para quem “la morale du féminisme” (TURINE, 2006, p.117) teria começado a impregnar a criação de Marguerite Duras no começo da década de setenta, por influência de Xavière Gautier, que publicou *Les parleuses*, em 1974, apresentando entrevistas que esta jornalista fizera com Duras. De fato, Xavière Gauthier é vista como uma das principais figuras do feminismo na França, o que não justifica, no entanto, dizer que ela foi responsável pela emergência de questões ligadas ao universo feminino na obra durassiana. Isso porque a própria recepção de Marguerite Duras, na França mesmo, vê essas questões surgirem, na sua obra, já bem antes de publicações suas da década de setenta. Seria o caso de **Le ravisement de Lol V. Stein**, publicado em 1964, cuja homenagem recebida por parte de Jacques Lacan surgiria, conforme Madeleine Borgomano, como a verdadeira responsável pela leitura dos textos durassianos pelo viés do feminismo,

³⁴ *O homem sentado no corredor* e *A doença da morte* foram publicados em março de 2007, com tradução de Vadim Nikitin. Já **O amante** foi publicado em outubro de 2007, com tradução de Denise Bottmann.

uma vez que “les critiques que déclenche cet hommage inaugurent les interprétations ‘féministes’ du *Ravissement*” (BORGOMANO, 1997, p.181).

No Brasil, embora a recepção dessa mesma obra tenha sido, assim como na França, mais expressiva pelo viés da psicanálise, ela não suscitou importantes referências à questão do feminino, mas, isto sim, a uma espécie de leitura crítica da reflexão própria a Jacques Lacan, pelo viés do texto de Duras, na medida em que a leitura feita por Lacan a respeito deste último mostrou-se como uma espécie de *leitmotiv* para a sua recepção brasileira, como antecipa esta passagem:

Philippe Willemart, do Departamento de Letras da USP, lembra que o psicanalista francês Jacques Lacan já havia percebido na obra de Duras uma quebra na tradição romanesca, que vê dois amantes um como espelho do outro. [...] ‘Amando-se uma pessoa, responde-se ao desejo por uma outra. Daí pode-se dizer que a relação amorosa é sempre o encontro de dois fantasmas. A relação entre Lola, Jacques e Tatiana, em **O deslumbramento**, é um bom exemplo disso’ (CORRÊA, 1986, p.14).

Essa passagem antecipa o fato de que, se na recepção pela literatura nacional, a francesa, a leitura psicanalítica favoreceu o estabelecimento de uma relação da escritura de Duras com a questão do feminino, o mesmo não ocorreria na recepção pela literatura estrangeira, no caso, a brasileira. Nesse mesmo sentido, procuraremos demonstrar, no próximo capítulo, que, no Brasil, a aproximação dessa escritura ao *Nouveau Roman*, apontada por Raquel Ferreira, em *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*, por exemplo, baseada em uma tentativa de vinculá-la a um “movimento datado, organizado e coletivo” (GIGNOUX, 2003, p.16) não representa uma possibilidade de leitura produtiva e, conseqüentemente, esclarecedora da produção durassiana.

Em sendo assim, o fato de Marguerite Duras ser recebida, pela literatura brasileira, por intermédio de um processo de legitimação que passa tanto pelos ensinamentos de Lacan, quanto pelo *Nouveau Roman*, ou simplesmente por essa autora não representar uma literatura em busca de afirmação, significa que a recepção de sua obra representaria a reafirmação da tradição literária francesa como um paradigma, no Brasil, ou, ao contrário, uma porta de entrada dando acesso à quebra desse paradigma, nesse país?

Considerando o recorte das obras durassianas traduzidas a serem analisadas — **O amante** e **O deslumbramento** —, buscaremos uma resposta possível a essa pergunta através de uma leitura crítica entrecruzada de seus processos de recepção.

2 CLARICE LISPECTOR NA FRANÇA E MARGUERITE DURAS NO BRASIL: IMAGENS ENTRECRUZADAS DO OUTRO

De 1967 à 1973, Clarice Lispector a tenu une chronique régulière dans *O jornal do Brasil* [...]. Pour donner son opinion sur la situation sociale du pays, clarifier un problème politique ou analyser l[e] [...] miracle économique? Non: les lecteurs découvraient sous sa plume des choses plus bizarres.

Marc Weitzmann, In: *Les Inrockuptibles*

[...] como diz Marguerite Duras, escrever é tentar saber o que escreveríamos se escrevêssemos.

Pedro Almodóvar, In: *Folha de São Paulo*

Tanto no original quanto na tradução, os textos de Clarice Lispector e de Marguerite Duras são considerados difíceis, elemento que aparece ilustrado nas epígrafes acima, as quais mostram que a dificuldade encontrada na leitura desses textos não reside nos temas neles abordados, mas sim em uma visão da literatura que prevê a escritura como um grande tema, fazendo dela um espaço que permite atravessar várias manifestações artísticas e culturais ao mesmo tempo.

Essas autoras transitaram por inúmeras dessas manifestações. Além de se dedicar à escritura, Clarice dedicara-se à pintura, enquanto que Duras, ao teatro e ao cinema. Porém, a

escritura representaria, para ambas, a possibilidade de acesso maior à liberdade³⁵, uma vez que, conforme Roland Barthes:

[...] le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté, mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires (BARTHES, 1972, p.19).

Estabelecendo um paralelo entre essa noção de escritura proposta por Barthes e o processo de recepção de uma obra traduzida, é possível perceber que este processo, bem como o da escritura, também se deve a uma escolha preliminar, por parte, neste caso, do meio editorial e do tradutor, cada um deles partindo de uma liberdade orientada pelo momento em que vivem, pois, segundo Jean Starobinski:

[...] la littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent, — qui de la sorte les reconnaissent ou les refusent ou les oublient [...] (STAROBINSKI, 1978, p.7).

Esta última citação ilustra, de modo exemplar, o fato de que não somente a produção, mas também a recepção de uma obra literária revela-se, em se tratando de uma abordagem própria à estética da recepção, como a configuração de uma “continuité événementielle” (JAUSS, 1978, p. 49), visto que a relação autor-obra-leitor ocorre como uma espécie de experiência literária que se dá no momento em que essa relação se estabelece e/ou em momento(s) posterior(es).

Nesse sentido, considerando que a análise do processo de recepção aqui empreendida compreende o período de recepção de **A paixão segundo G.H.** e de **A hora da estrela**, na França, assim como o de **Le ravisement de Lol V. Stein** e de **L'amant**, no Brasil, cabe começar tal análise a partir da década de 70, quando foi publicada a primeira tradução de uma

³⁵ Motivo pelo qual este trabalho detém-se na análise de seus processos de escritura, escolha que respaldamos também através destas passagens — a primeira sobre Clarice e a segunda sobre Duras: “[Em 1977], [c]omo passatempo, dedica-se à pintura [...], atividade que continuará no ano seguinte. No total, produziria 18 quadros em técnica mista [...], que ficariam em seu acervo, e outro, em vermelho intenso, que dá de presente [...]. Tanto como na escritura, seus quadros buscam fugir do figurativo, rumo à abstração.” (GOTLIB, 2004, p.35) / “‘Au fond j’ai toujours une inclination, une prédilection profonde pour le roman. Cela tient sans doute au côté un peu sauvage de ma nature.’ Cette déclaration de 1965 a de quoi surprendre. Marguerite semble alors complètement immergée dans le monde du théâtre et dans ses multiples projets d’adaptations cinématographiques et télévisuelles.” (ADLER, 1998, p.397)

dessas quatro obras, nesses países, que foi a tradução para o francês de **A paixão segundo G.H.**, com o título de **La passion selon G.H.**, em 1978.

Esse critério de apresentação da análise das recepções não visa de forma alguma a enquadrar a referida análise em uma contextualização temporal rígida. Ao contrário, tal critério visa a facilitar a abordagem do percurso de pesquisa que será aqui apresentado, na medida em que os períodos temporais correspondentes aos originais serão igualmente comentados, mas como fornecedores de dados complementares àqueles correspondentes às traduções. Em sendo assim, tal critério permitirá apresentar com maior clareza a leitura entrecruzada das obras traduzidas das duas autoras, cujas produções literárias, tanto no seu original como na sua tradução, não permitem uma leitura linear, salvo como neste caso, com o objetivo estrutural de apresentar um estudo crítico, por mais que este não tenha sido linearmente construído.

2.1 FOUQUE, CIXOUS E LA PASSION SELON G.H.

Já em um primeiro momento, o qual, para este estudo, constitui a década de 70, a recepção literária francesa das obras de Clarice e de Duras têm seus percursos entrecruzados. E isso se dá por uma abordagem fundamentada na psicanálise, mais especificamente na figura de Lacan, cujo pensamento seria significativamente difundido nessa mesma década, conforme comenta Philippe Sollers:

J'ai entendu pour la première fois Lacan en 1964 à l'École Normale Supérieure. [...] C'était la première fois que j'entendais quelqu'un tenir un discours pour en réserver le sens, la portée, l'effet de coupure. [...] Treize ans plus tard, j'ai toujours la même impression: je regarde avec surprise son auditoire pressé, compressé, s'entasser devant lui et prendre des notes; je constate avec étonnement la manière dont tout le monde, petit à petit, répète ce qu'il dit, l'imité, l'applique, l'implique. (SOLLERS, 1977, p.9).

Essa percepção de Sollers, a respeito dos ensinamentos de Lacan, encontra eco na afirmação abaixo, de Betty Milan, para quem a década de 70 representa na França:

[A] de maior impacto do pensamento de Lacan, cujo seminário congrega

além dos psicanalistas, os lógicos, os lingüistas, os antropólogos e os semiólogos, entre outros. Aquele pensamento é então decisivo e é razoável supor que [...] Clarice Lispector conquiste um público também por ter idéias em que os ouvintes e os leitores de Lacan se reconheciam (MILAN, 1996, p.80).

De fato, foi uma ouvinte e leitora de Lacan, a psicanalista e editora Antoinette Fouque, principal fundadora da Éditions Des Femmes, quem viria a relançar as obras de Clarice na França, onde esta autora vende, a cada edição, de 3 mil a 5 mil exemplares. Um montante que não corresponde às exigências da política comercial de editoras como a Plon e a Gallimard, que editaram as duas primeiras traduções francesas da obra de Clarice — *Près du cœur sauvage* (*Perto do coração selvagem*) et *Le bâtisseur de ruines* (*A maçã no escuro*), respectivamente — sem demonstrar interesse em reeditar uma autora que não atraía a atenção do público leitor logo nas suas primeiras edições. Porém, essa modesta tiragem mostra-se extremamente satisfatória no caso de uma editora como a Des Femmes, que diz ver a cultura e a criação como “des activités irréductibles aux lois du marché” (FOUQUE, 2005, p.8), na medida em que:

Les éditions *des Femmes* ont été créées en 1974 dans la foulée du mouvement d'idées de l'après 1968, par le “groupe psychanalyse et politique”. Les femmes qui se regroupaient là s'étaient rendu compte que, à droite comme à gauche, on retrouvait les mêmes clivages traditionnels divisant les hommes et les femmes. La, maison d'édition a été créée comme un *lieu* permettant aux femmes de s'exprimer, prendre la parole, créer, écrire (MAGAZINE LITTÉRAIRE, janvier 1982, p.32).

Assim, para Antoinette Fouque, a descoberta de uma narrativa que vislumbrava “une passion à l'intérieur d'[une] folie décryptée” (LEMAIRE, 1979, *apud* FOUQUE, 1979) sobrepunha-se às leis do mercado. Essa descoberta ocorreu em 1975, quando Fouque viajou ao Brasil, onde muito lhe falariam sobre Clarice Lispector, que ela viria a considerar uma poeta, já que:

[...] o poeta é o mais sublime dos terapeutas. [...] Portanto, ela [Clarice] me dá o que a loucura não me deixa ouvir e me dá isso como uma obra de arte... Da lama do inconsciente Clarice Lispector fez um diamante. Não existe aliás em toda a literatura psicanalítica uma análise tão rigorosa de um caso de loucura feminina quanto a que ela faz em *Laços de família* (MILAN, 1996, p.83).

Publicado, na França, somente em 1989, com o título de *Liens de famille*, o livro à que Antoinette Fouque faz referência foi publicado, no Brasil, em 1960, quatro anos antes de Clarice publicar **A paixão segundo G.H.** e de Duras publicar **Le ravisement de Lol V. Stein**. Esse fato permite observar que a leitura feita por Fouque, apoiada na psicanálise, faz eco às leituras dessas duas obras, nos seus países de origem, onde elas suscitam uma recepção crítica que não deixa de destacar a possibilidade de sua contextualização no âmbito da psicanálise, o que vem ao encontro da afirmação de Antoinette Fouque a respeito de *Laços de família*, o que se pode constatar através destas duas citações:

Dans *A Paixão Segundo G.H.*, de 1964, la femme, solitaire et délaissée par l'homme, se reconstruit aussi progressivement sous la forme novatrice d'un discours de type psychanalytique, qui recommence à chaque chapitre-séance, dans une plongée orientée vers le noyau dangereux des choses [...]. Dans cette voie sacrée de la passion, la femme [...] doit succomber au plus profond des décombres[...], se découvrant comme tout et rien à la fois (GOTLIB, 1998, p.57).

Je pense que, même si Marguerite Duras me fait tenir de sa bouche qu'elle ne sait pas dans toute son œuvre d'où Lol lui vient, et même pourrais-je l'entrevoir de ce qu'elle me dit la phrase d'après, le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède [...].

C'est précisément ce que je reconnais dans le ravisement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne (LACAN, 1964, *apud* BOGAERT, 2006, p.128)³⁶.

Entrecruzando-se, nessas duas citações, a mulher (“la femme”), em **A paixão segundo G.H.**, e Lol V. Stein, em **Le ravisement de Lol V. Stein**, bem como a paixão (“la passion”), naquele, e o arrebatamento, neste, constituem elementos ilustrativos de que, como diria Gilles Romet, sobre a relação entre literatura e psicanálise, em artigo consagrado a Jacques Lacan, “[l]’art d’écrire, en usant des ambiguïtés de la syntaxe, n’est point gongorisme d’imitation, mais multiplication de sens” (ROMET, 1977, p.11).

Mas a aproximação da narrativa clariceana, na França, ao pensamento lacaniano começa a ocorrer, de fato, no início dos anos 70, com a tradução de *A maçã no escuro*, de 1961, publicada pela Gallimard com o título de *Le bâtisseur de ruines*. Este título é tão revelador quanto o de um artigo publicado no *Magazine Littéraire* de junho de 1970, por ocasião do lançamento desse livro: *Clarice Lispector et l'invention du langage*. Tanto o título

³⁶ Essa citação foi retirada do texto original de Jacques Lacan (publicado em *Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, 1965), que Sophie Bogaert republica no volume da coleção *Dossier de presse*, editada pelo IMEC, dedicado ao **Ravisement de Lol V. Stein** e ao *Vice-Consul*, pp.126-134.

da obra traduzida quanto o do artigo que o apresenta antecipam uma construção narrativa que faz eco ao pensamento lacaniano, como ilustra esta passagem:

La lenteur souterraine du rythme narratif, sa tension musicale, son lyrisme soutenu font qu'on voit naître petit à petit le personnage principal et le langage comme s'ils étaient le premier homme et le premier mot existants sur la terre (MACHADO, juin 1970, p.38).

Dezesseis anos após uma crítica desfavorável a respeito de *Près du cœur sauvage*, a crítica francesa recebe *Le bâtisseur de ruines* situando-o no âmbito do pensamento lacaniano. Logo, o silêncio editorial francês em torno de Clarice Lispector, desde *Près du cœur sauvage*, em 1954, é rompido, permitindo que se instaure uma nova comunicação entre Clarice e seu leitor francês. Tal qual sua personagem principal, esta narrativa terminaria por reinventar a linguagem, desta vez, porém, aproximando Clarice do público leitor francês. Nesse sentido, em vez de ser considerado o segundo livro de Clarice editado na França, *Le bâtisseur de ruines* surgia como se fosse a sua primeira tradução francesa, como mostra esta citação:

Clarice Lispector est une vraie découverte. On attend avec impatience la traduction de ses autres ouvrages (trois recueils de nouvelles et quatre romans, parmi lesquels un chef-d'œuvre, *La passion selon G.H.*). Dès maintenant, il faut le dire: nous sommes en présence d'une des plus grandes romancières de notre temps, et sans doute de l'œuvre la plus complexe du roman brésilien d'aujourd'hui (MACHADO, 1970, p.38).

As expressões “une vraie découverte” e “[d]ès maintenant” evidenciam um silêncio editorial desde a publicação de *Près du cœur sauvage*, além de um silêncio por parte da crítica, em torno deste último, demonstrando que a publicação desse livro não viria a ser relevante para a recepção da obra de Clarice na França. Porém, apesar de *Le bâtisseur de ruines* receber uma crítica extremamente favorável, antecipatória inclusive daquela que viria a receber **La passion selon G.H.**, este seria editado em francês somente oito anos depois, ou seja, em 1978, ano em que Hélène Cixous passaria a ser, mais do que uma leitora de Clarice, uma divulgadora de sua obra, tanto em francês quanto em inglês, pois, como ela viria a afirmar, em *Vivre l'orange*³⁷: “J’ai besoin de vous dire Clarice.” (CIXOUS, 1989, p.65).

³⁷ Publicado pela Des Femmes, em 1979, *Vivre l'orange*, mantendo sua versão bilingüe francês-inglês, viria a constituir o prefácio, de *L'heure de Clarice*, também de Hélène Cixous, publicado em 1989 pela mesma editora. Este foi publicado no mesmo ano em que é publicado, em francês, *Laços de família*, período que marca,

No entanto, o contato de Hélène Cixous com a obra de Clarice Lispector é anterior à publicação de **La passion selon G.H.**, pois, primeiramente, Cixous, escritora, professora e militante feminista, tomaria conhecimento, através de Antoinette Fouque que a Éditions Des Femmes tinha planos de comprar os direitos autorais da Gallimard, com a intenção de fazer com que o público francês redescobrisse Clarice Lispector. Em seguida, uma aluna sua, Regina Machado, que estava trabalhando, na época, em uma tradução de Clarice, apresentou-me o andamento desse trabalho. Depois, veio a leitura de um fragmento de *Água Viva*, publicado pela Des Femmes, em 1977, em uma antologia intitulada *Brasileiras — voix, écrits du Brésil*³⁸, leitura que muito a impressionara, como ela o demonstra ao dizer que “não ia acreditar sem mais nem menos que existia uma obra com a qualidade daquelas páginas” (MILAN, 1996, p.77). Foi, então, com a publicação de **A paixão segundo G.H.**, na França, no ano seguinte, que Hélène Cixous viria, de fato, e fazendo um jogo de palavras com o que ela afirma em *Vivre l’orange*, ouvir, definitivamente, a voz do texto clariceano, como se pode constatar nesta citação:

Une voix de femme est venue à moi de très loin, comme une voix de ville natale, elle m’a apporté des savoirs que j’avais d’autrefois, [...] cette voix m’était inconnue, elle m’est parvenue le douze octobre 1978, cette voix ne me cherchait pas, elle écrivait à personne, à toutes, à l’écriture, dans une langue étrangère, je ne la parle pas, mais mon cœur la comprend, et ses paroles silencieuses dans toutes les veines de ma vie se sont traduites en sang fou, en sang-joie (CIXOUS, 1989, p.11).

Motivado pela leitura do texto de **La passion selon G.H.**, *Vivre l’orange* não situa Clarice Lispector como uma representante de uma literatura nacional, mas, isto sim, como uma representante de uma literatura universal, antecipando esta afirmação de Mário Carelli, que diria, mais tarde, que “Clarice Lispector représent[er]ait un des points limites de rupture avec [la] problématique de *brésilianisation* qui aur[ait] dominé la production littéraire pendant un siècle et demi” (CARELLI, 1998, p.72). De fato, como antevira, igualmente, Antonio Candido, Clarice superaria essa problemática da brasilianização³⁹, na medida em que ela faria,

levando-se em conta esta pesquisa, o fechamento de uma espécie de ciclo da recepção crítica de Clarice Lispector, na França, o qual teve início em 1978.

³⁸ Trata-se de um livro que apresenta entrevistas com autoras brasileiras, seguidas de trechos de obras suas.

³⁹ Faz-se necessário esclarecer que a problemática da brasilianização diz respeito, neste trabalho, à representação e/ou a uma leitura calcada exclusivamente na representação de certas manifestações culturais brasileiras, que são, principalmente, as seguintes: “[s]amba, carnaval, cinema novo, macumba” (KARVELIS, U., PISA, C. & RAILLARD, A., 1982, p.14). Segundo apresentação de um dossiê sobre a literatura brasileira, feita pelo *Magazine Littéraire*, essas manifestações representariam, até quase meados da década de oitenta, “le tour culturel du Brésil” (KARVELIS, U., PISA, C. & RAILLARD, A., 1982, p.14), isto é, uma espécie de imagem-síntese do exotismo brasileiro, o que se mostra de extrema relevância, haja vista que em em 1982, ano de

desde seu primeiro romance, com que “a literatura brasileira se torn[asse] grande (CANDIDO, 1970, p.126), em função de:

levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afeiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1970, p. 127).

Ao estabelecer um jogo de contraposições, mostrado na penúltima citação em destaque, Hélène Cixous deixa claro, a exemplo da afirmação de Candido, acima, que o texto de Clarice ultrapassa as fronteiras da literatura que representa. Isso porque, apesar de sua leitura de **La passion selon G.H.** ter ocorrido somente em 1978, ou seja, em um momento cronologicamente marcado, esse texto arrebatava Hélène Cixous pelo que ele representa de mais longínquo, ou seja, como diria Candido, de “um pensamento cheio de mistério”, expresso em uma “língua canhestra”. Tal pensamento é percebido, por Cixous, como a configuração de uma “voix de femme”, cujas palavras não são por ela compreendidas, porque vêm de uma língua estrangeira que ela não fala (“je ne la parle pas”), mas que compreende com o coração (“mon cœur la comprend”), na medida em que essa língua se compõe de palavras silenciosas. Silenciosas, porque, como escreveu Jacques Howlett, em *La Quinzaine Littéraire*, por ocasião do lançamento de **La passion selon G.H.**:

Cette œuvre singulière est une méditation, c’est-à-dire, au sens cartésien du terme, un écrit consacré à des choses profondes, religieuses ou philosophiques. Il s’agit ici de la quête [...] d’un silence primordial [...] de toute existence individuelle: ce que suggère le vaste et vague mot Vie (HOWLETT, 1979, p.).

As reflexões de Hélène Cixous e de Jacques Howlett apresentam duas concepções do texto de Clarice, cuja complementaridade permite destacar dois pontos relevantes para a compreensão da recepção desta autora, na França, na medida em que nelas é possível observar

publicação do referido dossiê, fazia apenas quatro anos da publicação da tradução francesa de **A paixão segundo G.H.** Também é importante esclarecer que o termo “brasilianização” tem sido frequentemente empregado, atualmente, diferentemente do sentido com que é empregado neste trabalho, como referência a uma espécie de fenômeno mundial segundo o qual tendências associadas à pós-modernidade, e que seriam nitidamente visíveis na sociedade brasileira, difundem-se por toda parte. A esse respeito, ver, por exemplo: BECK, Ulrich. **Il lavoro nell’epoca della fine de lavoro**. Torino: Einaudi, 2000 (*A brasilianização do Ocidente* é o título do primeiro capítulo deste livro) e EMPOLI, Giuliano da. **Hedonismo e Medo - o futuro brasileiro do mundo**. Porto Alegre: Sulina, col. “Imaginário Cotidiano”, 2007.

duas visões distintas, revelando leituras ancoradas naquilo que Hans Robert Jauss classifica como um primeiro estágio da experiência estética, já que “[m]ême au moment où elle apparaît, une littérature ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d’information [...]” (JAUSS, 1978, p.50).

Por mais que o comentário de Jacques Howlett não tenha o vulto e, conseqüentemente, a repercussão do livro de Hélène Cixous, ele evidencia aspectos que destacam a obra de Clarice por aquilo que seu texto possuiria de muito próximo da formação cultural francesa, ou seja, o cartesianismo do discurso, visto que, segundo Henri Meschonnic, por exemplo, “[i]l est vrai que la clarté n’est [pas] de la langue, mais du discours” (MESCHONNIC, 1997, p.339). Assim, enquanto que Howlett considera o texto clariceano compreensível em função de sua clareza discursiva, que o tornaria universal, Hélène Cixous o considera compreensível em função de aspectos que, apesar de o afastarem da noção de literatura nacional, aproximando-o da noção de literatura universal, acabam por restringi-lo a uma recepção feminista. Isso porque a compreensão de Cixous do texto clariceano se dá pela percepção de uma voz que se constitui como uma “voix de femme” que não escreve a todos, mas a todas (“à toutes”). Voz esta que é compreendida pelo coração (“mon cœur la comprend”), não pela razão, fazendo apelo a uma subjetividade notadamente feminina. E a esse respeito, Vera Queiroz, ao comentar a produção de Hélène Cixous, afirma que “tanto o texto-objeto, sobre o qual [Cixous] se debruça [...], quanto a escrita que busca falar esse texto (sobretudo a que lida com a obra de Clarice Lispector) são *marcados* pelos traços d[o] feminino” (QUEIROZ, 1997, p.72).

Nesse sentido, é importante mencionar que a leitura de **La passion selon G.H.**, apresentada por Hélène Cixous, em *Vivre l’orange*, torna-se, em certos momentos, excessivamente subjetiva, como quando é criada uma espécie de jogo com o nome de Clarice, o que verificamos abaixo:

Lire femme? Ecoutez: Clarice Lispector. [...] La couleur de son nom en mouvement est évidemment lispectorange: une orange légèrement pourprée peau de clémentine. [...] [I]l y a là des dizaines de petits cristaux efflorescents, qui se réfléchissent [...] dans toutes les langues où passent les femmes. Claricelispector. Clar. Ricelis. Celis. Lis. Clasp. Clarisp. Clarilisp. — Clar — Spec — Tor — Lis — Icelis — Isp — Larice — Ricepector — clarispector — claror — listor — rire — clarire — respect — rispect — clarispect — Ice — Clarici — O Clarice tu es toi-même les voix de la lumière, l’iris, le regard, l’éclair, l’éclaris orange autour de notre fenêtre (CIXOUS, 1989, p.113).

Verificamos, através dessa citação, que a leitura feita por Hélène Cixous do texto clariceano é fortemente construída de um modo subjetivo, na medida em que essa leitura não se compõe por um distanciamento crítico, apresentando Clarice Lispector a partir de um discurso apaixonado, o que parece revelar que a mediação da recepção dessa autora brasileira, na França, passa por aquilo que Julia Kristeva diz ser próprio dessa autora, que é o fato de que seus textos, apesar de revelarem o sofrimento, não propõem o perdão, demonstrando, isto sim, “une valeur purificatrice [qui] soustrait le lecteur à la crise” — KRISTEVA, 1987, p.237. Desse modo, Cixous parece posicionar-se, face à **La passion selon G.H.**, como uma leitora que teria descoberto um texto que lhe possibilitaria enfrentar a melancolia feminina⁴⁰, ou o sol negro, segundo Kristeva, transformando esse sol, nas palavras de Cixous, em uma laranja meio avermelhada tal qual a pele de uma tangerina. Dessa forma, o sol vislumbrado pela leitora Hélène Cixous deixa de ser negro para ser alaranjado. Trata-se de um sol, ou de uma laranja, que ela anseia por compartilhar, visto que, como ela diz: “Je n’ai pas envie de parler de Clarice. [...] [J]’ai envie de rayonner Clarice, l’art-clarice à mes amies, j’ai besoin d’exhaler son parfum, l’iris, de rayonner son regard-parfum” (CIXOUS, 1989, p.63).

Foi, então, motivada pela leitura de **La passion selon G.H.**, que Hélène Cixous viria a divulgar, incessantemente, a obra de Clarice Lispector, fazendo com que esta se tornasse uma autora conhecida, na França, sem que, para isso, fosse dada ênfase ao fato de se tratar de uma autora brasileira. Isso converge com o fato de a obra de Clarice marcar, na própria literatura brasileira, um novo momento, uma vez que, como diz Carlos Mendes de Sousa, “em Clarice, não encontramos as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou os mares da Bahia” (SOUSA, 2004, p.140), pois, conforme a apresentação de um panorama da prosa brasileira, feito por Manuel da Costa Pinto, na revista literária francesa *Europe*, o texto de Clarice Lispector pode ser visto como “une fiction de type subjectif, centrée sur le paysage

⁴⁰ Considerando o texto *La maladie de la douleur: Duras*, de Julia Kristeva, percebemos que a melancolia feminina constitui apenas uma das figuras da melancolia, cuja particularização renegaria o sentido maior dessa “maladie de la douleur”, que Paul Valéry já havia antecipado com a sua noção de “crise de l’esprit”, em texto homônimo, de 1919. É inclusive com as palavras de Valéry, que Kristeva começa seu referido texto: “Nous autres civilisations, nous savons maintenant que non seulement nous sommes mortelles, comme le proclamait Valéry après 1914, mais que nous pouvons nous donner la mort [...]. Si le domaine militaire et l’économique ainsi que les liens politiques et sociaux sont régis par la passion de la mort, celle-ci est apparue gouverner jusqu’au royaume de l’esprit, noble jadis. Une formidable crise de la pensée et de la parole, crise de la représentation, s’est en effet manifestée, dont on peut chercher les analogues dans les siècles passés [...]” (KRISTEVA, 1987, p.229). Nesse sentido, ao adjetivarmos, com o termo “feminina”, a melancolia — ou a crise do espírito —, cuja possibilidade de enfrentamento surge, para Hélène Cixous, através da leitura que esta faz de Clarice Lispector, o fazemos unicamente devido à percepção dessa leitura, que se revela explicitamente feminista, sem pretendermos negar que, ao longo dos tempos, a melancolia acompanha o ato de escrever e que, hoje, podemos afirmar, ainda com Kristeva, que a “[l]ittérature de nos maladies, elle accompagne les détresses certes déclenchées et accentuées par le monde moderne, mais qui s’avèrent essentielles, transhistoriques” (KRISTEVA, 1987, p.264).

intérieur des personnages et sur les jeux d'identités” (PINTO, 2005, p.35). E quando os espaços de fora, como aqueles citados por Carlos Mendes de Sousa, cedem lugar ao espaço íntimo, mencionado por Manuel da Costa Pinto, configura-se o espaço da escritura, tal qual aquele que corresponde ao desenho no quarto da empregada, em **La passion selon G.H.**:

Je souris d'un sourire contraint, j'en avais besoin: c'est que chaque silhouette semblait posée là sur le mur exactement de la même façon que j'étais restée debout, figée, à la porte de la chambre. Le dessin n'était pas une décoration; il était une écriture (LPSGH, p.60).

Essa passagem de **La passion selon G.H.**, narrando o momento em que, ao entrar no quarto da empregada, G.H. depara-se com desenhos na parede, ilustra, exemplarmente, o espaço da escritura de que se compõe o texto clariceano, uma vez que esse espaço emerge como uma espécie de “movimento da escritura”, expressão utilizada por Regina Machado, tradutora e estudiosa da obra de Clarice, para designar aquilo que vem, nessa obra, “désorganise[r] la vie, la réalité, le sens et le sujet qui en fait l'*expérience*”, provocando “une désorganisation, une perte de forme qui est à l'origine de l'écriture: le sujet écrivant cherche à comprendre (à mettre en forme par et dans l'écriture)” (MACHADO, 1986, p.316). Quando Regina Machado explicitou, em sua tese de doutorado, defendida em 1986, na Universidade de Paris 8, que a escritura de Clarice Lispector se constitui como um espaço onde e — por onde — o sujeito literário busca reconstruir sua identidade, quatro outros livros de Clarice já haviam sido publicados, na França, além dos dois primeiros que não tiveram uma repercussão satisfatória⁴¹. Porém, por mais que a autora da tese aborde outras obras de Clarice, ela deixa claro que a análise propriamente dita será toda elaborada em função de **La passion selon G.H.**, por esta obra apresentar de modo exemplar, segundo ela, o movimento essencial da escritura clariceana, o qual se encontra ao longo de toda produção literária da escritora brasileira.

Essa noção de escritura, como a configuração de um movimento (des)estabilizador por parte do sujeito literário, faz eco àquela apresentada por Clélia Pisa, no prefácio de **La**

⁴¹ Os dois primeiros livros publicados na França foram: *Près du cœur sauvage*, 1954 (*Perto do coração selvagem*) e *Le bâtisseur de ruines*, 1970 (*A maçã no escuro*). **La passion selon G.H.**, 1978 (**A paixão segundo G.H.**) foi o primeiro livro publicado após esses dois. E os quatro livros publicados, na França, depois desses e antes da tese defendida por Regina Helena Machado, foram: *Água viva*, 1980 (*Água viva*), *Près du cœur sauvage*, 1982 (*Perto do coração selvagem*), *La belle et la bête suivi de Passion des corps*, 1984 (*A bela e a fera e A via crucis do corpo*), *L'heure de l'étoile*, 1984 (**A hora da estrela**) e *Où étais-tu pendant la nuit*, 1985 (*Onde estiveste de noite*).

passion selon G.H., segundo a qual a escritura clariceana “paraît étrangement simple” ao mesmo tempo em que o “[l]ecteur se rend vite compte qu’à la racine de cette simplicité se trouve une longue élaboration” (PISA, 1998, p.14). Ao fazer, então, de seu texto um espaço para questionar, ou seja, longamente elaborar a escritura, Clarice afasta-o, naturalmente, do exotismo esperado pelo leitor francês em relação a uma obra literária brasileira, o que é ratificado por este comentário, por exemplo, a respeito da edição francesa de *A bela e a fera e A paixão dos corpos*:

La pluie mouille un trottoir de Rio, mais ce pourrait être celui de n’importe quelle autre ville: Montevideo, Dublin, ou même Paris. [...] [T]oujours, derrière l’apparente banalité des éléments répertoriés, une faille, celle du désastre implicite, [...]. Tout l’art de Clarice réside dans ce seuil, la juste place où elle se tient et d’où elle regarde au dehors sans quitter le dedans (JAMIS, 1984, p.74).

Talvez por essa razão, por situar-se, constantemente, entre dois lugares, que, na verdade, podem ser múltiplos, a exemplo das várias outras cidades que o Rio pode representar, a escritura de Clarice Lispector foi recebida, na França, por pelo menos três leituras diversas, como acabamos de destacar, em função do percurso de pesquisa que embasa este estudo.

Em primeiro lugar, observamos o estabelecimento de uma leitura do texto de Clarice, na França, pelo viés da psicanálise, através da editora e psicanalista Antoinette Fouque, que viria a editar a grande maioria das obras de Clarice traduzidas para o francês, pela Editora Des Femmes, da qual é fundadora. Publicando unicamente textos de mulheres, desde 1974, a Des Femmes consagrou-se como uma editora que milita ativamente nos movimentos feministas do mundo inteiro. Em segundo lugar, vimos que, no rastro da descoberta da Des Femmes, Hélène Cixous, escritora e fundadora do Departamento de Estudos Femininos da Universidade de Paris 8, também militante da causa feminista, viria a estabelecer uma leitura da obra de Clarice pelo viés do feminismo, o que encontraria, já de início, uma boa acolhida, uma vez que o meio acadêmico com o qual Cixous trabalhava mostrava-se receptivo a esse tipo de leitura. Finalmente, em terceiro lugar, apontamos para o estabelecimento de uma leitura que não vincularia o texto de Clarice, de forma determinante, nem à psicanálise, nem ao feminismo, a exemplo da tese de Regina Machado e do comentário crítico de Rauda Jamis, mas que destacaria a relevância do questionamento da escritura como principal elemento de

composição textual, questionamento este que contribuiria para que o leitor francês o acolhesse como um texto próprio de uma literatura nacional, a brasileira, que se revela universal.

Concluindo esses três pontos referentes às diversas leituras do texto clariceano, na França, faz-se imperativo retornar ao prefácio de **La passion selon G.H.**, onde Clélia Pisa comenta que, no ano seguinte, no Brasil, seria publicado “un roman posthume” e que “[l]es personnes qui ont lu ce livre se dis[ai]ent] bouleversées: la mort en est le thème obsessionnel” (PISA, 1998, p.16).

Mas, na França, esse romance, **A hora da estrela**, que, na verdade, não seria um romance póstumo, viria a ser publicado somente em 1984, mesmo ano da publicação de **L’amant**, de Marguerite Duras. Até essa data, outros livros de Clarice Lispector são editados, todos pela Éditions Des Femmes: *Água viva*, em 1981, *Près du cœur sauvage*, em 1982, e *La Belle et la Bête* seguido de *La passion des corps*, também em 1984.

2.2 LA PASSION E L’HEURE DE L’ÉTOILE

Apesar de ter havido um espaço de seis anos entre as edições francesas de **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**, durante o qual outras três obras clariceanas foram editadas, na França, a revista *Magazine Littéraire*, em seu dossiê de 1982 sobre a literatura brasileira, em artigo assinado por Clélia Pisa, associa o nome de Clarice Lispector ao mistério da **Paixão (segundo G.H.)**, dando o título de *La passion selon Lispector* a um longo artigo sobre sua trajetória⁴², onde se lê:

Nous connaissons au cours de notre existence ces moments privilégiés où soudainement quelque chose se dévoile, sans doute comme une révélation du déjà-là, mais parfois aussi comme une sorte d’acte inaugural. Les sensations y acquièrent fraîcheur et intensité, les questions jusqu’alors indéchiffrables s’ouvrent aux réponses et le dessin d’un sens semble parcourir l’émiettement de nos perceptions et de nos connaissances. Clarice Lispector est peut-être d’abord l’écrivain de ces moments-là (PISA, 1982, p.51).

⁴² Título idêntico, *La passion selon Lispector*, seria dado novamente pela mesma revista, em 1990, a uma breve resenha de *Le lustre (O lustre)*, publicado pela Des Femmes, e de *La femme qui tuait les poissons (A mulher que matava os peixes)*, publicado pela Ed. Ramsay De Cortanze.

Ao empregar a expressão “une révélation du déjà-là”, Clélia Pisa explicita a constante dualidade de que se constrói a obra clariceana, na medida em que uma revelação prevê o desvendamento de uma ausência, enquanto que o “déjà-là” indica uma presença. Desse modo, “[les] moments privilégiés” em que, segundo Pisa, ocorre o enfrentamento dessa dualidade, simbolizam de forma exemplar a emergência de um estranhamento, pois, conforme Julia Kristeva, o sentimento de *inquiétante étrangeté* somente se constitui como um sentimento desconhecido se continuar a ser ignorado pelo sujeito (literário), haja vista que o mesmo já existe no seu íntimo, de forma latente, até que algum acontecimento inesperado o revele (KRISTEVA, 1988, p.278). Mas como revelar o desconhecido, mesmo que ele coexista silenciosamente com o conhecido, se o mistério exacerbado na/da **Passion (selon G.H.)** continua?

Não se pode ignorar a origem da palavra paixão, imbuída de seu significado bíblico, que, em latim (*passio*), significa sofrimento. Sofrimento seguido da morte, ou **A paixão segundo G.H.** seguido de **A hora da estrela**, uma vez que o sofrimento revelado no primeiro não chega a propor o perdão, mas encontra, no segundo, a salvação pela morte.

Nesse sentido, é produtivo referir que, no artigo *La maladie de la douleur: Duras*, publicado em *Soleil noir — dépression et mélancolie*, Julia Kristeva afirma que a obra de Clarice Lispector demonstra “valor purificador e livra o leitor da crise”, enquanto que, na de Marguerite Duras, “a morte e a dor são a teia de aranha do texto, e coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali de verdade” (KRISTEVA, 1989, p.207). Trata-se de duas saídas distintas que revelam, no entanto, dois percursos convergentes, já que ambos lidam com o sofrimento, ou, nas palavras de Kristeva, com a dor. Uma dor que vem do mistério que as duas autoras buscam constantemente desvendar, como comenta Alain Vircondelet, por exemplo, sobre a recepção francesa de **L’amant**:

Si elle [Duras] était sûre de son aventure dans l’écrit, elle était toujours fragilisée par la critique, par ce qu’on pouvait faire de ses textes. La biographie infamante de Frédérique Lebelley, l’adaptation de “L’amant” par un cinéaste qui n’avait rien vu du mystère de l’œuvre, [...] l’avaient [...] beaucoup troublée (VIRCONDELET, 1998, p. 298).

Assim como em **L’amant**, esse “mystère de l’œuvre”, mencionado por Vircondelet, aparece em **A hora da estrela**, de modo extremamente representativo, uma vez que a personagem Macabéa, “[p]ossédant une vie intérieure et l’ignorant, elle ne pouvait partir à sa

recherche” (CORTANZE, 1985, p.76). E assim como Macabéa, outras personagens clariceanas constroem-se na tentativa de compreender o mistério da vida, que, na passagem abaixo, é exemplarmente mencionado enquanto “déchirements du cœur et du corps”:

[...] Clarice Lispector ne cesse de questionner les déchirements du cœur et du corps. Ses personnages, aux noms et aux vies brisées, marchent sans cesse vers leur moi. [...] [I]ls touchent aux profondeurs inespérées de la vie. Tous ses livres forment une histoire ininterrompue, et, cet avant-dernier roman [...] constitue une puissante méditation sur le néant et l’art d’écrire “qui gâche la vie” (CORTANZE, 1985, p.76).

Essa citação evidencia a estreita relação existente entre a idéia que permeia a expressão *La passion selon Lispector*, que dá títulos a alguns artigos sobre Clarice, na França, e o ato de escrever. Isso porque *la passion* clariceana compreende a integralidade do percurso literário dessa autora, em que cada obra representa um momento de sofrimento que culmina em ressurreição, tal qual a trajetória bíblica.

Em Clarice, porém, a ressurreição, como diria Kristeva, tem sua metáfora na purificação experimentada pelo leitor, que consegue livrar-se da crise. Da crise existencial, a exemplo do narrador de **A hora da estrela**, Rodrigo S.M., que diz “estou cansado de me ser (AHE, p.21)⁴³.

No terceiro ensaio que compõe *L’heure de Clarice Lispector*, chamado *L’auteur en vérité*, Hélène Cixous vê a relação entre o cansaço de ser de Rodrigo S.M. e a doença que acometera Clarice no seu último ano de vida como uma espécie de jogo especular, conforme exemplifica esta citação:

Clarice l’a écrit [**A hora da estrela**] alors qu’elle n’était déjà presque plus personne sur cette terre. A sa place immense s’ouvrirait la grande nuit. Une étoile [...] s’y promenait. Cette chose infime [Macabéa] vue de près s’avérait être une créature humaine minuscule, pesant peut-être trente kilos. Mais vue depuis la mort, ou depuis les étoiles, elle était aussi importante que n’importe quelle chose au monde [...].

C’est le dernier texte, celui qui vient “après”. Après tout livre. Après le temps. Après le moi. Il appartient à l’éternité, à ce temps d’avant après moi, que rien ne peut interrompre. A ce temps, à cette vie secrète et infinie dont nous sommes des fragments (CIXOUS, 1989, p.124).

⁴³ Na tradução: “par lassitude de mon existence” (LHE, p.26).

Nesse texto de 1989, Cixous distancia-se, mesmo que não completamente, da abordagem exclusivamente feminista de *Vivre l'orange*, publicado pela primeira vez em 1979, por ocasião do lançamento de **La passion selon G.H.**, o que indica uma mudança no percurso empreendido pela recepção francesa de Clarice. Nesse sentido, faz-se necessário esclarecer que a afirmação de que a mudança na leitura proposta por Cixous viria a significar uma mudança na recepção francesa de Clarice é algo de grande pertinência, haja vista que a leitura por ela empreendida sempre teve o objetivo maior de compartilhar a obra dessa autora brasileira com leitores que a desconheciam, como evidencia Vera Queiroz, ao explicitar que, no final da década de oitenta, a própria Cixous chegou a afirmar que a continuidade de seus seminários sobre Clarice devia-se ao fato de haver ainda muitas pessoas que ignoravam a obra dessa autora brasileira, conforme demonstram estas palavras: “[E]u não continuaria com meu seminário se soubesse que um mundo suficientemente amplo estava lendo Clarice” pois “tudo que resta a fazer é lê-la, tudo está dito, é perfeito” (QUEIROZ, 1997, p.71). Outro exemplo significativo, que revela a importância da mediação de Cixous entre a obra clariceana e seus leitores franceses, é a referência feita por Clélia Pisa, na única nota de rodapé apresentada no final de seu artigo *La passion selon Lispector*, conforme segue: “Voir le beau livre d’Hélène Cixous, *Vivre l’Orange*, (Edition des Femmes), qui parle admirablement de l’écrivain Clarice Lispector” (PISA, 1982, p.52). Percebemos, então, que a mediação de Cixous, de *Vivre l'orange*, publicado em 1979, até *L'heure de Clarice Lispector*, publicado dez anos depois, foi contínua durante todo esse período, presente não apenas no meio literário francês, mas também em outros meios literários, inclusive o brasileiro, pois, segundo Lúcia Helena, se:

Durante a década de 70, a crítica enfatizou de modo insistente a tendência existencialista e universalizante da trama e das epifanias na obra de Clarice, [...] [j]á na década de 80 – depois de sua obra ter sido traduzida para vários idiomas, mas principalmente para o francês e o inglês, e depois de Hélène Cixous [...] tê-la tornado internacionalmente conhecida – parte da crítica voltada para os estudos da “Mulheres na Literatura” ora passou a ver em Lispector uma escritora feminista [...], ora passou a tomar os estudos de Cixous sobre ela como parâmetro de julgamento e análise. Estes dois caminhos [...] revelam-se hoje insuficientes, dizendo-se mais de estágios e buscas da teoria e da crítica literárias, do que propriamente da obra da escritora (HELENA, 1997, p.40).

A trajetória da leitura de Cixous, da obra de Clarice, desde o ensaio *Vivre l'orange* até o livro *L'heure de Clarice Lispector*, permite ver que a leitura por ela proposta vai além de uma crítica norteada por uma abordagem feminista, a qual se revelaria hoje, plagiando Helena, acima, “insuficiente”. Este último termo nos permite concluir o breve esclarecimento

acerca da mudança na referida trajetória, retomando o comentário a respeito da citação precedente à citação acima, retirada do ensaio *L'auteur en vérité*, uma vez que a leitura empreendida neste trabalho busca, justamente, mostrar que, por não se tratar de uma obra passível de ter suas fronteiras estéticas delimitadas, a obra de Clarice Lispector escapa a todo tipo de classificação, mesmo que ela seja apresentada a partir de pontos de vista pré-estabelecidos, como foi o caso do ponto de vista do feminismo, calcado, inicialmente, por Cixous. Esse fato demonstra que a narrativa clariceana, composta por uma escritura neutra, pois, como diria Roland Barthes, trata-se de uma escritura “[qui] est destruction de toute voix, de toute origine” (BARTHES, 1984, p.61)⁴⁴, escapa de amarras teórico-críticas, a despeito de essas amarras emergirem de reflexão disseminada por teóricos e/ou de críticos do quilate de, em se tratando de Clarice, Hélène Cixous.

Reconhecendo, então, **L'heure de l'étoile** como uma obra descontextualizada, visto que pertencente “à l'éternité”, Cixous ultrapassa, com o referido ensaio, a questão do feminino, na obra clariceana, para focalizar a emergência da alteridade, que o jogo especular entre narrador e autora provoca, como se pode verificar através destas palavras, que afirmam que Clarice teria feito:

[...] un exercice surhumain de déplacement de tout son être, de transformation, d'éloignement d'elle-même, pour tenter de se rapprocher de cet être si infime et si transparent. Et qu'a-t-elle fait pour devenir suffisamment étrange? (CIXOUS, 1989, p.130).

Como resposta a como Clarice teria conseguido tornar-se o mais estrangeira possível a ela mesma, Cixous diz que “le plus autre possible en ce cas, c'était de passer au masculin, 'passer à l'homme'” (CIXOUS, 1989, p.130). No entanto, apesar de particularizar a emergência da alteridade, em Clarice, restringindo-a à relação binária masculino/feminino, essa concepção de Cixous mostra-se aqui pertinente porque ela denota que, em se tratando de uma obra clariceana, o deslocamento entre o Mesmo e o Outro se faz presente mesmo em uma

⁴⁴ Na medida em que essa noção de escritura neutra mostrar-se-á igualmente produtiva, em seguida, para o esclarecimento da relação entre o fato de a obra de Clarice Lispector ser reconhecida como uma obra descontextualizada e o fato de essa obra ser lida também pelo viés de uma certa particularização, transcrevemos aqui a citação completa de Barthes sobre esse tipo de escritura: “Il sera à tout jamais impossible de le savoir [qui est l'auteur], pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit” (BARTHES, 1984, p.61).

análise privilegiando a particularização⁴⁵. Isso porque essa particularização — a passagem do feminino para o masculino —, que, a princípio, poderia sugerir um certo empobrecimento da narrativa, termina, ainda segundo Cixous, por denotar “un mouvement bon, une forme d’ascétisme, une manière de brider quelque chose de la jouissance, pour atteindre une joie étrangère” (CIXOUS, 1989, p.130).

Aproximando essa última afirmação de Cixous à noção de Barthes a respeito da “jouissance”, é possível situar esse termo sob um ponto de vista que evidencia a construção do sujeito literário enquanto sujeito histórico, como exemplifica esta citação:

Chaque fois que j’essaye d’“analyser” un texte qui m’a donné du plaisir, ce n’est pas ma “subjectivité” que je retrouve, c’est mon “individu”, la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir: c’est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique*; car c’est au terme d’une combinatoire très fine d’éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques [...] que je m’écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (*ce trop* ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à *une place nulle*): sujet anachronique, en dérive (BARTHES, 1973 pp.83-4).

Ao referir-se à “joie étrangère” buscada por Clarice, Cixous termina por fazer eco à reflexão de Barthes, quando este diz que é justamente a percepção do seu “corps de jouissance” o que o expulsa do seu lugar, situando-o em um entre-lugar, ou seja, “[dans] une place nulle”, onde a vivência do presente dá-se sempre como uma experiência anacrônica, na medida em que o sujeito literário vive esse tempo, antecipando-se a ele ou adiando-o.

⁴⁵ No caso da referida leitura proposta por Hélène Cixous, a particularização concernente ao binarismo feminino/masculino ilustra, exemplarmente, a possibilidade de descontextualização à que toda obra autônoma é/está sujeita, conforme esclarecem estas palavras de Jean Bessière: “Souligner la nécessité de l’œuvre, et la décontextualisation dont elle est indissociable, équivaut à prêter à cette œuvre une pertinence constante, dès lors que cette œuvre relève d’un sémantisme identifiable par tel lecteur, par telle communauté de lecteurs. Cette pertinence peut se définir dans les termes suivants. L’œuvre qui expose sa propre nécessité est une œuvre qui se donne pour constamment autonome, et qui apparaît, par là, dans un jeu de dualité par rapport à tout contexte possible” (BESSIÈRE, 1998, p.49). Nesse sentido, o binarismo feminino/masculino que lê Cixous, em Clarice, surge como uma espécie de resposta a uma determinada necessidade suscitada pela obra desta última, em função de um leitor, de leitores específicos. Trata-se, pois, de uma particularização que vem revelar, ainda a partir de Bessière, a “pertinence constante” da obra de Clarice Lispector, pertinência esta que só se faz constante devido ao caráter neutro da escritura clariceana, o qual, ao propor, desta vez retomando Roland Barthes, “[l]’éloignement de l’Auteur” (BARTHES, 1984, p.64), permite a construção de um texto “fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures” (BARTHES, 1984, p.66). Assim, a escritura neutra constitui-se como um espaço de escrituras múltiplas. Em outras palavras, o autor cede lugar ao leitor, o que faz com que a obra literária passe a exercer a sua autonomia de acordo com a leitura dela empreendida por um leitor ou por uma determinada comunidade de leitores. No caso da obra de Clarice Lispector traduzida para o francês, como demonstramos até aqui, trata-se de uma leitora, Hélène Cixous, cuja leitura, inicialmente calcada pelo ponto de vista do feminismo, revelou que, uma vez ultrapassada a pertinência impressa por esse ponto de vista inicial, essa obra literária conduz à própria descontextualização, ou seja, à manifestação plena da neutralidade de sua escritura.

No conto *Felicidade clandestina*, por exemplo, a própria Clarice explicita a percepção de seu “corps de jouissance” como uma forma de expulsar-se permanentemente do próprio presente. Nesse texto, a autora conta sobre um livro que, na infância, uma menina havia prometido emprestar-lhe. Quando, finalmente, Clarice toma o livro emprestado, ela adia ao máximo o começo da leitura, na tentativa de conservar o tempo (presente) em que o tem consigo. A esse respeito, Cixous afirma:

Elle a le livre, comment faire pour *l'avoir*? Il faut inventer un présent qui ne cesse de se présenter. La voilà qui commence à jouir avec ce qu'elle a et non plus avec ce qu'elle désire. [...] [Et] par une sorte d'intuition fabuleuse, ne le consomme pas, ne le dévore pas: commence par faire une tartine de pain, va et vient entre la cuisine et le livre, la tartine et la tartine textuelle qu'elle ne dévore pas, et ensuite s'assoit dans un hamac avec son livre sur les genoux [...] pour continuer à avoir éternellement ce qu'elle a, pour ne pas perdre d'avoir [...]. [Elle] devine le texte déjà, dans l'enfant, la femme, déjà l'amante qui jouit de l'attente et de la promesse, heureuse d'avoir à jouir [...]. Et ce bonheur qui est aussi l'annonce du bonheur, elle l'appelle *félicité clandestine* (CIXOUS, 1989, pp.146-7).

Observando, então, que a alegria estrangeira (“joie étrangère”), referida anteriormente por Cixous, vem ao encontro da felicidade clandestina descrita por Clarice, podemos perceber que, assim como a passagem do feminino para o masculino, em **A hora da estrela**, o adiamento da leitura, em *Felicidade clandestina*, possui como ponto de partida uma situação particular, que termina por revelar-se mais vasta do que uma simples relação binária, como seria o caso da relação da autora de **A hora de estrela** com o narrador Rodrigo S.M., assim como o caso da relação da menina com o livro desejado. Em ambos os casos, trata-se de uma busca pelo que Clarice chamaria de clandestino, isto é, por aquilo que, por não pertencer ao sujeito literário, lhe é estrangeiro — logo, estranho e, conseqüentemente, desconhecido.

Ao propor uma leitura de Freud, Cixous fala justamente sobre a ficção e seus fantasmas:

Insistent: it is the *insistence* of the *Heimlich* which provokes the *Unheimliche* in the same manner. Insistence of the familiar gives rise to what is uncanny, in the long run. *Unheimliche*: the intensity of a vibration which passes over to (rather than causes) the same turn. What “made” this *Unheimliche* something else is nothing new or foreign, but simply the repressive process (CIXOUS, 1978, p.542).

Com essas palavras, Cixous aborda a noção freudiana Heimlich/Unheimlich pelo viés defendido por Jean Starobinski, para quem a relação entre o real (Heimlich) e o imaginário (Unheimlich) se estabelece em função do contexto humano⁴⁶ no qual essa relação emerge.

Vemos que não é por acaso que Cixous afirma, na citação anterior, que o mundo imaginário emerge na sua plenitude devido à força insistente, visto que familiar — logo, constantemente presente —, de uma espécie de processo repressivo, e não devido ao novo, ao estrangeiro. Assim, Cixous evidencia a emergência da “inquiétante étrangeté”, preconizada por Freud⁴⁷, a qual, segundo ela, no lugar de se encontrar adormecida no íntimo do sujeito literário, encontra-se, isto sim, lá reprimida por fatores externos, oriundos do contexto em que esse sujeito vive.

Em *Brasileiras – voix, écrits du Brésil*, Clélia Pisa diz que “[r]ester à l’écoute de l’étranger ou donner au contraire la priorité à la seule réalité brésilienne a aussi des incidences sur le féminisme” (LAPOUGE & PISA, 1977, p.8). Com essa afirmação, Pisa comentava, antecipadamente, o contexto em que seria publicado **A hora da estrela**. Era o ano de 1977, quando o regime militar brasileiro, que estava no poder havia treze anos, promulgava a valorização do nacional. Nessa valorização exacerbada do nacional, não havia lugar para movimentos transgressores de nenhuma natureza. Esse foi o contexto em que fora escrita e publicada a história de Macabéa, cuja trajetória faz eco a estas palavras de Pisa:

[...] dans un pays pauvre où les urgences sont alarmantes, il convient – mieux, il s’impose – que la femme attende son tour en silence et sans récriminer. L’opposition instaurée entre la lutte des classes et la lutte des sexes n’est pas propre au Brésil. L’originalité résidera dans la solution que les Brésiliennes sauront apporter à l’alternative (LAPOUGE & PISA, 1977, p.8).

Diante de um contexto sócio-político repressor, a originalidade impunha-se, de fato, para o sujeito literário, como um elemento catalisador do enfrentamento estético desse contexto, para o qual a concepção da trajetória de Macabéa constitui um caso exemplar, como evidencia esta passagem:

A escritora [Clarice Lispector] afirma [...], em outubro de 1976, que estava escrevendo uma novela em que a personagem nordestina era tão pobre que só comia

⁴⁶ A expressão “contexto humano” é utilizada aqui conforme noção de Starobinski, significando a interação do sujeito literário com os meios, os momentos, as tradições (“les milieux, les moments, les traditions”), de acordo com os quais emerge o imaginário desse sujeito – conforme p.19 deste trabalho (Introdução).

⁴⁷ Conforme pp.18-9 deste trabalho (Introdução).

cachorro-quente. E que ganhava menos que o salário mínimo por mês. Ou seja: como nordestina migrante e pobre, representa a figura do brasileiro típico, população que vive, na sua maior parte, em condição de extrema miserabilidade.

A personagem poderia, também, como uma macabéia, representar a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura o sobreviver, que se faz, neste caso, inconscientemente e de modo naturalmente instintivo. A moça, ignorando os obstáculos, consegue manter uma dignidade patente no seu modo puro. Sob esse aspecto, representa o milagre da vida, o sumo vital, o que paira acima de qualquer circunstância de limitação social. Mas, como tal condição é “deslocada” no sistema vigente, já que se mantém à margem da disputa burguesa de ascensão social, acaba sendo devorada pelo próprio sistema, porque aí ela é um “ser fora do lugar”. A personagem exhibe uma dupla feição: obedecendo a um caráter reiterado no universo da criação de Clarice, ela é, ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica e meio cômica (GOTLIB, 1995, pp.465-6).

Acima, Nádía Gotlib enfatiza o contexto social da construção da personagem Macabéia, o qual não se encontra desvinculado, na obra clariceana, do contexto político em que vivia o Brasil desde o Golpe Militar de 1964, na medida em que Clarice procurou enfrentar, desde essa época, junto a outros artistas, os momentos de recrudescência da tensão política no país. Um exemplo disso foi, ainda segundo Gotlib, a sua participação em:

[...] passeata carioca contra a ditadura – que tinha entre os manifestantes cerca de 300 intelectuais e artistas [...] que caminham em direção ao Palácio da Guanabara, ocasião em que [o psicanalista Hélio] Pellegrino relata as últimas violências da polícia, induzindo o governador a tomar partido a favor dos estudantes. Quatro dias depois, a escritora [Clarice Lispector] volta a sair às ruas, na “Passeata dos Cem Mil” (GOTLIB, 2004, p.31)⁴⁸.

Aproximando essas duas últimas citações ao comentário de Clélia Pisa sobre a então incógnita reação feminina ao contexto sócio-político, no Brasil da segunda metade dos anos 70, podemos verificar que tal reação aparece impressa, na obra de Clarice Lispector, através daquilo que Nádía Gotlib denomina, ao falar sobre Macabéia, “dupla feição”. Esta expressão revela um caráter extremamente recorrente nessa obra, que é a emergência constante de uma espécie de oscilação entre duas realidades opostas, haja vista, por exemplo, a distinção que Clarice faz de si mesma, em *Para não esquecer*, como sendo uma pessoa ao mesmo tempo “ativa” – aquela que escreve e que reage exteriormente – e “passiva” – aquela que está em processo de escritura e que reage interiormente, o que se pode verificar abaixo:

⁴⁸ As últimas violências da polícia, às quais se refere Hélio Pellegrino são: “[a] morte, em 28 de março [de 1969], do estudante secundarista Édson Luís – alvejado pela Polícia Militar no restaurante universitário apelidado de Calabouço, no Rio –” e o ocorrido em 21 de junho do mesmo ano, na chamada “sexta-feira sangrenta”, quando “agentes do Departamento Estadual de Ordem Política e Social – Dops e soldados da Polícia Federal matam quatro e ferem 58 pessoas”, e “cerca de mil são presas” (GOTLIB, 2004, p.31).

Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediatamente, mas só a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou “ativa” nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. Escrevendo, tenho observações “passivas”, tão interiores que “se escrevem” ao mesmo tempo em que são sentidas [...]. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim (PNE, pp.83-4).

O fato de não poder “multiplicar[-se] em mil” não impede que Clarice, por intermédio de sua escritura, busque experimentar-se ora como si mesma ora como um Outro, a exemplo de crônica por ela publicada, em 1962, na revista *Senhor*, e que também viria, em 1978, a fazer parte do livro *Para não esquecer*. Nessa crônica, cujo pequeno trecho segue abaixo, Clarice discorre sobre a morte de Mineirinho, um bandido perseguido pela polícia e abatido pelo Esquadrão da Morte⁴⁹ com treze tiros de metralhadora.

[...] há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (PNE, p.101).

Nessa passagem, Clarice impõe-se uma espécie de pesadelo, na medida em que, logo depois, ela afirma repudiar a “justiça que vela [s]eu sono” (PNE, p.101), pois, enquanto dorme, sente-se “falsamente [...] salv[a]”, já que, ainda conforme suas próprias palavras: “Se eu não for sonsa, minha casa estremece.” (PNE, p.101). Estas palavras permitem ver que a noção de Clarice de experimentar ser o Outro passa tanto pelo aspecto temporal quanto pelo aspecto espacial. O primeiro deles aparece metaforizado, neste caso, pela gradação dos tiros e das diferentes reações que esses tiros provocam, enquanto que o segundo aparece metaforizado pela “casa” enquanto espacialização do seu ser.

Considerando a emergência desses dois aspectos na relação de Clarice com a literatura que ela representa, é possível observar que, do ponto de vista do tempo e do espaço, essa autora sempre teve, como diria ela, a sua casa estremecida, ou seja, ela sempre abarcou o

⁴⁹ Tratava-se de uma organização clandestina que teve origem no Rio de Janeiro, nos anos 60, composta, na sua grande maioria, por policiais civis e militares, que matava supostos criminosos que cometiam delitos comuns (não subversivos).

Outro, na medida em que sempre foi uma brasileira estrangeira, o que é constantemente verificado pela crítica francesa, como ilustram estes exemplos:

Une nuit, une famille qui voyageait en Ukraine dut s'arrêter dans un village. Et là naquit un écrivain brésilien, dont les parents s'apprêtaient à s'embarquer Odessa pour le Brésil.

Jusqu'à l'âge de douze ans, Clarice Lispector vécut à Recife, dans le nord du Brésil, où elle était arrivée âgée de quelques mois (CAMPOS, 1954, p.7).

Au Brésil Clarice Lispector s'impose; bien que d'origine ukrainienne, elle a passé la plus grande partie de sa vie au Brésil où elle est morte le 9 décembre 1977 (NOHRA, 1979, p.37).

De famille ukrainienne, émigrée tout enfant au Brésil, Clarice Lispector [...] s'affirme dès son premier livre [...] (PICCHIO, 1981, p.106).

Clarice Lispector a passé son enfance au nord-est du Brésil. Ses parents arrivaient d'Ukraine avec un nouveau-né dans les bras – elle – quand ils ont débarqué à Recife (PISA, 1998, p.7).

Esses quatro exemplos foram retirados, respectivamente, do preâmbulo à tradução francesa de *Perto do coração selvagem*, de um artigo sobre a literatura feminina na América Latina, publicado na revista *Magazine Littéraire*, do verbete concernente a Clarice Lispector em volume da coleção *Que sais-je?* dedicado à literatura brasileira e do prefácio à tradução francesa de **A paixão segundo G.H.**. Trata-se de exemplos que compreendem, ao todo, quarenta e quatro anos da recepção francesa de Clarice, nos quais houve uma referência recorrente à sua origem estrangeira.

Na verdade, mesmo que a sua origem fosse estrangeira, Clarice se considerava brasileira, havendo sido o português a sua língua materna⁵⁰. Na prática, no Brasil, nunca fora uma estrangeira, mas, como diria Hélène Cixous, passava a sê-lo. Da mesma forma como ela passou “à l’homme”, como afirma esta última a respeito do narrador de **L’heure de l’étoile**. Passar a ser um Outro faz parte do mistério, da paixão de Clarice Lispector, que constitui o ato de escrever, o que se pode observar através deste trecho da entrevista publicada em *Brasileiras – voix, écrits du Brésil*:

⁵⁰ Conforme, por exemplo, a entrevista publicada em *Brasileiras – voix, écrits du Brésil*: “Je suis née en Ukraine. [...] J’avais deux mois quand mes parents sont arrivés au Brésil et la première langue que j’ai parlée a été le portugais.” (LAPOUGE & PISA, 1977, p.194).

— Je ne sais pas... non, je ne saurais pas expliquer mon œuvre. J'écris spontanément, de façon intuitive. Je ne suis pas une professionnelle. [...] [J]e n'écris que lorsque l'envie me prend, lorsque j'y suis poussée, si bien que l'acte créateur demeure pour moi quelque chose d'absolument étrange, mystérieux... [...] [J]'attends toujours qu'arrive quelque chose, une chose qui n'arrive pas... Et c'est pour cela que je suis ainsi, un peu... désorientée... (LAPOUGE & PISA, 1977, p.194).⁵¹

Marguerite Duras demonstra, igualmente, em sua obra, uma prática de escritura que busca dar conta do Mesmo e do Outro, ou seja, de duas experiências que se complementam por emergirem, uma para a outra, como a configuração do desconhecido, como ela mesma explicita neste trecho de entrevista concedida à revista *Veja*, por ocasião do lançamento da tradução brasileira de **L'amant**:

VEJA — *Como a senhora se tornou escritora?*

DURAS — No fundo, é uma coisa que não entendo: por que algumas pessoas têm necessidade de viver duas vezes? Uma vez quando vivem, a outra quando escrevem? E por que esta segunda é mais importante que a primeira? Isso é tão misterioso como concluir que as horas de sono, os sonhos são mais importantes do que as horas que passamos acordados (LEITE, 1985, p.6).⁵²

Assim como Clarice, Duras também encontrou, na sua origem estrangeira, um forte catalisador para sua produção literária, como se estar acordado correspondesse, de um certo modo, à realidade vivida na fase adulta, na França, enquanto que estar dormindo/sonhando corresponderia à realidade vivida na infância e na adolescência, no Vietnã. Esta última realidade é, de fato, aquela que povoa seus romances, como ela deixa claro, inúmeras vezes, ao “contar de novo”:

Deixe-me contar de novo, tenho quinze anos e meio.
Uma balsa cruza o Mekong.
A imagem permanece durante toda a travessia do rio.
Tenho quinze anos e meio, não há estações naquele país, vivemos numa única estação, quente, monótona, estamos na longa zona tórrida da Terra, sem primavera, sem renovação (OA, p.8).

⁵¹ Uma cópia da referida entrevista é apresentada ao final deste trabalho, conforme Anexo 2.1, p.168.

⁵² Uma cópia da referida entrevista é apresentada ao final deste trabalho, conforme Anexo 2.2, p.173.

Nessa passagem, como ocorre ao longo de todo **O amante**, o tempo é presente, enquanto que o espaço está no passado. Duras resgata, desse modo, as memórias de uma realidade que, no presente, existem somente enquanto tempo sonhado; logo — considerando as suas próprias palavras sobre a necessidade de viver duas vidas —, escrito. Esse tempo sonhado, por encontrar-se distante faz-se, através da escritura, desconhecido, ou, como afirma Clarice Lispector, na entrevista publicada em *Brasileiras — voix, écrits du Brésil*, “étrange, mystérieux”.

O Outro, seja ele vislumbrado como desconhecido, estranho ou misterioso, apresenta peculiaridades próprias ao contexto em que emerge, bem como aos diversos contextos em que a sua emergência é lida. Nesse sentido, a noção de Outro, em Clarice Lispector e em Marguerite Duras, apresenta-se de forma divergente, embora, de acordo com Lígia Vassallo, em *La recherche de l’Autre brésilien: du Modernisme à la culture populaire*, “[I]’autre, que ce soit au Brésil ou ailleurs, se défini[sse] en tant que double, à la périphérie d’un centre unificateur du pouvoir qui en établit le sens” (VASSALLO, 1993, p.181).

Se Marguerite Duras representa uma literatura que pertence a um país cuja formação identitária prescinde do fazer literário, Clarice Lispector representa uma literatura que se encontra na base da formação identitária do país por ela representado, como destaca, ainda, Vassallo: “Au Brésil, les interrogations sur l’identité nationale, indissociables de la recherche de l’Autre, se sont posées dès la période coloniale par le biais de la littérature.” (VASSALLO, 1993, p.181). Essa afirmação possibilita ver que Clarice escreve no âmbito de uma literatura que estabelece, na sua essência, uma relação com o Outro calcada na formação identitária nacional, o que se comprova e se legitima através destas palavras de Alfredo Bosi, por exemplo, quando este situa a literatura brasileira em um espaço (colonial) que “é, de início, o objeto de uma cultura, o ‘outro’ em relação à metrópole”⁵³ (BOSI, 1994, p.11). Nesse sentido, Afrânio Coutinho afirma que, iniciando com o período colonial, “os quatro séculos de literatura no Brasil acompanham a marcha do espírito brasileiro, nas suas mutações e na sua luta pela auto-expressão. A literatura vive essa luta.” (COUTINHO, 1968, p.29).

⁵³ Citação retirada de texto introdutório cujo título é *Literatura e situação*. A seguir, a citação completa: “A Colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o ‘outro’ em relação à metrópole: em nosso caso, foi a terra a ser ocupada, o pau-Brasil a ser explorado, a cana-de-aúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído; numa palavra, a matéria-prima a ser carregada para o mercado externo. A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação de portugueses e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios” (BOSI, 1994, p.11).

Logo, é sob esse prisma que emerge a relação do Mesmo com o Outro, na obra clariceana, o que não parece ser identificado pela grande mediadora de Clarice, na França, Hélène Cixous, que vê, por exemplo, nessa obra, o masculino como a configuração maior do Outro, quando, no entanto, a própria Clarice chega a afirmar, em conferência sobre a literatura de vanguarda no Brasil, que “[la] prise de possession majeure de nous-mêmes ne consiste pas à louer des qualités [...]. Notre évidente tendance nationaliste [...] [c]’est d’abord un mouvement légitime de connaissance de soi” (LISPECTOR, 1965, *apud* VARIN, 1990, p.29)⁵⁴.

De fato, para uma instituição literária cuja identidade cultural começou a definir-se somente a partir de 1873, com o respaldo do artigo *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis, e esperou até a metade do século XX para não mais se espelhar nos modelos estrangeiros⁵⁵, a noção de Outro ultrapassa a relação binária homem/mulher do ponto de vista da hierarquização, na medida em que o fato de “passer à l’homme”, como afirma Cixous, representa a possibilidade de se despojar do conhecido — o universo feminino —, para fazer-se habitar pelo desconhecido — o universo masculino.

No entanto, outros leitores críticos de Clarice, na França, situam essa busca, na sua obra, em um contexto mais vasto, como é o caso de Maryvonne Lapouge, citada a seguir:

Méfiance à l’égard de l’héritage culturel; refus de l’ônirisme, presque partout à l’œuvre en Amérique latine, et même du lyrisme; mépris de l’anecdote qui est toujours un leurre: Clarice Lispector a parfois été assimilée aux écrivains de l’école du nouveau roman. Mais ce n’est pas davantage au relevé minutieux des mouvements [...], au repérage des lieux que va son intérêt, ou bien ces derniers ne sont-ils que pour alerter, apaiser au fil des jours l’être intime où déposent les échos des

⁵⁴ Referência do artigo citado por Varin: “LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: **Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica**, memoria del 11º Congreso, Universidad de Texas, México, 1965.

⁵⁵ A questão da formação identitária brasileira é tema recorrente nas publicações literárias francesas que tratam da representação do Outro, como exemplifica esta citação: “Dès le début de l’indépendance politique vis-à-vis du Portugal, en 1822, la question de l’identité brésilienne s’est vivement renforcée [...]. Les discussions se sont notamment centrées sur les spécificités de la langue parlée, enrichie de vocables indigènes et africains, ainsi que sur les particularités de la littérature locale [...]. Du point de vue de la littérature, la question semble n’être définitivement éclairée qu’en 1873, quand l’écrivain Machado de Assis lui donne toutes les précisions nécessaires dans son article “Instinct de nationalité”. Cependant, sous l’empreinte du déterminisme, d’autres tentatives d’interprétation de l’originalité brésilienne surgissent à partir des vingt dernières années du XIXè siècle [...]. Cette perspective théorique importée [...] disqualifiait implicitement la société brésilienne et traduisait une évidente nostalgie des valeurs d’une certaine élite européenne [...]. Il va falloir attendre 1933, avec *Casa grande e senzala (Maître et esclaves)*, pour que le sociologue Gilberto freyre écarte les résidus rascistes en mettant en valeur le métissage et l’influence positive de la culture africaine à la culture brésilienne [...]. Le dépassement du stade d’identification aux modèles étrangers ne s’imposera vraiment qu’à partir des années 1950, grâce notamment aux fruits de la création de l’Université au Brésil, à la prise de conscience politique du niveau de sous-développement du pays et aux tentatives pour le surmonter” (VASSALO, 1993, pp.182-3).

événements (LAPOUGE, 2007, s/p).

A desconfiança (“méfiance”) frente à herança cultural, salientada por Lapouge, termina por possibilitar, em Clarice, a ruptura com uma problemática de brasilianização que, conforme palavras de Mario Carelli, citadas anteriormente, teria dominado a produção literária durante um século e meio⁵⁶. A respeito da forte presença da formação histórica na literatura brasileira, a obra *Littérature et modernisation au Brésil*, publicada recentemente, na França, diz que:

L’observation de la réalité brésilienne peut conduire, simultanément, à deux expériences du temps en apparence antagoniques et incompatibles: d’une part, le sentiment de persistance d’un passé qui se refuserait à disparaître, pour revenir, immuable, et envahir le présent sous forme de relations archaïques, marque coloniale évidente; d’autre part, l’impression d’un vertigineux changement — élément subversif — qui dissout les liens sociaux traditionnels, pulvérise des institutions plutôt solides (famille, État, religion, coutumes, etc.) allant même jusqu’à transformer, de façon étonnante, le milieu physique et l’environnement naturel (PASTA & PENJON, 2005, p.7).

Na verdade, a segunda experiência observada, nessa citação, somente é possível devido à reiteração da primeira, que, como seus autores dizem, se recusa a desaparecer. Assim, por persistir, o passado colonial desencadeia uma ruptura para com as formas instituídas — ou melhor, conhecidas — o que perpassa a obra de escritores em busca do Outro, como é o caso de Clarice, conforme lemos abaixo sobre essa segunda experiência, que é:

[...] celle du tourbillon transformateur et dévastateur [...]. Si pour les sciences humaines et sociales, cette perception en est encore pratiquement à ses débuts et assez éparse, elle semble au contraire se concentrer de façon plus décisive dans le domaine des arts et surtout en littérature. Des œuvres majeures comme des œuvres mineures, forment un tableau complexe et fragmentaire qui signale et qui analyse les effets asservissants de la vague de modernisation des dernières décennies. C’est ainsi que la Clarice Lispector de *La ville assiégée* et de *L’heure de l’étoile* (peu connue dans cette perspective sociale) [et] la Clarice Lispector des chroniques sur l’actualité [...] rendent compte du déchirement du tissu social, de la pulvérisation des références traditionnelles qui s’accompagne de l’abandon des masses populaires (PASTA & PENJON, 2005, pp.8-9).

⁵⁶ Conforme p.52 deste trabalho (2.1 FOUQUE, CIXOUS E LA PASSION SELON G.H.).

Lemos acima que a ruptura para com as referências tradicionais, no âmbito das artes, ocorre de modo mais incisivo na literatura, o que encontra respaldo no que afirma Roland Barthes, em *Leçon*, quando este diz o seguinte:

[...] je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. Dès lors que j'énonce, [...] je suis à la fois maître et esclave: je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes: je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète.

Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage (BARTHES, 1978, p.15).

Essa reflexão de Barthes faz eco, do ponto de vista teórico, à prática literária de Clarice Lispector, a exemplo do que se pode verificar em **L'heure de l'étoile**, através destas palavras proferidas por Rodrigo S.M., seu narrador:

[...] pour écrire quoi que ce soit, mon matériau premier, c'est la langue. Aussi cette histoire sera-t-elle faite de mots, assemblés en phrases, dont se dégagera un sens secret, transcendant mots et phrases. Evidemment, comme tout écrivain, je suis tenté d'utiliser des termes savoureux [...]. Mais je ne vais pas enjoliver les mots, car si je touche au pain de la jeune fille, ce pain se changera en or — et [...] la jeune personne pourra plus y mordre, et donc mourra de faim (LHE, pp.17-8).

A citação acima revela, de modo exemplar, o quanto a concepção de Clarice do ato de escrever se aproxima da concepção proposta por Barthes, para quem essa espécie de artimanha no trato com a língua, tal qual a descreve a autora brasileira, acima, seria por ele descrita da seguinte forma:

Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: *littérature*.

*

J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement mais le graphe complexe des traces d'une pratique: la pratique d'écrire (BARTHES, 1978, p.16).

Ao evidenciar, conforme a penúltima citação, uma prática literária que trabalha a tessitura da linguagem a partir de um certo jogo contextual, em função, no caso de **L'heure de l'étoile**, do contexto vivido por Macabéa, sua personagem principal, Clarice Lispector

deixa claro que, a exemplo, do que propõe Barthes, acima, ela faz da literatura uma revolução da linguagem, revolução esta que permite a percepção da língua “hors-pouvoir”, na medida em que, novamente segundo o narrador Rodrigo S.M, “ce qu[‘il] va écrire ne saurait satisfaire des esprits exigeants et avides de raffinements”, pois “ce qu[‘il] va dire sera, purement et simplement” (LHE, p.19).

Tendo como origem o Nordeste, “[u]ne terre où de nos jours on meurt de famine, une Inde en Occident” (CIXOUS, 1989, p.129), a narrativa de **L’heure de l’étoile** impõe, de fato, o uso de uma linguagem simples, isenta de refinamentos. Nesse sentido, essa obra mostra-se extremamente rica, pois transforma um contexto particular, o nordestino, em um contexto universal, como afirma ainda Hélène Cixous:

[...] naître et être pauvre cela n’est pas réducteur, c’est comme si l’on appartenait à une autre planète, et de cette planète-là on ne peut pas prendre un moyen de transport pour venir sur la planète de la culture, de la nourriture, de la satisfaction (CIXOUS, 1989, p.129).

Nesse mesmo sentido, Nádía Battella Gotlib escreveria, alguns anos depois, em *La postmodernité au Brésil*, que **L’heure de l’étoile** se configura como uma espécie de:

[...] climax d’un processus de représentation de [la] réalité brésilienne marqué par la conscience lucide de la misère et de la grandeur humaine. De fait, à cette heure finale, la romancière atteint le plus haut degré de la déconstruction du système, lorsque se trouve démasquée la misère extrême dans laquelle vit l’homme du Nordeste qui vient tenter sa chance dans la grande ville, Rio de Janeiro (GOTLIB, 1998, p.60).

Abolir as fronteiras entre o mundo real e o mundo imaginário, permitindo, no caso de **L’heure de l’étoile**, que a miséria nordestina represente a miséria humana: esta talvez seja, enfim, a alternativa encontrada por Clarice Lispector para exprimir-se, não apenas em relação ao período da ditadura militar no Brasil, como esperaria Clélia Pisa, de acordo com *Brasileiras — voix, écrits du Brésil*, mas em relação à sua trajetória literária como um todo, segundo citação feita por Maryvonne Lapouge, no verbete *LISPECTOR (C.)*, da Encyclopædia Universalis:

Quelques semaines avant sa mort sort **A hora da estrela (L’heure de**

L'étoile), qui a été défini comme “un livre-limite où l’auteur dissout pratiquement les frontières entre la vie et la littérature, tant, une fois encore, elle s’est projetée au-delà de son art incomparable” (LAPOUGE, 2007, s/p)⁵⁷.

O emprego, nessa passagem, do verbo “projetar-se” denota uma percepção da obra clariceana que a concebe sob o prisma da descontextualização, tal qual a apresenta Jean Bessière, na medida em que esse verbo vem sugerir a transposição de fronteiras pelo desdobramento destas em fronteiras outras, sem que haja a emergência de um contexto em detrimento de outro, como se lê abaixo:

Le jeu du décontextualisé et du contextualisé ne relève pas, de façon obligée, d’une question de sens, de figuration du sens, d’une question herméneutique. Il relève plus précisément du rapport entre le *singulier* que constitue l’œuvre et le général ou l’*universel* que constitue le contexte, identifié au langage et au milieu de l’échange humain. Ce rapport dispose que ce contexte est à la fois historique et métahistorique, que l’œuvre singulière est à la fois sa propre singularité et ce qui revient inévitablement à ce contexte (BESSIÈRE, 1998, p.57).

Se considerada na sua singularidade, a obra clariceana encontra, na trapaça com a língua — a exemplo da “tricherie salutaire” explicitada por Barthes —, uma alternativa de expressão que permite ouvir a língua fora do poder — “la langue hors-pouvoir”. Trata-se da voz feminina da escultora carioca G.H. de **La passion selon G.H.**, da voz do bandido Mineirinho, morto com 13 tiros, da voz da sofrida nordestina Macabéa de **L’heure de l’étoile**. Vozes singulares, porque ancoradas na realidade brasileira. Mas também vozes universais, porque identificáveis a outros contextos, o que deixa evidente o verbete dedicado a Clarice Lispector no *Dictionnaire de littérature brésilienne*:

A paixão segundo G.H. décrit un processus qu’on retrouvera dans beaucoup d’autres textes (y compris les nouvelles et les chroniques). Quelque chose arrive qui fait événement, qui désorganise la réalité et sa signification, ainsi que le sujet qui en est affecté. Il s’agit dans ce livre d’une blatte. Ailleurs ce sera [...] une certaine Macabéa, un criminel. Cet événement fait naître le sentiment d’une vie informe, plus grande que la vie humaine, qui provoque une “désorganisation”. Alors on écrit pour chercher à comprendre ce qui arrive, pour donner forme à ce sentiment informe [...] (MACHADO, 2000, p.53)⁵⁸.

⁵⁷ No texto de Lapouge, não é mencionada a fonte dessa citação, identificada somente pelo uso das aspas.

⁵⁸ Contrariamente ao verbete dedicado a Jorge Amado, que apresenta os títulos de suas traduções francesas acompanhados das respectivas editoras, o verbete dedicado à Clarice Lispector, na referida publicação, não menciona, discriminadamente, as traduções francesas de suas obras, informando, somente no final do texto e sob forma de nota de rodapé, o que segue: “Une traduction française des œuvres de Clarice Lispector est en cours aux Éditions des Femmes.” (MACHADO, 2000, p.53).

Nessa citação, Regina Machado parte da singularidade da obra de Clarice, para, em seguida, abordar o seu caráter universal, o que fica claro através, por exemplo, do emprego do pronome “on”, que, neste caso, representa a transferência de uma realidade individual para uma realidade coletiva⁵⁹. Dessa forma, a barata, Macabéa, um criminoso inserem-se em contextos outros que não somente o brasileiro, uma vez que não é mais apenas Clarice que procura compreender o desconhecido, ou a *passion* humana, como destacado anteriormente⁶⁰, pois, através dela, ainda de acordo com Machado, “on écrit” — igualmente para tentar compreender o que acontece.

Também fazendo parte desse “on”, dessa noção de coletivo, encontra-se Marguerite Duras, como ilustram estas citações:

D’origine ukrainienne, arrivée au Brésil à l’âge de deux ans, Clarice Lispector vécut les années de son enfance à Pernambouc, dans le nord du pays. Mariée à un diplomate brésilien dont elle était séparée depuis plusieurs années, mère de deux enfants, elle occupait dans les lettres brésiliennes une place comparable, en France, à celle de Marguerite Duras (LAPOUGE, 2007, s/p).

Romance de juventude, *A vida tranqüila* obedece às leis incontroláveis do desejo e da liberdade. E, seja pela força pulsional e flamejante das situações criadas, seja pela dimensão literária da tradução dessa força em palavras, frases e imagens, Marguerite Duras lembra [...] nes[s]e livro nossa Clarice Lispector, mestras as duas na arte de revelar o mistério que arde no coração das pessoas e das coisas (AVT, contracapa).

Em *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica*⁶¹, Raquel Ferreira destaca que a primeira referência explícita a aproximar, no Brasil, as duas autoras em questão, ocorreu no mesmo ano da publicação de **L’amant**⁶². No final desse mesmo ano, 1984, Duras receberia o Prêmio Goncourt. Esse dado vem antecipar a concepção de **O amante** como o *passeur* de Marguerite Duras junto ao público leitor brasileiro, o que imprime pelo menos um aspecto divergente no entrecruzamento da recepção francesa de Clarice Lispector com a recepção brasileira de Marguerite Duras, como abordaremos a seguir.

⁵⁹ Conforme a *Grammaire du sens et de l’expression*, esse pronome faz parte também da subcategoria *Les transfert de personnes*, na medida em que: “On renvoie à un tiers collectif dont l’identité est indéterminée du fait qu’il représente un ensemble dans lequel chaque individu se confond avec les autres.” (CHARAUDEAU, 1992, p.148)

⁶⁰ Conforme pp.59-60 deste trabalho (2.2 *LA PASSION E L’HEURE DE L’ÉTOILE*).

⁶¹ Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 1998.

⁶² Ferreira faz menção a artigo não assinado, publicado na *Folha de São Paulo*, em 30/6/1984, cujo título, *O amor segundo Marguerite Duras*, constituiria “uma referência clara à Clarice Lispector” (FERREIRA, 1998, p.46).

2.3 GOVERNO MILITAR, *BOOM* LITERÁRIO E **O AMANTE**

A década de setenta, que antecedeu àquela em que **O amante** se tornaria um *passer* para a recepção de Marguerite Duras, no Brasil, merece ser destacada devido à sua importância no que concerne à política e à cultura brasileiras da época e, principalmente, ao seu reflexo nos anos oitenta.

Nesse sentido, torna-se relevante observarmos o que diz esta citação:

Nos anos 70, livro é um bom negócio. Em 1973, segundo dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), foram lançados 7 080 títulos (edições e reedições), num total de 166 milhões de livros. Nunca se vendeu tanto: em 1977, a produção atinge 211 milhões de exemplares; em 1978, 232 milhões; e, em 1979, 249 milhões (num total de 13 228 títulos). Ao contrário das décadas anteriores, o Estado praticamente abandonou o setor editorial nas mãos do setor privado, só se restringindo a editar um ou outro livro de público muito restrito. [...] E se o livro era um bom negócio, a política era uma boa mercadoria. Obras como o romance *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado (sobre o seqüestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben), e *O outro lado do poder*, do gen. Hugo Abreu (chefe do Gabinete Militar de Geisel [...]), foram dois *best sellers* dos anos 70 (NOSSO SÉCULO BRASIL, 1986, v. 10, p.130).

Essa passagem mostra que, se de um lado havia a liberdade quantitativa, de outro lado, havia a ditadura qualitativa, ou seja, a imposição de temas que vendessem as idéias políticas do Governo Militar. Então, como uma espécie de negociação político-cultural, ocorreu, no Brasil, nos anos setenta, um *boom* literário motivado pela “crescente ampliação das classes médias, intimamente ligada ao nível de escolaridade” (NOSSO SÉCULO BRASIL, 1986, p.130). De fato, o número de estudantes matriculados aumentou. E com porcentagens impressionantes, como, por exemplo, 500 % somente no ensino universitário⁶³. Nesse mesmo sentido, Regina Zilberman comenta o cenário cultural brasileiro da primeira metade dos anos setenta:

Consciente de que a modernização acelerada do país não poderia prescindir do crescimento do sistema educacional, que forneceria profissionais para os campos emergentes da economia, o governo facilitou a expansão da rede escolar nos seus

⁶³ Conforme estes dados: “De 1965 a 1974, o número de estudantes matriculados passou de 12,2 milhões para 26,6 milhões, incluindo programas de alfabetização, não existentes anteriormente, representando um acréscimo de 70% no 1º grau, 230% no 2º grau e 500% no ensino universitário.” (NOSSO SÉCULO BRASIL, 1986, p.130)

três graus e propiciou a expansão dos programas de pós-graduação. Esta decisão não significou que quem a tomou assumiu com a mesma rapidez os encargos correspondentes. Em vez disso, o regime foi permissivo, facultando o estabelecimento de cursos superiores financiados pelos próprios alunos e estimulando o fortalecimento da rede particular de ensino [...] (ZILBERMAN, 1991, p.578).

Esses novos alunos constituíram-se, em um primeiro momento, como um grande público leitor de enciclopédias estrangeiras traduzidas, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda, ao dizer que a modernização, referida na citação acima, “levada em ritmo de ‘Brasil grande’, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres” (HOLLANDA, 1981, p.91).

Em 1979, a Editora Delta, subsidiária da Editora Guanabara, associando-se à francesa Librairie Larousse, lançou a *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* em quinze volumes. Já, conforme Lia Wyler, “em novas parcerias com editoras norte-americanas publicou [...] em 1980 a *Enciclopédia Delta Universal (Word Book Encyclopedia)* em 15 volumes” (WYLER, 2003, p.135). E de todos os investimentos estrangeiros, no meio editorial brasileiro, o maior deles seria o programa americano *Book Program*, que, desde a década de sessenta:

[...] selecionava assuntos e autores do interesse do governo norte-americano, pagava os direitos autorais, selecionava e subsidiava os tradutores e até financiava os custos de produção dos livros. O porte do investimento, saudado pela maioria dos editores brasileiros como a salvação do setor, pode ser avaliado por um levantamento preparado em 1987 pelo Serviço de Relações Culturais (USIS), daquele país [os EUA] em Brasília, DF. [...] As obras cobrem 222 assuntos do mais simples ao mais complexo, segundo uma nova mística — *the American way of life* (WYLER, 2003, pp.138-9).

Foi, então, dessa forma, que entre 1956 e 1980, foram publicadas, no Brasil, 11.136 traduções do inglês contra 3.685 traduções do francês (WYLER, 2003, p.139). Este fato, juntamente com o que foi exposto até aqui sobre o contexto editorial brasileiro entre os anos 70 e 80, indica, em primeiro lugar, que, nesse período, a atividade editorial era meramente mercadológica, sem nenhuma função cultural, e, em segundo lugar, que o público leitor brasileiro comum parece ter passado a existir para as editoras, nesse mesmo período, somente em função de seu interesse por obras informativas, como é o caso das enciclopédias, que mencionamos há pouco.

Foi nesse contexto que a primeira obra de Marguerite Duras traduzida para o português⁶⁴ chega ao leitor brasileiro comum. Trata-se da publicação de *O vice-cônsul*, em 1982. Em seguida, foi a vez de *Outside: notas à margem*, em 1983, seguido de *A doença da morte*, em 1984, e de *Moderato cantabile*, em 1985, ano em que foi também publicado **O amante**. Todos esses livros foram editados por editoras diferentes: pela Francisco Alves, pela Difel, pela Taurus, pela José Olympio e pela Nova Fronteira⁶⁵, respectivamente. Essa variedade de editoras a publicarem obras de Duras, no Brasil, demonstra, já de antemão, a inexistência de um interesse específico por parte do meio editorial brasileiro em publicar as traduções dessa escritora, diferentemente do que foi anteriormente demonstrado em relação à publicação das obras de Clarice Lispector, na França, que fora empreendida devido ao interesse por parte de uma editora engajadamente feminista, a Des Femmes, que detém, desde 1978, os direitos autorais sobre as edições francesas das obras de Clarice.

Vemos, assim, que não foi na figura de um(a) editor(a), nem na de uma editora, tampouco na de um único representante do meio acadêmico ou da crítica literária, que a obra de Duras encontrou um mediador para sua relação com o público leitor brasileiro. De fato, o *passeur*, no caso de Duras, foi justamente um livro seu: **O amante**. Mesmo que este não tenha sido o seu primeiro romance publicado no Brasil, mas sim o quarto.

Mas, de qualquer modo, os três romances publicados antes de **O amante** não formavam um conjunto favorável a uma recepção que desse conta da riqueza do percurso literário durassiano, tal qual este se dera, na França, na medida em que esses livros foram editados, no Brasil, sem se considerar a evolução desse mesmo percurso, o que impõe um breve comentário no sentido de justificar a emergência de **O amante** como a constituição de uma espécie de *passeur* para a obra de Duras, no Brasil, apesar de esse não ter sido o primeiro texto durassiano com edição brasileira.

Logo, considerando a evolução do percurso literário acima referido, é importante mencionar que *Moderato cantabile*, de 1958, e cuja tradução brasileira manteve o mesmo título, representou, no conjunto da obra durassiana, um marco no que concerne à técnica narrativa empregada, como se pode verificar nestas palavras de Gaëtan Picon: “*Moderato*

⁶⁴ Referência feita especificamente ao português do Brasil.

⁶⁵ **O amante** foi publicado, posteriormente, por outras editoras, o que será tratado mais adiante, neste estudo. Porém, sobre a variedade das editoras que publicaram o conjunto da obra de Marguerite Duras traduzida para o português, no Brasil, ver pp.41-2 deste trabalho (1.2.2 A RECEPÇÃO DE MARGUERITE DURAS NO BRASIL).

cantabile est-il un simple essai, ou bien l'ouverture d'une technique à laquelle l'auteur va rester fidèle? Pour que le livre s'anime et s'approfondisse, il faut que le lecteur puisse le nourrir et le vivifier avec le souvenir des autres œuvres" (PICON, 1993, p.164). E estas outras obras, de cuja lembrança fala Picon, seriam, principalmente, segundo este teórico, *Un barrage contre le Pacifique*, de 1950, *Le marin de Gibraltar*, de 1952, e *Les petits chevaux de Tarquinia*, de 1953⁶⁶. No entanto, quando *Moderato cantabile* foi publicado, no Brasil, esses livros ainda não haviam sido apresentados ao público leitor brasileiro, uma vez que a sua edição brasileira ocorreu da seguinte forma, respectivamente: *Uma barragem contra o Pacífico* foi o último deles, editado apenas em 2003, enquanto que *O marinheiro de Gibraltar*, em 1987, e *Os pequenos cavalos de Tarquinia*, em 1986, com pouca diferença temporal em relação a *Moderato cantabile*, mas, de qualquer modo, posteriores a ele.

A partir do momento em que as traduções de *Le vice-consul*, de 1965, e de *La maladie de la mort*, de 1984, são antecipadas à de *Moderato cantabile*, o leitor brasileiro passa a ter subsídios para construir uma recepção calcada em uma espécie de inversão da trajetória dessas obras, como o que se vê, por exemplo, no fato de *O vice-cônsul*, romance que, no percurso literário de Duras, faz parte do *cycle indien*⁶⁷, ter sido editado, no Brasil, antes de a tradução de **Le ravisement de Lol V. Stein**, romance que inaugurou esse ciclo.

Por outro lado, o fato de a tradução brasileira de *La maladie de la mort* ter sido editada em 1984, mesmo ano em que Duras lançava **L'amant**, na França, e um ano antes do lançamento deste último, no Brasil, demonstra coerência, do ponto de vista editorial, em relação ao percurso da produção durassiana, na medida em que ambos foram escritos durante um período em que a composição textual de Duras passava a ancorar-se, de forma cada vez mais significativa, em uma espécie de escritura construída através de resíduos memoriais, o que pode ser ilustrado com estas palavras de Alain Vircondelet, sobre *La maladie de la mort* e **L'amant**:

⁶⁶ Nesse sentido, é relevante observar esta afirmação: "L'amour n'est pas une possibilité capable de changer réellement un destin. Il apparaît comme l'impossible, [...]; et, dans *Moderato cantabile*, l'amour est explicitement uni à la mort. Si nous songeons aux possibilités d'expression de cette expérience, nous voyons que les récits suspendus et vides que l'auteur vient d'écrire sont fidèles à sa logique. Sans doute, en renonçant à la technique qui est celle d'*Un barrage contre le Pacifique*, du *Marin de Gibraltar* et des *Petits chevaux de Tarquinia*, technique qui, selon le mixte traditionnel, unit le récit rétrospectif et la prise de vues, l'organisation et la présence, le regard divin du romancier sondant la conscience de ses créatures, rappelant leur passé, pressentant leur destin et l'œil innocent de la caméra, Marguerite Duras obéit à l'impulsion majeure du roman contemporain inquiet de l'impureté de ce mixte et soucieux d'une perspective cohérente" (PICON, 1993, pp.162-3).

⁶⁷ O "cycle indien" compreende, segundo Sophie Bogaert, "[...] quatre récits (*Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964; *Le vice-consul*, 1966; *L'amour*, 1971; *India Song. Texte, théâtre, film*, 1973) et trois films (*La femme du Gange*, 1973; *India Song*, 1975; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976)" (BOGAERT, 2006, p.11).

Elle [Duras] déclare que pas une seule personne n'aurait survécu aux traitements qu'elle a dû subir: "c'est comme si on vous mettait de la dynamite dans le corps et que ça n'explose jamais", [...]. Quand la mémoire lui revient, après trois semaines, elle demande à reprendre son manuscrit — *La maladie de la mort* —, sait exactement où elle l'a interrompu [...]. Dès lors, tout se passe comme si Duras avait franchi des frontières interdites. Elle est persuadée avoir touché les rivages de la mort, en être revenue, connaître mieux encore la nature des secrets, [...] (VIRCONDELET, 1996, p.146).

[...] Duras se lance dans la rédaction de ce qui sera *L'amant*, avec une liberté retrouvée. La langue elle-même change de registre, trouve des élans nouveaux, se décante de ce qu'elle considérait encore comme des effets de style, des préciosités. [...] Elle est à l'écoute "du vent" de l'écriture, de son "large" en partenance. [...] L'apparent désordre des séquences qui orchestrent le texte est sa mémoire pulvérisée, soudain reconstruite dans cette unité qui ne se donne que dans le chant (VIRCONDELET, 1996, pp.154-6).

No entanto, essa confluência em relação ao recurso narrativo empregado nos textos de *La maladie de la mort* e no de **L'amant**, ambos construídos a partir de resíduos memoriais, não fez com que a recepção de **O amante**, em 1985, considerasse relevante a publicação de *A doença da morte*, que ocorrerá um ano antes. Um exemplo disso é a entrevista apresentada pela revista *Veja*, dois meses após o lançamento de **O amante**, em que, na nota introdutória à entrevista, o entrevistador faz referência a "outros escassos títulos da autora lançados no país [Brasil]" (LEITE, 1985, p.3), *Moderato cantabile* e *O vice-cônsul*, sem citar *A doença da morte*, que, na França, teve sua recepção associada a **L'amant**, justamente pelo que foi explicitado acima.

Mas há pelo menos dois dados que parecem contribuir para o esclarecimento dessa questão, pelo menos no que concerne ao caso específico dessa entrevista publicada na revista *Veja*. Em primeiro lugar, o fato de ter sido feita referência, além daquela aos dois títulos mencionados, ao livro *La Douleur*, que, recém lançado na França, na data da entrevista, ainda não havia chegado ao público leitor brasileiro comum. Apesar disso, o jornalista acrescenta "(*A Dor*)" junto ao título original, que acompanha a seguinte caracterização: "mais um romance autobiográfico" (VEJA, 1985, p.3). Em segundo lugar, o fato de o termo *durassien* ter sido apresentado da seguinte forma, quando comentado seu emprego na França:

[...] tanto tem valor positivo de obra original quanto o negativo de obra aborrecida. Agora, ao contar a história de seu precoce romance, aos 15 anos, com um rico chinês de Saigon, no tempo em que ainda vivia na Indochina Francesa, onde nasceu, Marguerite Duras saiu do rol dos nomes famosos porém distantes para cair em cheio no coração dos leitores (VEJA, 1985, p.3).

É possível verificar que os dois dados levantados, a referência à obra *La douleur*, incluindo seu título em português, buscando atrair antecipadamente a atenção do leitor brasileiro comum, por se tratar, na rápida apresentação do jornalista, de mais um romance autobiográfico⁶⁸, o que já de antemão atenderia às expectativas desse leitor, além de a referência ao tema de **O amante** como um tema autobiográfico e, por isso, apresentado como uma espécie de facilitador da recepção de Duras pelo público leitor de modo geral, complementam-se, na medida em que todos os dois remetem ao que seria uma nova vertente da escritura durassiana: a autobiografia.

Tratar-se-ia de uma espécie de salvação pela autobiografia. Em outras palavras, de uma aproximação com o público leitor comum facilitada — “enfim”, parecem dizer as entrelinhas da introdução à entrevista comentada — pela emergência de temas autobiográficos. Daí, talvez, a razão de os outros livros de Duras publicados anteriormente, no Brasil, não terem tido a mesma repercussão, mesmo podendo beneficiar-se, posteriormente, com o sucesso obtido por **O amante**. Por um lado, o tema, a autobiografia, não estava presente nesses outros livros, *O vice-cônsul*, *A doença da morte* e *Moderato cantabile*, pelo menos não com a mesma intensidade, e, por outro lado, ao fazer desse tema um pretexto para retrabalhar resíduos memoriais, **O amante** chega, conforme a própria autora, a uma

⁶⁸ Faz-se necessário esclarecer que, apesar de reconhecermos, em **O amante**, a emergência de temas autobiográficos, não reconhecemos a possibilidade de que se estabeleça, entre Marguerite Duras e seu leitor, um pacto autobiográfico, nos moldes de seu preconizador, Philippe Lejeune, que publicou *Le pacte autobiographique*, em 1975, na medida em que esse pacto prevê um contrato de leitura entre ambos, no sentido de que o autor compromete-se a contar sua vida dentro de um espírito de verdade, enquanto que o leitor dispõe-se a dar-lhe credibilidade, fato que revela um contrato difícil de ser posto em prática, em se tratando de Duras, como ilustram estas palavras de Alain Vircondelet, a respeito de **L’amant**: “Parle-t-elle [...] d’elle-même, de sa véritable enfance, elle qui déclare sans sourcilier: ‘si je l’écris, c’est que c’est vrai...’? Les jeux de translation de je à elle, de la jeune fille à la narratrice opacifient et troublent le pacte autobiographique auquel voudront croire tous ses lecteurs. Si tout n’était enfin qu’un ‘beau mensonge’ comme aurait pu dire Stendhal? Si tout n’était que fantasme, sublimation du désir?” (VIRCONDELET, 1996, p.157). Esta outra citação, de Aliette Armel, também é esclarecedora: “La question journalistique par excellence [...]: ‘Quelle est la part autobiographique de votre œuvre?’ Mais dès la page 14 de *L’Amant*, une affirmation péremptoire [...]: ‘L’histoire de ma vie n’existe pas’. [...] *L’Amant*, contrairement aux conclusions issues d’une lecture trop rapide, se situerait [...] dans la continuité directe de l’œuvre, au cœur de laquelle se retrouvent le silence et l’absence, et l’autobiographie ne serait qu’un moyen, mis au service de l’écriture qui seule donne une quelconque valeur d’existence aux événements anecdotiques qu’elle rapporte.” (ARMELE, 1990, p.28). Além disso, no caso específico do leitor brasileiro, trata-se de uma possibilidade de contrato de leitura incitado por artigos e/ou resenhas que visam a apresentar a obra literária como um objeto de consumo (conforme, mais adiante, p.93 deste trabalho — 2.4 **O AMANTE, LEITURAS LACANIANAS E O DESLUMBRAMENTO**), o que termina por apresentar a ficcionalização de temas autobiográficos sob o prisma do sensacionalismo (conforme, mais adiante, p.124 deste trabalho — 3.3 **L’AMANT VERSUS O AMANTE**), enquanto que, para Philippe Lejeune, a autobiografia “se définit plutôt par le ‘contrat de lecture’ et moins par les éléments formels qu’il intègre. [...] Pour étudier un genre, il faut lutter contre l’illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l’idéalisation [...]” (LEJEUNE, 1975, p.8).

“misteriosa simplicidade” (VEJA, 1985, p.3), que não seria aproximada aos outros três romances.

Pouca repercussão também tem a recepção brasileira das obras de Marguerite Duras, na França, apesar de haver, no Brasil, 35 publicações de obras suas, das quais cinco são republicações de **O amante**. A recente publicação *Cahier de l’Herne*, dedicada à Duras é uma forte evidência disso, o que diverge do que ocorre com a recepção francesa das obras de Clarice Lispector, cuja repercussão, no Brasil, é constantemente comentada, haja vista, por exemplo, a publicação *Cadernos de Literatura Brasileira*, cujo volume de 2004, dedicado à Clarice e já aqui mencionado, apresenta amplamente a recepção de Clarice na França. E nesse sentido, há pelo menos quatro outros exemplos de bastante relevância, dos quais os dois primeiros já foram aqui citados: o artigo *Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França*, publicado em 1995, por Maria Marta Pereira no anuário de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina; o livro *A força da palavra* (1996), onde Betty Milan apresenta uma entrevista feita com Hélène Cixous, intitulada *A arte de Clarice Lispector*, seguida de uma entrevista com Antoinette Fouque; a obra *Inútil poesia* (2000), onde Leyla Perrone-Moisés publica o texto *Clarice Lispector em francês* e, mais recentemente, a revista *EntreLivros* de janeiro de 2007, em cujo dossiê sobre Clarice, encontra-se o artigo *A descoberta do mundo*, de Lúcia Peixoto Cherem, que conta a trajetória clariceana na França. A autora deste artigo, por sua vez, defendeu, na Universidade de São Paulo, em 2003, a tese intitulada *Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector: leitura e recepção da obra na França e no Quebec*, o que já nos conduz a um quinto exemplo.

No entanto, por mais que os exemplos a respeito da repercussão da recepção francesa de Clarice, no Brasil, divirjam daqueles (in)existentes a respeito da repercussão da recepção brasileira de Duras, na França, é preciso retornar ao (contra-)exemplo dado pela publicação *Cahier de l’Herne*, na tentativa de compreender essa ausência de comentários em relação ao público leitor brasileiro, que, do mesmo modo que os leitores do mundo inteiro, tem a sua parcela de representatividade na legitimação da produção literária de Marguerite Duras, no âmbito da literatura mundial.

A edição de 2005 do *Cahier de l’Herne* surge como um marco na recepção da obra durassiana, na França, pois trata-se de a primeira vez em que essa renomada publicação é dedicada a uma escritora. De fato, das 38 edições que se encontram esgotadas, das 46 edições que ainda estão disponíveis e das 16 que serão proximamente publicadas, ou seja, de um total

de 100 edições, somente uma delas foi dedicada a uma mulher que escreve, designação que parece receber maior destaque quando enunciada em francês. Isso porque, nessa língua, contrariamente ao português, fica evidenciado o fato de que, mais do que uma escritora, trata-se de uma mulher que exerce a atividade de escritor, como demonstra esta frase introdutória: “Sans doute est-il venu le temps d’accueillir, pour la première fois, une femme. Une femme, un écrivain, Marguerite Duras.” (ALAZET & BLOT-LABARRERE, 2005, p.11).

Essa tríade — “une femme, un écrivain, Marguerite Duras” — denota, de forma contundente, a consagração do mito. O mito Duras, que às vésperas do décimo ano de sua morte, dentre as numerosas homenagens recebidas, recebeu uma das maiores homenagens já recebidas por uma escritora, no meio literário francês, que foi a de se tornar a personagem principal do célebre *Cahier de l’Herne*.

Todavia, apesar do grande valor literário dessa publicação, o leitor brasileiro, bem como o leitor latino-americano de modo geral, sentirá uma ausência ao longo de suas 379 páginas ricamente organizadas. Ou melhor, no lugar de ausência, ele sentirá um profundo silêncio, já que o capítulo que faz sentir tal ausência se chama *Voix de l’étranger*.

Nessas vozes do estrangeiro, não estão presentes as vozes latino-americanas. Lá estão as vozes vindas, nesta mesma ordem, do mundo anglófono, da Itália, da Polônia, do mundo árabe, da Tunísia, da China e do Japão. Mas nenhuma da América Latina, nenhuma do Brasil, o que mostra a fraquíssima repercussão da recepção brasileira de Duras, na França, o oposto do que ocorre com a recepção francesa de Clarice, no Brasil. Entretanto, na referida obra crítica, podemos verificar que a recepção durassiana, nos países mencionados, compartilha, com a sua recepção brasileira, o fato de **O amante** constituir-se como seu *porteur*.

A superficialidade lida nas duas últimas páginas da edição do Círculo do Livro, de **O amante**, logo após o término da narrativa, não revela a pertinência da recepção crítica brasileira de Duras, que mereceria ser destacada junto às recepções dos outros países referidos. Entretanto, por ser revelador da forma como o meio editorial brasileiro viria a propor o estabelecimento da relação entre **O amante** e o público leitor brasileiro, comentaremos essas páginas finais desse livro.

Trata-se de um texto curto, intitulado *A autora e sua obra*, que visa a apresentar Marguerite Duras ao referido público. Sem mencionar seu autor, assim começa o referido texto de apresentação:

*“Não existe nada mais público que aquilo que é rigorosamente pessoal.”
Essas palavras são da própria Marguerite Duras, e é sobre isso que ela escreve: assuntos rigorosamente pessoais. E como sua vida não tem sido uma vida comum, ou simples, também sua obra escapa da mesmice (OA, p.113).*

Não somente essa passagem citada, mas todo o texto em questão encontra-se em itálico, cujo recurso revela, segundo Compagnon, “une insistance ou une surenchère de l’auteur, une revendication de l’énonciation. L’italique équivaudrait à “Je souligne” ou “C’est bien moi qui le dis” (COMPAGNON, 1979, p.41). E esses sujeitos da enunciação, “Je” e “moi”, por sua vez, equivaleriam, nesse texto, à voz da editora, que estende o uso do itálico para a citação que abre o primeiro parágrafo, mesmo que esta já esteja entre aspas. Entre aspas, mas sem menção à fonte. Logo, fica evidente que o uso do itálico, neste caso, corresponde àquele sugerido por Compagnon, uma vez que, através desse recurso discursivo, a editora do Círculo do Livro faz suas as palavras de Marguerite Duras, o que é reforçado pelo fato de essa editora não mencionar a fonte de onde provém a afirmação durassiana.

Fazendo suas as palavras de Duras, a editora não procura enfatizar a verdade nelas contida, mas sim a força de seu enunciado, o que se pode justificar com esta outra reflexão de Compagnon:

Il n’y a pas à interroger une citation sur sa vérité. L’alternative du vrai et du faux ne la concerne pas et le citeur aurait beau jeu de répondre: c’est écrit. Cela ne veut pas dire: c’est écrit, c’est donc vrai, mais: c’est écrit sans plus. Et cela suffit à déplacer la question de la vérité (COMPAGNON, 1979, pp.88-9).

Por isso, a verdade do enunciado da citação é deslocada para a afirmação que a segue — *“Essas palavras são da própria Marguerite Duras”* —, provocando a emergência de uma certa negatividade mediadora entre a apresentação dessa autora e a sua recepção por parte do leitor brasileiro.

Constituindo-se, para Wolfgang Iser, “simultanément comme la cause déterminante et comme le remède possible de la déformation” (ISER, 1997, p.391), essa negatividade mediadora surge como uma espécie de presença pela ausência, na medida em que o leitor brasileiro comum passa a descobrir a obra de Marguerite Duras através das palavras da

própria autora, sem que haja, de fato, a realização do enunciado. Por um lado, porque a fonte que as legitimaria não é citada (traço da ausência), e, por outro lado, porque a sua legitimação vem das palavras seguintes (traço da presença).

Essa apresentação de Duras, que a editora do Círculo do Livro faz para o leitor de **O amante**, revela um certo desprezo pelo leitor comum, uma vez que não demonstra comprometimento com as informações fornecidas, deixando pressupor que esse leitor não demanda dados pontuais, o que vem ao encontro daquilo que Raquel Ferreira comenta como sendo a “passagem das edições de Minuit para se tornar um *best-seller*” (FERREIRA, 1998, p.50). Ferreira fundamenta esse comentário no artigo *A paixão segundo Marguerite Duras*, de Homero Icaza Sanchez, onde se lê que, de 1943 a 1983, Marguerite Duras fora “propriedade particular de uma pequena elite de leitores franceses [...] que ostentava o conhecimento de sua obra como uma condecoração que os tornava ‘iniciados’ no ‘novo romance’” (SANCHEZ, 1985, *apud* FERREIRA, 1998, p.50), situação que mudaria com o agraciamento com o prêmio Goncourt que teria decidido “libertá-la do cerco dos leitores das edições de Minuit e lançá-la no mundo dos *best-sellers*” (SANCHEZ, 1985, *apud* FERREIRA, 1998, p.50)⁶⁹.

No Brasil, a existência de “iniciados no novo romance” também restringir-se-ia a uma pequena elite de leitores, como é possível verificar através do que afirma Leyla Perrone-Moisés, ao comentar o seu começo como crítica literária no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*:

Eu comecei a falar [no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*] das coisas da atualidade da França, principalmente do *nouveau roman*. Logo em seguida, isso se ligou ao desenvolvimento da teoria literária na França, nos anos de 1960. Essas coisas interessavam aos intelectuais e escritores brasileiros.

Tive a satisfação de ouvir, de alguns grandes escritores, que eles liam meus artigos sobre o novo romance, e que isso foi importante para eles (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.338).

Em 1966, Perrone-Moisés viria a publicar o livro *O novo romance francês*, que reunia os artigos sobre o *nouveau roman* publicados no referido suplemento literário. Nesse livro, ela diz que “A ASSOCIAÇÃO do nome de Marguerite Duras ao Novo Romance é bastante discutível” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p.129), afirmação esta que seria bem mais

⁶⁹ Referência do artigo citado por Ferreira: SANCHEZ, Homero Icaza. *A paixão segundo Marguerite Duras*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20/4/1985, Caderno B.

tarde justificada pela própria Duras, em entrevista concedida à revista *Veja*, por ocasião da recepção brasileira de **L'amant**:

Jogo muito com as palavras. [...] As palavras são a coisa nomeada. Não se deve jogar com a sintaxe ou a gramática. As palavras vêm em primeiro lugar, a gramática depois. A gramática agarra as palavras, mas não se pode jogar com ela. [...] [O] *nouveau roman* só jogou com a gramática e o resultado foi que seus livros se tornaram ilegíveis (LEITE, 1985, p.4).

Nessa mesma entrevista, ao mesmo tempo em que Duras diz haver recuperado, com **O amante**, a “felicidade de escrever, uma verdadeira felicidade”, a qual ela acredita compartilhar com o leitor quando este “sente a felicidade de lê-lo” (LEITE, 1985, p.3), ela diz que:

Pelo menos na França, este foi um dado [a felicidade de escrever e de ler] perdido na literatura. Por causa daquela onda, um pouco terrorista, de *nouveau roman*, as pessoas foram habituadas a uma leitura muito obscura. [...] Penso que, agora, o que se encontra é uma misteriosa simplicidade. [...] Mas também me pergunto se esse [**O amante**] não é o mais obscuro de meus livros, embora sua leitura seja muito simples e acessível (LEITE, 1985, p.3).

Vemos, nessa passagem, que Duras situa **O amante** ora como um livro de leitura “simples e acessível”, ora como “o mais obscuro” de seus livros, fato que se esclarece à luz da obra *La réécriture: formes, enjeux, valeurs — autour du Nouveau Roman*, de Anne-Claire Gignoux, na medida em que tal obra vem ao encontro de outras leituras críticas segundo as quais Duras não deve ser vinculada à noção de *nouveau roman* enquanto movimento datado, organizado e coletivo⁷⁰. Nesse sentido, Gignoux vai mais além quando afirma que Duras deve ser vinculada à noção de *nouveau roman* desde que essa noção explicita uma reflexão sobre a escritura, como demonstra esta citação:

Le Nouveau Roman est daté, tous les critiques l'admettent; sa grande époque a été la fin des années cinquante, les années soixante et soixante-dix. Aussi devrait-on s'en tenir aux œuvres de cette période. Pourtant, les nouveaux romanciers continuent, encore aujourd'hui, d'écrire et de publier, et certaines œuvres plus récentes, comme **L'amant** de Marguerite Duras, participent pleinement de cette réflexion sur la réécriture et l'écriture (GIGNOUX, 2003, p.11).

⁷⁰ A exemplo do Colóquio de Cerisy-la-Salle, organizado por Jean Ricardou em 1971.

No Brasil, a tradução de **L'amant** foi publicada antes de outros livros que o precedem, como é o caso de **Le ravisement de Lol V. Stein**, subvertendo o percurso da trajetória de escritura dessa autora, escritura esta que se refaz constantemente através da sua reflexão, ou seja, através da reescritura⁷¹, como explicita esta passagem de **O amante**:

A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. [...] Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém. A história de uma pequena parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, quero dizer, já contei alguma coisa sobre ela, falo aqui daquela mesma parte, a parte da travessia do rio. O que faço agora é diferente, e parecido. Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos secretos dessa mesma juventude, das coisas que oculte sobre certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos (OA, p.11).

Essa passagem revela, exemplarmente, a relação entre escritura e leitura permitida pelo **O amante**, em que, segundo as palavras da própria Duras, anteriormente citadas, a primeira constitui-se como “obscura”, enquanto que a segunda constitui-se como “simples e acessível”. Se o fato de resgatar “períodos secretos” configura um processo “obsuro”, o fato de esses períodos já haverem sido “mais ou menos” tratados faz com que a sua leitura se dê como um processo que, se não for simples e acessível, será, pelo menos, uma possibilidade de compreensão do texto através de sua reescritura, aspecto que propõe um retorno à aproximação da obra de Duras ao *nouveau roman*, sob a óptica de Anne-Claire Gignoux, que afirma que:

[...] le Nouveau Roman exige un nouveau lecteur. Celui-ci, comme tout lecteur, se constitue au fur et à mesure de l'acte de lecture, guidé par le narrateur. Un narrateur qui ne ménage pas le lecteur: il le manipule, le déconcerte, l'inquiète... Le nouveau lecteur doit savoir s'adapter, prendre de nouvelles habitudes de lecture. Il a en effet à [...] décrypter la mise en abyme ou encore déjouer les pièges énonciatifs tendus par le narrateur. [...] La réception d'un nouveau roman est peut-être plus problématique que celle d'autres livres (et, d'expérience, les lecteurs réagissent souvent par un rejet) [...]. La compétence exigée en réécriture intertextuelle ou macrotextuelle est la connaissance des textes littéraires antérieurs (GIGNOUX, 2003, p.138).

⁷¹ Gignoux utiliza o termo “réécriture” em vez de “reescritura”, de modo a diferenciar da abordagem feita pela crítica genética, para a qual “réécriture” designa “la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit — et qu'il ne montre pas au lecteur la plupart du temps. [...] Pour cette raison, il est préférable d'utiliser le terme de 'réécriture' avec un seul 'é' pour désigner des transformations qui, même quand elles s'apparentent à celles de la réécriture génétique, en sont pourtant ontologiquement différentes” (GIGNOUX, 2003, p.16). No entanto, por este trabalho não apresentar nenhuma relação com a crítica genética, o que fica evidenciado desde o seu início, o termo por ele utilizado em francês, quando de citações nessa língua, é o termo “réécriture” e, em português, “reescritura”. Assim como o termo “réécriture”, estes dois últimos representam, neste trabalho, “le soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-délà une 'réflexion' sur l'écriture” (GIGNOUX, 2003, p.7).

Marguerite Duras convida, de fato, seus leitores a resgatarem suas obras anteriores, o que permite, ainda de acordo com Gignoux, a análise do “*déjà-dit*” (GIGNOUX, 2003, p.182), isto é, da reescritura.

Por mais que, como abordado anteriormente, o entendimento do que seria o *nouveau roman*, no Brasil, fosse restrito a uma elite de escritores e de intelectuais, podemos dizer que a prática de escrever própria a Duras, por refletir sobre a escritura, a exemplo de outras narrativas novo romancistas, retoma incessantemente imagens que compõem a sua criação literária, o que viria a seduzir o leitor brasileiro, apesar de este, bem como a maioria dos leitores de Duras, não ter consciência — pelo menos, em um primeiro momento — de que a escritura constitui a própria figuração do imaginário durassiano, como ilustram estas palavras de Laure Adler, quando esta diz que o Chinês “*n’est pas le sujet, quoi qu’en aient pensé des millions de lecteurs. Le sujet de L’amant, c’est l’écriture*” (ADLER, 1997, p. 518).

De fato, e assim como a mãe, os irmãos, a paisagem indochinesa, o amante chinês emerge, em **O amante**, como a constituição de uma imagem em movimento, na medida em que todas essas figurações, por serem constantemente recuperadas a partir da memória da autora, perpassam sua obra como que em busca de contínua recomposição, o que se justifica pelo que comenta Jean Bessière, ao dizer que “[c]haque nouveau livre [de Marguerite Duras] détruit le précédent dans l’inspiration ou dans la forme” (BESSIÈRE, 1972, p.14). Pois, tanto na inspiração quanto na forma, **O amante** destrói, como diria Bessière, seu(s) precedente(s), revelando que a recorrência de tais figurações, dentre outras, corresponde mais a uma construção textual que dá conta da necessidade da autora de reescrever seus textos do que a uma construção textual com cunho autobiográfico.

No entanto, o leitor brasileiro de Duras deixou-se seduzir, ou melhor, se considerarmos a próxima obra durassiana a ser abordada, capturar⁷² pelo **O amante**, pelo mesmo motivo elencado por Raquel Ferreira sobre a provável repercussão satisfatória da publicação brasileira de *La vie matérielle*, em 1989: “Duras consegue ser tão impiedosa consigo mesma quanto com os seus personagens. O livro poderia quase ser considerado um diário, pois traz passagens autobiográficas que os leitores certamente apreciarão” (FERREIRA, 1998, p.66).

⁷² Em francês, “ravir”, que tem a mesma raiz de (**Le**) **ravissement** (de **Lol V. Stein**).

Afirmar, no entanto, que *A vida material* apresenta passagens autobiográficas, da mesma forma como foi feito em alguns artigos por ocasião da publicação de **O amante**, é o mesmo que afirmar que este último apresenta o Chinês como personagem central.

Por isso, se o leitor brasileiro ativer-se a uma leitura da obra de Duras que se norteie por aspectos (falsamente) autobiográficos, ele continuará capturado — literalmente, “ravi” — pelo **O amante**, embora essa captura não revele a sua verdadeira razão: a reescritura.

2.4 O AMANTE, LEITURAS LACANIANAS E O DESLUMBRAMENTO

Das vinte e duas traduções de obras de Marguerite Duras publicadas no Brasil, após o sucesso de **O amante**, a de **Le ravisement de Lol V. Stein**, ocorrida em 1986⁷³, foi a que mais suscitou o interesse dos leitores brasileiros. Não, porém, pelo mesmo motivo de **O amante**, que teve uma repercussão igual à de um *best-seller*, chegando a ser o livro mais vendido no país, com as marcas de quatro edições e de 40000 exemplares vendidos em apenas dois meses.

É preciso destacar que, enquanto **O amante** fora acolhido como uma obra de narrativa fragmentada, mas apresentando uma leitura simples, devido ao entendimento, por parte do público leitor comum, de que se tratava de um texto autobiográfico, **O deslumbramento** o fora como uma obra de narrativa linear, o que merece o seguinte comentário por parte da editora que o publica:

Ao contrário do que acontece em outros livros de Marguerite Duras, como por exemplo em **O amante**, em que a narrativa é fragmentada, [...] em **O deslumbramento** a história se desenvolve de forma bem mais linear. O que não é linear é o conteúdo e não a forma. Representa os elos perdidos entre o passado, o não-essencial, os estados de ausência da heroína, a pausa do silêncios e das emoções desmesuradas (OD, orelha/capa).

⁷³ Em 1986, cinco traduções de livros de Marguerite Duras foram publicadas no Brasil, nesta ordem: *A dor*, *Dez e meia da noite no verão*, **O deslumbramento**, *O verão de 80* e *Os pequenos cavalos de Tarquínia*.

Nesse comentário, a editora menciona **O amante**, um sucesso editorial, buscando assim estender tal sucesso à nova publicação, que está sendo apresentada. Porém, a narrativa de **O deslumbramento** não evoca dados que possam ser considerados autobiográficos, o que contribui para que não lhe seja atribuído um reconhecimento popular, distanciando-o, contrariamente com o que ocorrera com a recepção brasileira de **O amante**, da posição de um *best-seller*.

O deslumbramento não representou, de fato, um êxito de livraria, o que anteciparia um artigo publicado na revista *Veja* e citado por Raquel Ferreira em sua pesquisa sobre a recepção crítica de Duras no Brasil, como se pode verificar abaixo:

Sobre **O deslumbramento**, outro livro de Duras lançado pela Nova Fronteira, temos o artigo de Lena Chaves. A autora fala do reconhecimento popular que Duras teve através de dois prêmios: o *Goncourt*, em 1984 e o Ritz Paris Hemingway, em 1986. Menciona a quantidade de romances de Marguerite Duras e resume a história do livro, advertindo que [...] não possui nem o fascínio de **O amante**, nem o encanto de outras obras (FERREIRA, 1998, p.60)⁷⁴.

Tanto a apresentação por parte da editora quanto o comentário acima, que traz no seu bojo aquele que seria considerado o artigo mais relevante sobre o lançamento de **O deslumbramento**, estabelecem uma relação extremamente superficial entre essa obra e **O amante**, sem mencionar o grande espaço temporal que separa seus textos originais — vinte anos —, tampouco o fato de que esse espaço temporal permitiria que a segunda se consolidasse como um processo de reescritura, do qual a primeira também faz parte, contribuindo para a composição de suas imagens recorrentes, visto que reescritas, tais como as diversas emergências de elementos simbólicos, a exemplo do grito e do mar, e de construções fantasmáticas, a exemplo da cena do baile, em **O deslumbramento** e da cena de cristalização da figura da mãe, em **O amante**⁷⁵.

⁷⁴ Referência do artigo citado por Ferreira: CHAVES, Lena. Ordem glacial. *Veja*, São Paulo, 07/5/1986.

⁷⁵ Por tratar-se de uma cena nuclear da narrativa, o próprio texto de **O deslumbramento** refere-se ao baile de T. Beach utilizando a expressão “famoso” (OD, p.8), o que tem sido corroborado pelo fato de que a cena que o apresenta têm suscitado, desde a publicação desse livro na França, inúmeras leituras críticas, pois acredita-se que “esse famoso baile de T. Beach tenha tido papel preponderante na doença de Lol V. Stein” (OD, p.8). A apresentação minuciosa dessa cena encontra-se nas seguintes páginas da tradução brasileira e do original, respectivamente: (OD, pp.9-15) e (LRLVS, pp.15-22). Quanto à cena que apresenta a cristalização da figura da mãe, em **O amante**, trata-se de uma cena de extrema relevância, porém, complementar, na medida em que a cena nuclear, nessa narrativa, apresenta aquela que se poderia chamar, plagiando o texto de **O deslumbramento**, de a famosa imagem da travessia do rio. Considerando, então, que a cena de **O amante**, citada como exemplo, não tem o mesmo destaque, na recepção crítica, que aquela que foi citada exemplificando **O deslumbramento**,

O cotejo da recepção dessas duas obras em tradução permite observar que o acolhimento da produção de Duras, no Brasil, dá-se, por vezes, de modo contraditório, como percebemos através do percurso da recepção de **O amante** e como ilustra, de modo exemplar, a citação abaixo, retirada do artigo *Passageira do prazer e da dor*, de José Corrêa:

O amante, de 1984, é um capítulo de uma autobiografia. Uma retomada plena do contato com o fio narrativo. A história de sua vida e de sua vocação. A história da insatisfação da mulher, de sua espera ansiosa. Segundo a análise de Maria Cecília [Queiroz], da USP, nesta obra todos subentendidos se iluminam. “O que estava obscuro em **O deslumbramento**, em *O vice-cônsul* torna-se claro. É um início-síntese, um princípio-fim, porque remete a todos os livros que foram escritos antes; mas temos a impressão que é a fonte de todos”, define (CORRÊA, 1986, p.15).

Se, de um lado, Corrêa afirma que **O amante** “é” um texto autobiográfico, de outro lado, ele apresenta a análise de uma especialista em literatura, professora da Universidade de São Paulo, análise esta que se distancia de uma percepção nitidamente ingênua da obra durassiana, como este outro exemplo: “Os leitores brasileiros parecem cada vez mais fascinados com es[s]a francesa, cuja obra tem um caráter declaradamente autobiográfico” (CORRÊA, 1986, p.13).

Essa espécie de fascinação apontada por José Corrêa vem ao encontro, de certa forma, de um processo de leitura calcado em uma percepção ingênua dessa obra, haja vista a não familiaridade desse leitor com a literatura, como explicitam estas palavras de José Luiz Jobim:

É claro que a “não familiaridade [...] com a literatura” e o “baixo nível de

faz-se necessário transcrevê-la a seguir. Na tradução brasileira: “[...] Olhei para minha mãe. Mal a reconheci. E depois, como se alguma coisa se apagasse subitamente, numa espécie de queda brutal, não a reconheci absolutamente. De um momento para o outro estava a meu lado, sentada o lugar de minha mãe, uma pessoa que não era minha mãe, o mesmo rosto, mas não era minha mãe. [...] [N]ão havia outra pessoa ali a não ser ela mesma, [...] e eu não podia de modo algum trazê-la de volta, fazer com que começasse a voltar. Não havia nada que pudesse preencher aquela imagem. Enlouqueci com pleno domínio da razão. Tempo de chorar. Chorei. Um choro fraco, um pedido de socorro para que partisse aquele gelo no qual a cena se imobilizava mortalmente. Minha mãe voltou.” (OA, pp.82-3) No original: “[...] J’ai regardé ma mère. Je l’ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d’effacement soudain, de chute, brutalement je ne l’ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n’était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n’avait été ma mère. [...] [J]e savais que personne d’autre n’était là à sa place qu’elle-même, [...] j’étais sans aucun moyen de faire qu’elle revienne, qu’elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l’image. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J’ai crié. Un cri faible, un appel à l’aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène. Ma mère s’est retournée.” (LA, pp.105-6)

leitura” [...] têm raízes mais fundas em nossa formação social. [...] [N]ão podemos deixar de mencionar *en passant* que o Brasil passou por uma situação de analfabetismo quase integral da população em que — havendo ainda enormes contingentes populacionais analfabetos — os alfabetizados são submetidos a um contexto cultural [...] que [...] sufoca a escrita (JOBIM, 1994, pp.77-8)⁷⁶.

Somando-se a essa prévia não familiaridade com a literatura o fato de que, segundo Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, não é o leitor comum quem determina a recepção de uma obra literária, na medida em que esse leitor corresponde a uma “abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13), é possível verificar que a recepção de **O deslumbramento**, no Brasil, dá-se na esteira de uma leitura superficial — ou bestsellerizada — originada com **O amante**, respaldada, ao mesmo tempo, por um número significativo de artigos e resenhas destinados, principalmente, a apresentar a obra literária como um objeto de consumo, como evidencia abaixo Raquel Ferreira, a respeito da crítica brasileira nos anos 80 e 90:

O interesse primordial de grande número de artigos e resenhas passou a ser a venda de livros e não somente a sua análise. Predominam as resenhas, escritas em estilo jornalístico, isto é, leve, informativo, adequado à compreensão de um público não especializado (FERREIRA, 1998, pp.85-6).

A força do texto de Marguerite Duras impõe-se, porém, a essa espécie de leveza que os textos que se propõem a divulgá-la junto ao leitor brasileiro comum, com o mero intuito comercial, procuram imprimir-lhe. De fato, como diz Julia Kristeva, “malheur au lecteur complice qui succombe à son charme” (KRISTEVA, 1987, p.237), pois, no texto durassiano, há captura, e não prazer, como explicita novamente Kristeva, através da expressão “*Du ravissement: pas de plaisir*” (KRISTEVA, 1987, p.251), que dá título a uma das passagens de seu artigo *La maladie de la douleur: Duras*, onde a obra de Duras é analisada sob o prisma da psicanálise, para a qual **O deslumbramento** representaria, já na publicação de seu texto original, na França, um produtivo objeto de análise, como anteciparia Jacques Lacan com a sua célebre *Homenagem a Marguerite Duras pelo “arrebato de Lol V. Stein”*⁷⁷.

⁷⁶ Conforme, inclusive, pp.77-8 deste trabalho (2.3 GOVERNO MILITAR, *BOOM LITERÁRIO E O AMANTE*).

⁷⁷ Conforme, inclusive, pp.43-4 deste trabalho (1.2.2 A RECEPÇÃO DE MARGUERITE DURAS NO BRASIL). Mesmo no Brasil, esse texto é significativamente conhecido pela sua tradução portuguesa, publicada

Essa homenagem feita por Lacan, em 1965, um ano após a publicação de **Le ravisement de Lol V. Stein**, na França, obteria significativa repercussão pelo menos vinte e dois anos depois, no Brasil, com a publicação da edição brasileira desse livro. Isso porque o meio psicanalítico brasileiro daria origem a um expressivo público leitor de **O deslumbramento**.

Assim como ocorreu por ocasião do lançamento de **Le ravisement de Lol V. Stein**, a abordagem psicanalítica de **O deslumbramento** dá-se, principalmente, em torno da expressão feminina do desejo, da loucura, da melancolia, dentre outros. Em ambos os casos, o artigo de Lacan exerceria um papel fundamental.

Enquanto que **O amante** exerceria o papel de *porteur* em relação ao conjunto da obra de Duras traduzida, no Brasil, a homenagem feita por Lacan exerceria o papel de *porteur* para a recepção de **O deslumbramento**, o que fez com que as referências à escritura durassiana como a constituição de um espaço que, segundo aponta, ainda hoje, Ricardo Ballarine, se compõe por “fortes ingredientes autobiográficos” (BALLARINE, 2007, s/p), não mais motivassem, posteriormente ao lançamento deste último, o mesmo número de artigos e resenhas destinados a um público leitor não especializado, como ocorrera depois do lançamento do primeiro.

Não por acaso, então, conforme gráfico apresentado por Raquel Ferreira, no ano posterior a primeira edição de **O amante**, em 1986, quatorze artigos e/ou resenhas sobre a obra durassiana foram publicados em jornais brasileiros, enquanto que, no ano seguinte ao lançamento de **O deslumbramento**, em 1987, somente três artigos e/ou resenhas sobre essa obra foram publicados nesses jornais (FERREIRA, 1998, p.127).

Em 1989, mesmo ano em que foi publicada, no Brasil, a tradução de *La vie matérielle* e quando haveria, a exemplo de 1987, somente três artigos e/ou resenhas sobre Duras, Vera de Sá escrevia:

É exatamente esta obscenidade entendida como a exposição de si e do mundo [...] que faz de *A vida material* um livro que interessa a um público mais am-

em Lisboa: “Penso que, mesmo se Marguerite Duras me disse pela sua boca não saber em toda a sua obra de onde lhe vem Lol, e mesmo se pudesse entrevistá-lo no que me diz na frase seguinte, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar da sua posição, se esta lhe for reconhecida como tal, é de se lembrar com Freud que, na sua matéria, o artista sempre o precede [...]. É precisamente o que reconheço no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras prova saber sem mim o que ensino.” (LACAN, 1989, p.125)

plo do que o dos aficionados da escritora. Estes certamente vão apreciar a intimidade [...] de passagens autobiográficas (SÁ, 1989, p.120).

Referir a existência de passagens autobiográficas, na produção literária de Duras, sob um prisma sensacionalista não é exclusividade da crítica brasileira, pois, conforme afirmou Dominique Denes, em um colóquio organizado pelo Institut Catholique de Paris, “[qu’i]l est désormais commun de présenter Marguerite Duras comme une scandaleuse” (DENES, 1997, p.203).

Este trabalho não pretende, de forma alguma, negar a existência de traços autobiográficos na obra durassiana. De fato, as aulas de piano de *Moderato cantabile*, o amante chinês, as terras incultiváveis, a figura da mãe e dos irmãos de *Un barrage contre le Pacifique*, de **L’amant** (e de outros), a dependência do álcool, descrita em *La vie matérielle*, configuram exemplos da presença desse traços, que, se lidos em função da trajetória da criação literária de Duras, teriam permitido acolher **O amante** como um texto que se constitui como uma espécie de consolidação de um processo de escritura, visto que se trata de uma reescritura, ou, em outras palavras, de uma reflexão sobre esse processo.

Embora muito anterior a **L’amant**, **Le ravisement de Lol V. Stein** também apresenta traços autobiográficos⁷⁸. Este último livro, porém, justamente por preceder o primeiro, o faz de modo extremamente sutil, o que terminaria por não permitir que a apresentação de **O deslumbramento**, ao leitor brasileiro, mesmo que publicado na esteira do sucesso editorial de **O amante**, fosse feita pelo viés de uma leitura que evidenciasse a existência desses traços a partir de um ponto de vista sensacionalista.

A sutileza com que os traços autobiográficos permeiam a composição textual de **O deslumbramento** faz com que esta obra não se constitua, já de antemão, como uma obra anunciadora de situações reais, mas, ao contrário, como uma obra reveladora de situações imaginadas. E o leitor brasileiro comum, ainda atrelado unicamente à figura da imagem fotografada⁷⁹, da qual parte **O amante**, não viria a dar conta da emergência dessas situações,

⁷⁸ Nesse sentido, Sophie Bogaert diz inclusive que: “À partir du **Ravisement de Lol V. Stein** et du *Vice-Consul*, [...] l’œuvre de Marguerite Duras [...] se révèle [...] de moins en moins dissociée de la vie de son auteur.” (BOGAERT, 2006, p.28)

⁷⁹ A expressão “imagem fotografada” é aqui empregada como um contraponto para a noção de “imagem absoluta”, no sentido de que a primeira corresponde à fotografia enquanto representação do real (as fotos de família, em se tratando do ponto de partida da composição textual de **O amante**), enquanto que a segunda corresponde à fotografia enquanto representação do imaginário, que emerge ao longo de toda essa narrativa. Estas palavras de Alain Vircondelet ilustram exemplarmente essa questão: “À l’initiative de son fils Outa qui

que se passam entre o sonho e a realidade⁸⁰ e que, por isso, efetivam-se como a expressão explícita da “inquiétante étrangeté de la fiction” mencionada por Freud⁸¹. Esse aspecto justifica o decréscimo significativo da repercussão da recepção da obra de Duras, entre o período de recepção de **O amante** e o de **O deslumbramento**, na imprensa escrita brasileira, cujos artigos/resenhas, conforme demonstrado anteriormente, destinavam-se principalmente ao leitor comum.

A ausência de textos destinados ao público leitor comum foi suprida por textos críticos de especialista em literatura e, de forma mais significativa, pelo público especialista em psicanálise, este último atraído por uma composição literária que, por revelar, exemplarmente, o estranhamento pela ficção, se mostrava, a exemplo da homenagem prestada por Lacan a Marguerite Duras pelo **Ravissement de Lol V. Stein** e da reflexão de Freud, em *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, mais rico do que a própria realidade.

Em 2003, dezessete anos, portanto, após seu lançamento no Brasil, esse livro seria mencionado, por intermédio da reflexão lacaniana, no texto de apresentação da obra *A escrita do analista*, onde Gilda Vaz Rodrigues escreve:

Em 1964, Marguerite Duras publica **Le ravissement de Lol V. Stein**, que pode ser traduzido por *O arrebatamento de Lol V. Stein*. No ano seguinte, Jacques Lacan lhe dedica algumas páginas intituladas: *Homenagem feita a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, publicada nos *Cahiers Renaud-Barrault*, n.52 e republicada na revista *Ornicar?* n.34 Outono de 1985, Navarin. Nesse texto ele diz que Marguerite Duras, como todo artista, antecipa-se ao analista, e que ela já havia demonstrado um conhecimento de certas funções relativas à vida e às pessoas que mais tarde ele veio conceituar.

Podemos dizer que o escritor tem o saber do analista sem formalizá-lo. Portanto, sem saber que o tem.

Por isso este livro, *A escrita do analista*, conta com a participação de poetas, escritores e autores ligados ao campo das Letras. [...]

Desde os primórdios da criação de sua teoria sobre o aparelho psíquico, Freud o fundamentou na inscrição de traços, derivados da percepção. Assim, o inconsciente, sistema de memória no qual os traços se conservam de forma permanente, tem co-

photographie sa mère avec ferveur, elle accepte de participer à un album de photographies qui regrouperait tous les clichés qu'elle aime depuis son enfance [...]. Les photographies sélectionnées, surtout celles de l'enfance, lui paraissent mortes, engouffrement dans l'oubli. [...] Elle abandonne donc [...] l'album pour se consacrer au récit que déploie dans l'imaginaire 'la photographie absolue' de la jeune fille du bac.” (VIRCONDELET, 1996, pp 152-4)

⁸⁰ Conforme esta citação: “Lol se casa, deixa a cidade natal [...]. Nunca mais lhe falamos da noite do baile [...]. Decorridos dez anos, Lol volta a morar na mesma cidade. E certa tarde passa em frente a sua casa uma mulher cujos traços lhe parecem familiares. [...] É pouco depois desse dia que Lol começa a passear pelas ruas. Ela se remexe em seu sono de dez anos e caminha ao acaso. Caminha para melhor pensar no baile. Mas onde termina o sonho e onde começa a realidade? E o que seria mais real na vida de Lol: a noite no Cassino ou a imutável sucessão de dias que se seguiram?” (OD, orelha/capa)

⁸¹ Conforme p.20 deste trabalho (Introdução).

mo suporte a dimensão da escrita. [...]

Prosseguindo o percurso de Freud e avançando em sua teoria, Jacques Lacan definiu o inconsciente como estruturado, como uma linguagem, ponto de partida de seu ensino, e chega em suas últimas formalizações a afirmar que essa estrutura tem como suporte [...] a letra, suporte material que possibilita a escrita.

Chegamos, pois, àquilo que sustenta a produção do analista e que o leva a escrever.

O discurso do psicanalista nos oferece, a partir desse ponto irreduzível, a letra, uma nova maneira de estar na linguagem, de onde sua atenção se direciona principalmente ao ilegível, ao que não se dá a ler na letra. Essa nova maneira se aproxima da escrita de alguns escritores como Clarice Lispector.

O que importa para o psicanalista é o novo estatuto que ele outorga à escrita, privilegiando a função da produção. Causa que tem como motor, diversamente da produção acadêmica — que parte de uma tese, uma idéia, uma premissa —, um não-sabido [...] (RODRIGUES, 2003, pp.16-7).

Já no ensaio *Lacan, o bruxo*, publicado na obra *Inútil poesia*, Leyla Perrone-Moisés faz o caminho inverso, ao comentar, por intermédio da citação do nome de Marguerite Duras — junto ao de outros escritores — a presença lacaniana na literatura, como se pode verificar abaixo:

Durante toda a sua vida, Lacan esteve ligado a escritores: Éluard, Reverdy, Bataille, [...], Queneau, Marguerite Duras e outros. Lacan colhe frequentemente seus exemplos na literatura, comprovando uma vastidão de leituras (em várias línguas e de várias épocas) [...] (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.114).

Nessa mesma obra, Perrone-Moisés trata da recepção de Clarice Lispector na França, através do ensaio *Clarice Lispector em francês*, conforme anteriormente comentado. Logo, percebemos, a exemplo das duas citações acima — a primeira sob o ponto de vista da psicanálise e a segunda sob o ponto de vista da literatura —, a existência da identificação de um diálogo entre a produção literária de Clarice e a de Duras, na medida em que ambas citações mencionam essas duas autoras em um contexto comum, que é o do processo de escrever. Processo, porque se trata de uma escritura em permanente busca do “não-sabido”, como diz Rodrigues, ao aproximar Clarice de Duras, todas as duas artistas antecipadoras de um saber que ainda é mistério, o mistério da vida⁸², mas que se revela na sua ficção.

A percepção do processo de escritura como a configuração de um espaço onde emerge esse mistério, esse “não-sabido”, surge como um produtivo ponto de convergência na recepção brasileira de Duras e na recepção francesa de Clarice, uma vez que a significativa acolhida de **O deslumbramento** pelo meio psicanalítico, no Brasil, resgata a também

⁸² Conforme p.60 deste trabalho (2.2 *LA PASSION E L'HEURE DE L'ÉTOILE*).

significativa acolhida de **La passion selon G.H.**, na França, desta vez não exatamente por todo um grupo disseminado de psicanalistas, mas por duas representantes desse grupo, Antoinette Fouque e Hélène Cixous, cujo trabalho de divulgação dessa obra em tradução configurar-se-ia como a porta de entrada de Clarice nesse país.

Quando Antoinette Fouque diz, por exemplo, que Clarice torna a loucura audível, ou seja, (quase) compreensível, do mesmo modo como se fosse possível lapidar o inconsciente, transformando-o em um diamante (MILAN, 1996, p.83), como já citado anteriormente, ela antecipa, de alguma forma, a aproximação feita por Carlos Mendes de Sousa, nos *Cadernos de Literatura* dedicados à autora brasileira, entre esta e Marguerite Duras, como ilustra a passagem que segue:

Numa entrevista que em 1949 concede ao amigo Paulo Mendes Campos para o *Diário Carioca*, referindo-se ao modo como foi acolhido o seu primeiro livro, Clarice diz o seguinte: “Eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; a circunstância de falarem no meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional”. [...] [O] caminho escolhido não é o da habilidade, mas o de uma deliberada travessia da paixão: o grau de dificuldade é uma ordem imposta que pede surpresa.

Uma entrega sem limites, a entrada num espaço sem retorno — assim é encarado o contacto com a escrita desde o primeiro momento. A sobrevivência só é possível no enstimesmamento insuportável desse mesmo lugar gerador. [...] N[o] “exílio europeu”, tornará a falar do processo, em detalhes que dão conta da compulsão: [...], pois sem a escrita diária sobrevinha o mau-humor. Uma espécie de loucura, um presentimento tão cedo aparecido de que se não pode sair — o cumprimento da “incumbência”.

Procurando explicar como o escrever cresce numa solidão radical só desaparecida no próprio acto da escrita, Marguerite Duras fala desse lugar: “Quando o ser humano está sozinho, vacila para a loucura [...], porque nada lhe pode impedir o delírio pessoal” (SOUSA, 2004, p.142)⁸³.

Todos estes igualmente viajantes, ou melhor, *passseurs*, nessa chamada “travessia da paixão”: G.H., Janair, a barata; Rodrigo S.M., Macabéa, Olímpico de Jesus, Glória, a cartomante; a menina de quinze anos e meio, o amante chinês, a mãe, os irmãos; Lol V. Stein, Tatiana Karl, Jacques Hold, Michael Richardson, Anne-Marie Stretter. Isso porque, no deslocamento entre o ponto de partida (literaturas de origem) e o ponto de chegada (literaturas de destino), aqui estudado, é por meio da leitura da travessia empreendida por essas personagens que se estabelece uma espécie de diálogo entre a recepção brasileira de **Le**

⁸³ As duas citações feitas por Sousa, nessa passagem, foram retiradas dos seguintes textos, respectivamente, conforme nota do autor: FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta — uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.165 e DURAS, Marguerite. **Escrever**. Lisboa: Difel, 1994, p.39.

ravissement de Lol V. Stein e a recepção francesa de **A paixão segundo G.H.**, embora essas recepções tenham principiado com uma diferença de oito anos. Embora, também, essas duas obras tenham sido escritas em contextos bem diferentes, possuindo como ponto convergente apenas o seu ano de publicação: 1964.

Para Hans Robert Jauss, todo estudo de recepção literária deve reconhecer o estabelecimento de um diálogo como fator imprescindível para a construção de sentido. No caso das autoras estudadas, o diálogo emergente das recepções das obras aqui analisadas demonstra que, no entrecruzamento dessas recepções, estas propiciam a reatualização de tais obras, fazendo com que elas continuem, segundo Jauss, “d’être agissante[s]”, na medida em que suscitam o interesse da posteridade, que, ainda de acordo com Jauss, “poursuit [leurs] réception[s] ou en renoue le fil rompu” (JAUSS, 1978, p.246).

Assim, a recepção significativa de **O deslumbramento**, no Brasil, pela via da psicanálise, representa a renovação do fio condutor da recepção brasileira de Duras, aqui representada pelo **O amante**, bem como a renovação do fio condutor da recepção francesa de Clarice Lispector, aqui representada por **La passion selon G.H.** e **L’heure de l’étoile**. Não se trata exatamente de, como diz Jauss, “renouer le fil rompu”, porque, na medida em que essas recepções nunca foram nem explícita nem aprofundadamente entrecruzadas, não há exatamente um fio a ser reatado, mas, isto sim, um fio condutor, ou seja, um sentido convergente a ser renovado, o que reafirmará, certamente, a inserção das obras durassiana e clariciana naquilo que Jauss chama de “continuité mouvante de l’expérience littéraire” (JAUSS, 1978, p.45), conforme evidenciado anteriormente⁸⁴.

Que a loucura vivenciada por Lol V. Stein, como demonstrado, motiva leituras psicanalíticas, é fato. No entanto, uma nova resposta⁸⁵ à questão inerente a essa emergência textual surge a partir da análise das recepções aqui empreendida: a loucura de Lol, enquanto experiência limite do ato criativo, permeia os processos de escritura próprios à Marguerite Duras e à Clarice Lispector, como ilustram estes exemplos, retirados, respectivamente, de *Escrever e Água viva*:

⁸⁴ Conforme p.22 deste trabalho (Introdução).

⁸⁵ Conforme esta noção de “processo de reinterpretação” proposta por Jauss, segundo a qual, “[c]’est dans l’histoire de réception des grandes œuvres que ce phénomène se manifeste avec le plus de clarté, lorsque le nouvel interprète ne se satisfait plus de la réponse ou du sens qui ont été formulés avant lui et qui font encore autorité, et cherche à donner une réponse nouvelle à la question impliquée par le texte ou qui lui a été transmise.” (JAUSS, 1978, p.113).

É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada.

Pode-se falar de uma doença da escrita.

[...]

Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário (E-P, p.47).

Je veux aussi te dire qu'après la liberté de l'état de grâce arrive aussi la liberté de l'imagination. Maintenant même je suis libre.

Et au-dessus de la liberté, [...] je crée des ondes musicales extrêmement calmes et répétées. La folie de l'invention libre (AV-F, pp.243-5).

Essas duas citações retomam o que afirma Carlos Mendes de Sousa, quando este define a relação de Clarice com a escritura como “uma entrega sem limites”, afirmação esta que ele complementa com as palavras de Duras, que vê, no ato de escrever, o afloramento de um “delírio pessoal” — isto é, nas línguas originais, loucura para uma, *folie* para a outra.

Vistos sob o prisma das línguas de origem, esses dois últimos termos conduzem à reflexão de Jacques Derrida, em *Le monolinguisme de l'autre*, onde a língua materna, tal qual sugere a figura da mãe, é apresentada enquanto lugar da loucura, o que se pode observar abaixo:

[...] formellement, la mère comme unique insuppléable mais toujours substitutive, et précisément comme lieu de la langue, c'est ce qui rend possible la folie, et [...] plus profondément, comme cette possibilité toujours ouverte, elle *est* la folie même, la folie toujours à l'œuvre: la mère, comme la langue maternelle, l'expérience même de l'unicité absolue qui peut être remplacée *parce qu'*elle est irremplaçable, traduisible parce que intraduisible, là où elle est intraduisible (que traduirait-on autrement?) [...] (DERRIDA, 1996, pp.106-7).

Considerando esse pensamento de Derrida, e na medida em que a tarefa tradutória faz parte do processo de recepção, passaremos, a seguir, ao estabelecimento de uma cartografia das traduções das obras cujas recepções foram aqui analisadas, buscando evidenciar, nos textos em tradução, a existência — ou não — do que se poderia chamar de, plagiando Umberto Eco, quase a mesma coisa da loucura/*folie*⁸⁶.

⁸⁶ Em alusão à obra de Umberto Eco que reúne ensaios sobre tradução, cujo título em português é *Quase a mesma coisa* (2007b) e, em italiano, *Dire quasi la stessa cosa* (2003).

Sabendo-se, com Derrida, que a língua materna é o lugar da loucura e que esta última, por sua vez, em se tratando de Marguerite Duras e Clarice Lispector, representa a liberdade na sua plenitude, experimentada no ato de escrever, a tradução dos textos cuja recepção acaba de ser analisada somente mostrar-se-á eficaz se permitir que Lol V. Stein continue a sonhar com um outro tempo (OD, p.142), que a travessia do rio não acabe (OA, p.12), que “la saison des fraises” não seja esquecida (LHE, p.109) e que “la matière du cafard” continue a sair (LPSGH, p.87). Em outras palavras, uma passagem eficaz da língua materna — a língua do Mesmo — para a língua estrangeira — a língua do Outro —, em se tratando de Clarice e de Duras, deve dar conta da emergência do imaginário dessas autoras, no sentido de que se possa, segundo François Pitavy, “retrouver dans la langue d’arrivée l’étrangeté du texte lui-même au sein de sa langue propre” (PITAVY, 2004, p.161), estranhamento este que surge como figuração daquilo que ambas nomeiam como loucura/*folie* inerente ao ato de escrever.

Na medida em que, como afirmamos no início deste capítulo, os textos de Clarice e de Duras são considerados difíceis tanto no original quanto na tradução, a percepção dessa loucura/*folie*, por elas explicitadas, vem antecipar a pertinência da análise das passagens tradutórias, que apresentaremos no próximo capítulo, pois, conforme Haroldo de Campos, “[q]uanto mais inçado de dificuldades” é o “texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p.35).

Nesse sentido, traduzir significa, também, se considerarmos a noção de *folie littéraire*, definida por Shoshana Felman, quebrar “la résistance en acte à l’interprétation” (FELMAN, 1978, p.349), isto é, recriar a loucura/*folie*, ou recriar as dificuldades que, conforme buscaremos demonstrar, a seguir, desta vez através da análise do ato tradutório, permeiam os textos de Clarice Lispector e de Marguerite Duras.

3 A CARTOGRAFIA TRADUTÓRIA NA PASSAGEM DO MESMO PARA O OUTRO

[...] infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma idéia, não sei “vestir uma idéia com palavras”. O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe. — Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras.

Clarice Lispector, *Para não esquecer*

On est toujours débordé par l’écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, [...]; ce n’est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l’image vous écrivez tout à fait, tout l’espace filmé est écrit, c’est au centuple l’espace du livre.

Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*

Ao longo dos capítulos precedentes, abordamos o fazer literário de Clarice Lispector e de Marguerite Duras sob o prisma do Mesmo e do Outro em função do leitor francês e do leitor brasileiro, respectivamente, o que pressupunha a relação desses leitores com os textos clariceano e durassiano em tradução. Este capítulo visa, então, a apresentar a cartografia tradutória nessa passagem do Mesmo para o Outro, no sentido de verificar as imagens que tal passagem faz emergir e que, conseqüentemente, são extremamente reveladoras do processo de recepção pela literatura estrangeira.

O termo “passagem”⁸⁷ remete, por si só, à noção de deslocamento, o qual diz respeito, no presente trabalho, àquele que ocorre entre a literatura de origem e a literatura de

⁸⁷ A exemplo do que sugere Paul Ricœur, em *Un “passage”: traduire l’intraduisible* (RICŒUR, 2004, pp.53-69), o termo “passagem” abarca aqui tanto o deslocamento entre texto original e texto em tradução quanto o inverso. De fato, ao admitirmos que o ato tradutório tem como objeto a sua impossibilidade — o intraduzível —,

chegada, ou seja, na revelação da alteridade expressa pelas imagens de que se compõem os textos em tradução.

Ilustrando a necessidade de Clarice e de Duras de compor imagens textuais que expressem a própria alteridade, desencadeada, principalmente, e em ambos os casos, por suas origens estrangeiras às literaturas que representam, as palavras dessas autoras, em epígrafe a este capítulo, explicitam a relação por elas estabelecidas entre a percepção da alteridade e a tradução desta por meio da escritura, pois, como elas afirmam, respectivamente, tal percepção “já vem com ou através de palavras, ou não existe”, o que demonstra uma espécie de dificuldade em traduzir-se “en écrit”.

A alteridade própria, nesse caso, revela-se na composição das imagens textuais que permitem emergir aquilo que Clarice e Duras nomeiam loucura/*folie*, enquanto que a alteridade alheia revela-se nas imagens textuais que possibilitam ler a recomposição dessas imagens. Recomposição, porque se trata igualmente de compô-las, mas, dessa vez, em uma língua estrangeira e, principalmente, em um sistema literário estrangeiro.

Nesse sentido, no artigo *Le texte étranger: la littérature traduite*, Yves Chevrel afirma ser relevante o fato de considerar que:

La traduction, le *texte traduit*, est une *voie normale d'accès* à une littérature étrangère, ce qui ne signifie évidemment pas que la connaissance des langues étrangères est inutile! Au contraire: on peut soutenir que ceux-là sauront le mieux lire des textes traduits qui auront la pratique de plusieurs langues et, de ce fait, une conscience plus nette des limitations, comme des possibilités, inhérentes aux moyens d'expression propres à chaque langue (CHEVREL, 1989a, p.58).

Considerando, então, que mais do que uma passagem de uma língua à outra, a tradução ocorre como uma espécie de reconfiguração de símbolos de um sistema literário para

concebemos tal ato em função desse duplo deslocamento, que permite a busca da recriação do sentido em uma língua outra através de um diálogo ininterrupto entre esses dois textos. Logo, a noção do termo “passagem” empregada no presente exame da cartografia tradutória das obras em análise não concebe o texto em tradução como um ponto de chegada definitivo, mas, ao contrário, como um ponto de chegada que remete, constantemente, ao seu ponto de origem. É justamente por esse motivo que os quatro grandes subtítulos deste último capítulo apresentam a palavra “*versus*”, evitando, assim, um enunciado do tipo “De **A paixão segundo G.H.** para **La passion selon G.H.**”, por exemplo, o qual sugeriria a existência de uma passagem em uma única direção: do texto original para o texto em tradução. Dessa forma, ao enunciarmos “**A paixão segundo G.H. versus La passion selon G.H.**”, estaremos reafirmando a noção de passagem enquanto duplo deslocamento, visto que, mais do que uma idéia de confrontação — no sentido de cotejo, de comparação —, a palavra “*versus*”, quando participio passado de “*verto*”, também abarca, dentre outros, os seguintes sentidos: “[...] tourner [...], retourner; détourner” e “[...] convertir, transformer; traduire” (DICTIONNAIRE LATIN-FRANÇAIS CH. LEBEAIGUE, 1881, p.1333).

outro, abarcando, desse modo, todo um imaginário subjacente tanto à literatura de partida quanto à literatura de chegada, buscaremos estabelecer, neste capítulo, uma cartografia tradutória dos textos de Clarice e de Duras em questão, com vistas a verificar aspectos convergentes e/ou divergentes entre a passagem do Mesmo para o Outro, nesses textos, e o seu percurso de recepção nas literaturas estrangeiras que os acolhem.

Quanto ao fato de considerarmos tanto as convergências quanto as divergências emergentes na referida passagem, é relevante apontar que estas últimas, principalmente, configuram-se como um aspecto essencial para o processo tradutório, visto que, conforme George Steiner, ao comentar o texto *Marges de la philosophie*, de Derrida, afirma:

Ce problème de la “différence” est crucial et permet de saisir au plus près ce qu’est l’intraduisible. Toute différence est réciproque et fonctionne dans les deux sens. Comme le dit Jacques Derrida, on ne peut envisager la différence que d’un double point de vue: “qu’à partir de la présence qu’il diffère et *en vue* de la présence différée qu’on vise à se réapproprier” (STEINER, 1998, p. 490).

Desse modo, observamos que a diferença, no caso da tradução, revela-se como o estabelecimento de um contraponto entre a cultura examinada e a “culture regardante”, termo empregado por Daniel Henri-Pageaux, no artigo *De l’imagerie culturelle à l’imaginaire*, onde se lê que, para buscar a elaboração de uma imagem do Outro, é preciso observar “comment s’articulent la représentation littéraire de l’étranger et la culture dite ‘regardante’” (PAGEAUX, 1989, p.149).

A cartografia tradutória em questão baseia-se, justamente, em uma observação minuciosa da relação entre a cultura representada (“regardée”)⁸⁸ e a cultura que representa (“regardante”), em que a cultura francesa exerce esses papéis, nessa mesma ordem, no exame de **A paixão segundo G.H./La passion selon G.H.** e **A hora da estrela/L’heure de l’étoile**, de Clarice Lispector, e em que a cultura brasileira também o faz, igualmente na mesma ordem, no exame de **L’amant/O amante** e **Le ravissement de Lol V. Stein/O deslumbramento**, de Marguerite Duras.

Por fim, faz-se necessário acrescentar que o ponto de vista, a partir do qual construímos a referida cartografia, corresponde à noção de retradução pelo leitor, conforme a

⁸⁸ Esse termo não aparece no referido artigo de Daniel-Henri Pageaux, mas optou-se por aqui escrevê-lo, em francês, como um produtivo contraponto ao termo “regardante”.

explicita Paul Ricœur, em *Sur la traduction*, onde ele diz que a “retraduction par le lecteur”, assim como toda possibilidade de retradução, permite “[qu’]on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l’insatisfaction à l’égard des traductions existantes” (RICŒUR, 2004, pp.14-5). Logo, sabendo-se, desta vez com Umberto Eco, que a tradução é “um processo [de negociação] com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra”, e ao término do qual “deveria[-se] experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo” (ECO, 2007b, p.19), colocamo-nos na posição de um leitor que, ao ler, não cede à tentação de retraduzir, no sentido de discutir a tradução existente, incitado pela emergência de uma inevitável insatisfação para com esta última. Ao mesmo tempo, mantemo-nos conscientes, novamente com Ricœur, de que o trabalho com tradução é igualmente um “travail de deuil”, visto que se trata de um trabalho que consiste em “renoncer à l’idéal même de *traduction parfaite*” (RICŒUR, 2004, p.42).

Essa noção de renúncia à tradução perfeita — aceitação de que não se pode ter tudo — permite-nos aproximar Ricœur e Eco a Haroldo de Campos, na medida em que, para este último, o ato tradutório efetiva-se “na provisoriedade do COMO SE” (CAMPOS, 1991, p.30), isto é, na reimaginação do “imaginário do original” (CAMPOS, 1991, p.30), o que prevê a “co-presença transgressiva de original e tradução” (CAMPOS, 1991, p.30). Co-presença esta cuja noção de circularidade, assim como sugere o emprego do termo *versus*, nos subtítulos deste capítulo, norteará as análises que seguem.

3.1 A PAIXÃO SEGUNDO G.H. *VERSUS* LA PASSION SELON G.H.

Em uma entrevista de 1974, Antoinette Fouque salientava que as Éditions des Femmes não se firmava como “une maison d’édition ‘féministe’”, na medida em que “la proposition, qui s’adresse aux femmes, ne s’adresse pas seulement à celles qui ont ‘pris conscience’ ou qui sont d’accord... Ce n’est pas la maison d’édition du MLF mais celle *des femmes...*”⁸⁹ (FOUQUE, 2005, p.55).

⁸⁹ A sigla MLF é do Mouvement de Libération des Femmes, criado na França, em outubro de 1968, e do qual Fouque foi co-fundadora.

Apesar de Fouque afirmar a não existência de um compromisso das Éditions des Femmes para com o MLF, algumas obras publicadas por essa editora trazem impresso, na capa⁹⁰, o símbolo de Vênus — ♀ —, cuja presença enfatiza o nome singelamente impresso ao pé da página: *des femmes*. Esse é igualmente o caso da publicação de **La passion selon G.H.**

Em uma capa sem ilustrações, com exceção do símbolo de Vênus, o nome da autora e o título da obra aparecem em destaque sobre um fundo branco, acompanhados somente por uma indicação em letra muito pequena, que diz “Traduit du brésilien par”⁹¹, seguida do nome da tradutora.

Essas informações contidas na capa evidenciam que, com a tradução de **A paixão segundo G.H.**, a editora Des Femmes (re)apresenta Clarice Lispector ao público leitor francês sem apontar, de forma explícita, a sua origem estrangeira, situando-a mais como uma escritora mulher do que como uma escritora brasileira, o que parece encontrar justificativa no prefácio escrito por Clélia Pisa, de onde retiramos esta citação:

La ville qui enveloppe cette femme [G.H.] est [...] Rio de Janeiro. Elle l’entend, elle sent ses odeurs. [...] Comme toujours le Brésil de Clarice Lispector — ici un appartement de la grande ville, là une banlieue qui grandit, ou un bois, une plaine, une maison de ferme — n’est pas celui d’un exotisme pour imaginaire européen. Mais si ce n’est pas haut en couleurs ça ne se confond pas: les bruits de rues, les cris des oiseaux, les saveurs, les saisons sont bel et bien les signes du pays (PISA, 1998, p.16).

Na obra de Clarice, o exotismo não emerge através de imagens que representam o calor dos raios do sol sobre as praias do Rio de Janeiro, por exemplo. Ao contrário, o exotismo nela emerge através de imagens que representam a aridez⁹², que, se dissermos com Benedito Nunes, está “entre as qualidades sensíveis primárias que fornecem a gama das imagens descritivas dos estados de alheamento por que passa G.H.” (NUNES, 1996, p.XXV).

⁹⁰ A capa de **La passion selon G.H.**, bem como as capas de **L’heure de l’étoile**, de **O amante** e de **O deslumbramento**, são apresentadas ao final deste trabalho, conforme Anexo 3, pp.176-178.

⁹¹ A tradução francesa de **A paixão segundo G.H.** é de Claude Farny.

⁹² Termo aqui empregado com estes sentidos: “**aridez**. [...] **2.** Aspreza, rudeza. **3.** *Fig.* Falta de amenidade, suavidade, brandura [...]” (FERREIRA, 1986, p.163).

Nesse sentido, o cotejo entre texto original e texto traduzido demonstrou-nos que tal aridez encontra-se mais evidente, na passagem de um texto a outro, no que diz respeito à repetição lexical⁹³; mais especificamente, a repetição do advérbio “já”.

3.1.1 OS ADVÉRBIOS “JÁ/DÉJÀ”: FIGURAS DA INSTANTANEIDADE

Segundo Benedito Nunes, as repetições, em **A paixão segundo G.H.**, “servem para contrastar [...] o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida” (NUNES, 1995, p.140). É, pois, sob essa perspectiva que analisaremos as passagens abaixo:

Só agora sei de um segredo. Que **já** estou esquecendo, ah sinto que **já** estou esquecendo... (APSGH, p.17)⁹⁴

Sauf que, désormais, je suis avertie d’un secret. Un secret que je suis **déjà** en train d’oublier, ah, je sens que je suis **déjà** en train d’oublier... (LPSGH, p.28)

Eu podia, com muito menos do que eu era, eu **já** podia usar tudo [...]. O que eu tinha não me era conquista, era dom (APSGH, p.29).

J’ai l’usage du monde sans avoir à donner tout ce que je suis [...]. Ce que j’avais, je n’avais pas à le conquérir, c’était un don (LPSGH, p.45).

[...] o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado “**já**”. Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão **já** que eu encostava a boca na matéria da vida (APSGH, p.78).

[...] ce dont je n’avais jamais eu l’expérience c’était la rencontre avec le moment qu’on appelle “**maintenant**”.

Aujourd’hui m’exige aujourd’hui même. Jamais avant je n’avais su que l’heure de vivre n’a pas de mots non plus. L’heure de vivre, mon amour, était tellement **présente** que ma tête butait contre la matière de la vie (LPSGH, p.106)⁹⁵.

⁹³ Benedito Nunes aponta inúmeros aspectos da repetição em **A paixão segundo G.H.** (ver NUNES, 1995, p.140). Abordaremos, porém, na análise do processo tradutório dessa obra, somente a repetição lexical.

⁹⁴ Em todas as citações onde analisarmos, neste capítulo, a passagem tradutória de um texto para outro, os grifos em negrito são nossos.

⁹⁵ Observamos que inúmeras aberturas de parágrafos feitas na tradução não existem no original, como acontece nesse exemplo, que mostra que o começo de frase “Hoje [...]” não representa início de parágrafo, contrariamente do que ocorre com “Aujourd’hui [...]”.

[...] o primeiro esboço do que seria uma prece **já** estava nascendo do inferno feliz [...] de onde eu **já** não queria mais sair (APSGH, pp.124-5).

[...] la première ébauche de ce qui serait une prière avait commencé à naître de cet enfer heureux [...] d'où, **déjà**, je ne voulais plus sortir (LPSGH, p.160).

Ah, perdi a timidez: Deus **já** é (APSGH, p.153).

Ah, j'ai perdu la timidité: Dieu est (LPSGH, p.195).

Esses exemplos revelam que a repetição do advérbio “já” não foi mantida na tradução francesa. Esse advérbio compõe, na obra clariciana, o “instante já”⁹⁶ (APSGH, p.122), que, para Lúcia Helena, “[é] o lugar do presente [...], da petrificação ao mesmo tempo que da mudança” (HELENA, 1997, p.77). Trata-se da constituição de uma espécie de espaço intervalar, visto que o “já” decreta a impossibilidade do “instante”, conforme evidencia a própria Clarice, em *Água viva*: “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já”⁹⁷ (AV-P, p.11).

Aceitar o “já” é aceitar a incessante procura. Não por acaso, assim começa **A paixão segundo G.H.**: “[...] estou procurando, estou procurando.”⁹⁸ (APSGH, p.11). Nesse caso, a idéia de continuidade é duplamente marcada, pois ao emprego do gerúndio soma-se a repetição do emprego do gerúndio.

Do mesmo modo, o emprego do advérbio “já” dá-se repetidamente, na referida obra, emergindo como a configuração dos múltiplos instantes que formam a procura de G.H.. Em sendo assim, quando a tradução evita repetir esse advérbio, empregando, além do seu equivalente “déjà”, o advérbio “maintenant” e o substantivo “présente”, ou até mesmo deixando de traduzi-lo, ela compromete a percepção, por parte do leitor, de um dos principais fios condutores da narrativa, que é justamente a constância da instantaneidade.

Porém, no primeiro exemplo, em que se tem, na tradução, a perífrase “suis [...] en train d'oublier”, o “já” é traduzido pelo “déjà”, que se encontra entre o verbo auxiliar e a

⁹⁶ Na tradução, “l'instant présent” (LPSGH, p.158).

⁹⁷ Contrariamente à tradução de **A paixão segundo G.H.**, a de *Água viva* conserva os empregos do advérbio “já” expressando a impossibilidade do instante, como demonstra este exemplo, que corresponde à citação feita em português: “Ceci, que je t'ai écrit c'est un dessin électronique et n'a ni passé ni futur: c'est simplement déjà.” (AV-F, p.17)

⁹⁸ Embora não estejamos aqui analisando essa passagem, é relevante comentar que a opção pelo acréscimo do verbo “cesser”, para manter a noção de continuidade, fornecida pelo emprego do gerúndio, em português, termina por antecipar a interpretação do texto ao leitor francês: “... Je cherche, je ne cesse de chercher, [...]” (LPSGH, p.21)

expressão “en train d’” acompanhada do verbo principal. Considerando a progressão da presença do “déjà”, que diminui ao longo do texto em tradução, podemos atribuir o seu emprego, neste caso, ao fato de que se trata do começo da narrativa, quando a recorrência da repetição do “já” ainda não é explícita. Isso porque, no penúltimo exemplo, como observaremos mais adiante, em vez de a tradução optar por uma perífrase que correspondesse igualmente ao uso do gerúndio, em português, ela opta por utilizar o pretérito mais-que-perfeito, de modo a evitar o uso do “déjà”, ou até mesmo o de outro termo equivalente.

No segundo exemplo, o “já” que figura a antecipação da tomada de consciência, por parte de G.H., de si mesma, de seu “dom”, não aparece no texto em tradução. A frase “Eu podia, [...], eu já podia usar tudo [...].” é substituída por uma frase mais curta cujo complemento de objeto direto, “l’usage du monde”⁹⁹, constitui uma expressão popular francesa. Esta expressão, por ser de domínio do leitor francês denota mais uma preocupação em facilitar a apreensão do texto para esse leitor do que uma preocupação em ser coerente com o sentido da frase traduzida, como confirma o uso do presente em vez do pretérito imperfeito: “J’ai [...]” no lugar de “Eu podia [...], eu já podia [...]”. Assim, o verbo no presente, acompanhado por uma expressão que interpreta o sentido do texto, termina por situar a ação na sua efetividade, ocasionando o desaparecimento do “já” na tradução.

O uso do advérbio “já”, tal qual ele aparece no terceiro exemplo, causa estranheza. Inclusive em um leitor brasileiro. A tradutora de **A paixão segundo G.H.** não parece haver percebido esse fato, pois optou por palavras — “maintenant” e “présente” — que não causam esse mesmo sentimento em um leitor francês. Certamente, o leitor brasileiro não estranharia nem o emprego de “agora” (equivalente da primeira palavra) nem o de “presente” (equivalente da segunda palavra). No entanto, evitando a repetição, a tradutora termina por optar pelo não-estranhamento do leitor, apesar de isso empobrecer o texto em tradução.

O quarto exemplo retoma o primeiro no tocante à tradução do gerúndio, como mencionamos há pouco, o que ilustra o fato de que quanto mais avança a narrativa, menos o “já” é traduzido pelo “déjà”. Isso deve-se, neste caso, ao uso do verbo “commencer” no pretérito mais-que-perfeito, com o objetivo de dar o mesmo sentido que se obtém unicamente com a presença do “já” acompanhado do pretérito imperfeito do verbo “estar”. Trata-se, novamente, de buscar condensar o sentido em uma expressão mais direta.

⁹⁹ Essa expressão encontra-se inclusive dicionarizada. Ver o *Trésor de la langue française informatisé*, por exemplo.

Esse penúltimo exemplo é também produtivo por evidenciar que, embora haja a escolha, por parte da tradução, pelo “*déjà*”, este, ao ser situado entre vírgulas, enfraquece a percepção da instantaneidade que a mudança de idéia de G.H. sugere, quando essa personagem fala do “inferno feliz onde e[la] entrara” (APSGH, p.125) e do qual ela “já não queria mais sair”. Este “já”, sem sofrer a interferência de nenhum tipo de pontuação, reforça ainda mais, no texto original, a já referida percepção de instantaneidade, o que não se dá no texto em tradução, em que o “*déjà*”, entre vírgulas, parece mais marcar um outro momento do que reforçar o instante em que se dá o momento da mudança de idéia em G.H.

Finalmente, o quinto exemplo é retirado dos momentos quase finais da narrativa, quando G.H., “perd[endo] a timidez” (APSGH, p.153), prepara-se para comungar a massa da barata, naquilo que Olga de Sá chama de “identificação entre Deus e o que existe” (SÁ, 1996, p.108), por ela brilhantemente explicitado da seguinte forma:

[Clarice Lispector] [v]endeu a alma para saber, vendeu a vida para escrever. “Escrevo, logo existo”, eis sua fórmula existencial, que Descartes baseou no pensar e Benedito Nunes formulou para ela em termos de narrativa:

“Narro, logo existo” ou formulando de outro modo: “narro, para compreender” (SÁ, 2001).

Em francês, escreve-se desta forma o cogito de René Descartes: “Je pense, donc je suis.”. Já em português, ele é escrito assim: “Penso, logo existo.”. Em sendo assim, quando Sá utiliza o verbo “existir”, na breve citação, no parágrafo que antecede essa última, ela vem ao encontro da tradução do cogito para o português, em que temos “existo”, em vez de “sou”, a exemplo da tradução francesa, que manteve o verbo ser, presente na expressão em latim: “Cogito, ergo sum.”. Além disso, a fórmula existencial de Clarice, conforme Sá, é “Escrevo, logo existo.”, visto que a noção de essência, em português, a partir do cogito, é tida através do fato de “existir”. No entanto, quando a trajetória da paixão de G.H. começa a aproximar-se do seu fim, ela diz que “Deus já é”, e não que “Deus já existe”. Nesse caso, dizer que “Deus [...] é” causa mais estranheza ao leitor brasileiro do que a presença do advérbio “já”, que vem apenas acrescentar uma idéia de realização antecipada. Porém, o texto em tradução não provoca essa estranheza, na medida em que mantém o verbo ser, o que não difere do verbo ao qual o leitor francês está habituado, em se tratando de evidenciar uma existência, mas omite o “já”, isto é, não o traduz, abolindo, mais uma vez, a possibilidade de o leitor francês perceber a noção de instantaneidade que permeia a narrativa clariceana em questão.

Na medida em que o texto de **La passion selon G.H.** poupa o seu leitor de perceber a estranheza provocada por **A paixão segundo G.H.**, evitando, nas passagens analisadas, o emprego contínuo do “*déjà*” no lugar do “*já*”, fica clara a opção, no processo tradutório, por denotar o texto original, indicando a esse leitor o caminho da leitura, contrariamente ao que propõe Haroldo de Campos, que, ao explicitar a circularidade presente na relação dos textos original e traduzido, afirma que este último, “como um todo, não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectivista de ausência/presença” (CAMPOS, 1991, p.30).

Contudo, o fato de buscar poupar o leitor francês da referida estranheza não interferiria na recepção de Clarice Lispector, na França, porque, como evidenciam os capítulos anteriores, em que tratamos especificamente do processo de recepção, este foi construído, nesse país, por leitores que lêem em português ou que aprenderam o português justamente para ler a sua obra. Trata-se, na verdade, de leitores acadêmicos, o que vem reafirmar a pertinência de este trabalho ter como base o leitor acadêmico.

3.2 A HORA DA ESTRELA *VERSUS* L’HEURE DE L’ÉTOILE

Da mesma forma que a capa da tradução francesa de **A paixão segundo G.H.**, a de **A hora da estrela** destaca, sobre um fundo de cor branca, o nome da autora e o título da obra. Ao pé da página, encontra-se o nome da editora, com a diferença, porém, que, entre este último e o título da obra, há apenas o símbolo de Vênus, sem a indicação “Traduit du brésilien par”¹⁰⁰. Esse fato, por mais simples que possa ser percebido, termina por auxiliar na reafirmação da presença de Clarice Lispector, junto ao leitor francês, como uma escritora mulher, mais do que como uma escritora brasileira.

Em sendo assim, faz-se necessário esclarecer que, ao reconhecermos a intenção da editora Des Femmes de apresentar Clarice Lispector pelo viés do gênero, não significa que tomamos como nossa também essa posição, somente verificamos que esse fato viria a auxiliar na formação de uma percepção da obra clariceana, na França, desvinculada do exotismo que,

¹⁰⁰ A tradução francesa de **A hora da estrela** é de Marguerite Wünsch.

normalmente, a cultura (e conseqüentemente, a literatura) brasileira(s) representa(m) nesse país, como é o caso de Jorge Amado, por exemplo, que é visto, pela crítica francesa, como “un peintre fidèle de sa nation”, que “ne serait pas lui-même s’il ne traçait pas un tableau des coutumes et, par conséquent, des différences sociales ou ethniques” (BOSQUET, 1989, p.81).

Enquanto a crítica francesa reconhece, em Jorge Amado, um escritor que explora uma espécie de exotismo folclórico¹⁰¹, essa mesma crítica reconhece, em Clarice Lispector, uma escritora que explora “l’âme féminine plutôt que [...] l’immensité du continent latino-américain et de ses fortunes” (SAINT-LU, 1990, p.82). Logo, a aproximação da obra de Clarice à questão do feminino faz com que essa obra não seja vinculada à questão do exotismo, tão própria à imagem brasileira no exterior¹⁰², como ilustram estas palavras de Mário Carelli:

La littérature brésilienne tend [...] à être enfermée dans la lecture qu’en font les non-brésiliens dans une catégorie exotique qui est d’ailleurs confortée par certains de ses écrivains. Cette notion d’exotisme, qui caractérise l’attente de l’Autre, a informé la littérature brésilienne naissante, en particulier dans sa production feuilletonnesque (CARELLI, 1998, p.65)¹⁰³.

Clarice Lispector, no entanto, firma-se como uma escritora brasileira que rompe com a tradição do exótico, conforme antecipamos anteriormente¹⁰⁴, idéia esta que pode ser

¹⁰¹ Haja vista, por exemplo, o título do artigo de Alain Bosquet: *Jorge Amado: le folklore et la puissance* (BOSQUET, 1989, p.81).

¹⁰² Não somente no exterior, como no próprio Brasil, como afirma, exemplarmente, Flora Süssekind: “[...] [S]uponha-se que se afirme isso [“O Brasil não é longe daqui”] para brasileiros, para gente que já vive ali. E que se afirme tal coisa em território brasileiro. [...] O que soa estranho [...] é, em parte, o fato de a declaração ser feita em solo brasileiro. Mas apenas em parte. O que talvez pareça deslocado é o fato de explicar para gente do local onde fica, como é, o próprio país. É possível imaginar também que a frase seja dita por um estudante estrangeiro. Um Denis, por exemplo. Interessado em definir o que é ‘brasileiro’ no cenário local. Isto é: sua paisagem. Mas não qualquer paisagem, é claro. Brasil seria, nesse caso, sinônimo de ‘natureza exuberante’, ‘espetáculo majestoso’. Cabendo aos habitantes observá-la, se interessados em *fundar* uma literatura própria, tomá-la [...] como alvo primordial. [...] Como o viajante francês, também Pereira da Silva sugere rumo semelhante para que as letras pátrias de fato superassem tal distância (“não é longe”) e se encontrassem com a nacionalidade: o paisagismo, a descrição detalhada do cenário natural, de costumes peculiares. [...] Não é, pois, a qualquer lugar que se pode chamar de Brasil, a qualquer literatura de brasilica. É necessário que se submetam à malha fina da “originalidade”, da “natureza exuberante”, dos “costumes peculiares”. E, se no que se vê ou no que se lê não se acha exatamente a paisagem esperada, a reação não tarda, assim como a sensação de que, ou aquilo não é tipicamente brasileiro, ou, bem mais inquietante, que há um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal.” (SÜSSEKIND, 1990, pp.23-4)

¹⁰³ A respeito da influência francesa na produção folhetinesca brasileira, apontamos para estes três artigos: *Um fenômeno poliédrico: o romance-folhetim francês do século XIX*, de Marlise Meyer, e “*Luciola*” e romances franceses. *Leituras e projeções*, de Sandra Nitrini (ambos foram publicados em: **Revista brasileira de literatura comparada**, São Paulo: ABRALIC, n.2, maio 1994, pp.123-135 e pp.137-148, respectivamente) e *Le cliché dans la consolidation du roman-feuilleton: “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, et “A mão e a luva”, de Machado de Assis*, de Ilana Heineberg (publicado em: PENJON, Jacqueline & PASTA Jr., José Antônio (Orgs.). **Littérature et modernisation au Brésil**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.137-150).

¹⁰⁴ Conforme p.72 deste trabalho (2.2 *LA PASSION E L’HEURE DE L’ÉTOILE*).

reafirmada a partir da reflexão de Gilberto Figueiredo Martins, que comenta a crônica *Brasília*, por ela escrita, em que é privilegiada, segundo ele, a “*tragédia da paisagem*”, em vez de a sua originalidade, pois, [n]o coração do país, a utopia, pretensamente realizada, guarda o espírito da servidão” (MARTINS, 2005, p.66). Porém, Clarice busca um retorno “às origens e a um tempo mítico/lendário”, na tentativa de “desnudar criticamente o componente utópico da construção e transferência da capital” (MARTINS, 2005, p.62).

E no processo de escritura de Clarice, a pontuação constitui um dos elementos mais produtivos para a construção dessa busca, como revela a escritora na referida crônica:

[...] se digo que Brasília é a imagem da minha insônia vêem nisso uma acusação. Mas a minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. É o ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério (PNE, p.34).

A presença do “ponto e vírgula”, “destacado e enriquecido [...] com carga predicativa” (MARTINS, 2005, p.63), emerge como uma espécie de figuração simultânea da “insônia” e do “espanto”. Enquanto a primeira sugere continuidade (da vigília; logo, do familiar), o segundo sugere parada (pelo estranhamento), ambos representados na imagem do “ponto e vírgula”.

No caso da crônica *Brasília*, verificamos como Clarice obtém, de um sinal de pontuação, uma imagem textual extremamente produtiva. Já na passagem tradutória de **A hora da estrela** para **L’heure de l’étoile**, podemos observar que o modo como essa autora emprega os diversos sinais de pontuação revela-se como um importante recurso para uma composição literária que rompe com a tradição tanto cultural quanto estética.

3.2.1 OS SINAIS DE PONTUAÇÃO

Em um estudo sobre o uso da pontuação em obras literárias, Sabine Boucheron-Pétilon diz o seguinte:

A l'idée d'une ponctuation logique et universelle, les écrivains opposent [...] une ponctuation subjective, définie comme un bien propre. [...] Ce qui se joue ici, c'est plutôt l'investissement par les écrivains, au delà de la logique et de la grammaire, du système particulier qu'est la ponctuation: pour eux, il s'agit là d'un système qui relève d'une logique toute personnelle, et affective. Les signes de ponctuation deviennent ainsi les signes privilégiés d'une subjectivité et partant, d'une expressivité plus prompte à toucher le lecteur (BOUCHERON-PETILLON, 2002, p.27).

Esta citação apresenta-se rentável para este trabalho, na medida em que ela evidencia serem os sinais de pontuação, quando utilizados a serviço da subjetividade do escritor, um importante recurso de mediação entre o texto deste e o seu leitor.

Considerando, então, com Jean-René LADMIRAL, que o tradutor é um “*lecteur privilégié*”¹⁰⁵(LADMIRAL, 2002, p.136), analisaremos o emprego da pontuação, no processo tradutório que passou **A hora da estrela** para o francês, com o objetivo de verificar se, em **L'heure de l'étoile**, a pontuação também desvela a subjetividade clariceana.

3.2.1.1 VÍRGULAS (E PONTOS FINAIS): MARCAS DAS PAUSAS-“PULSAÇÕES”

As citações abaixo fornecem-nos um exemplo extremamente produtivo para a presente análise:

Sei que há moças que vendem o corpo [...]. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo **para vender, ninguém a quer, ela é** virgem e inócua, não faz falta a ninguém (AHE, p.13).

Je sais qu'il est des jeunes filles qui vendent leurs corps [...]. Mais la personne dont je parle n'a pas même de corps **à vendre. Nul n'en voudrait. Elle est** vierge, inoffensive et ne fait défaut à personne (LHE, p.16).

¹⁰⁵ LADMIRAL contextualisa desta forma a expressão citada: “Esthétique de la traduction, effet, [...], etc.: autant de *marqueurs définitoires* qui, à l'évidence, renvoient à la *subjectivité* de ce sujet qu'est le traducteur, et non pas à l'objectivité des langues en présence, ni même à celle des textes. [...] [Je] dirai: On ne traduit pas ce qui est écrit, mais ce qu'on pense qu'a pu pensé celui qui a écrit ce qu'il a écrit, quand il a écrit... [...] [L]a leçon qu'il y a lieu de dégager de l'*Esthétique de la traduction* pour la pratique traduisante est que ce qu'on traduit, c'est l'effet supposé d'un texte sur ceux qui le “reçoivent”. [...] Ou encore: c'est ma compréhension déverbalisée des effets induits par le texte original, au niveau de la subjectivité de ce *lecteur privilégié* que je suis quand je traduis.” (LADMIRAL, 2002, p.135-6)

Em *Um sopro de vida*, publicado postumamente, mas escrito ao mesmo tempo em que **A hora da estrela**, a personagem Ângela Pralini afirma: “Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. [...] Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e eu.” (USV, p.95). O narrador da obra em análise, Rodrigo S.M., por sua vez, diz o seguinte: “Esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido que ultrapassa palavras e frases.” (AHE, p.14), história esta que, ainda de acordo com esse narrador, “não tem nenhuma técnica, nem estilo, [...] é ao deus-dará” (AHE, p.36).

Enquanto que, através da palavras de Ângela Pralini, vislumbramos, com Olga de Sá, que a “linguagem [clariceana] quer ser do corpo, concreta, numa abordagem direta do criativo” (SÁ, 2004, p.289), por meio das palavras de Rodrigo S.M., verificamos que o ritmo dessa linguagem — a escritura — evolui para a libertação da mesma, tanto do ponto de vista do sentido quanto da técnica.

O emprego das vírgulas, indicadas em negrito, na passagem acima, retirada do texto original, vem ao encontro dessas considerações, haja vista que essas vírgulas marcam pausas mais breves que as que seriam obtidas com o uso do ponto final, mas que precisam ser marcadas, por revelarem, se plagiarmos o subtítulo de *Um sopro de vida*, as “pulsações” do texto.

Sob a perspectiva da gramática tradicional, no lugar das referidas vírgulas, seria mais adequada a utilização de pontos finais, o que se justifica pelo fato de que uma frase é, conforme Othon Garcia, “todo enunciado suficiente por si mesmo para estabelecer comunicação” (GARCIA, 1988, p.6) e de que, continua Garcia, “[n]ossa liberdade de construir frases está [...] condicionada a um mínimo de gramaticalidade” (GARCIA, 1988, p.7).

De fato, no texto original, as vírgulas estão separando três frases com sentidos próprios. O mesmo não ocorre no texto em francês, cuja tradução separa essas frases¹⁰⁶ com pontos finais, mesmo que o ritmo do texto original exija pausas breves, tais como “pulsações”, e que Maurice Grevisse reconheça a liberdade que tomam certos escritores em relação ao emprego dos sinais de pontuação, uma vez que, segundo ele:

¹⁰⁶ Na medida em que o contexto dessas frases permite identificar o referente do pronome relativo “en”, na segunda frase, esta também constitui uma frase com sentido próprio.

Tel écrivain multiplie les virgules [...]; tel autre n'en use qu'avec modération, laissant au lecteur le soin de faire, aux endroits voulus, certaines pauses demandées par le sens et les nuances de la pensée (GREVISSE, 1964, p.1110).

Estas são, justamente, as pausas-“pulsões” expressas em **A hora da estrela**: aquelas suscitadas “par le sens et les nuances de la pensée”. Aquelas que **L’heure de l’étoile** sufoca com seus pontos finais.

Outro aspecto que justificaria uma tradução que fosse mais fiel no que concerne ao emprego dos sinais de pontuação enquanto marcas das pausas-“pulsões” é o fato de **A hora da estrela** configurar-se como uma “HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL”, o que Clarice explicita dessa mesma forma, em letras maiúsculas, na primeira página do livro, por tratar-se de um outro título possível dentre outros doze — ou até mesmo treze, na medida em que a assinatura de Clarice, manuscrita, encontra-se em meio a eles.

Na literatura de cordel¹⁰⁷, o emprego da pontuação segue mais o ritmo da fala do que os padrões da linguagem escrita, o que esclarece Ana Maria Galvão:

Em muitos poemas, a pontuação empregada [...] não segue as normas para a linguagem formal escrita, aproximando-se muito mais da oralidade. [...] [Eles] pode[m] ser lido[s] em voz alta ou [...] por alguém ainda muito imerso no mundo da oralidade — um leitor “precário” [...] (GALVÃO, 2001, p.77).

Tal qual um leitor de cordel, Macabéa é uma leitora precária, “sem nenhuma datilografia”, que escreve do modo como “em língua falada diria” (AHE, p.15). Para Nádía Battella Gotlib, a trajetória dessa personagem revela a “sofrida perplexidade” de Clarice face à “insuportável e suja miséria social”¹⁰⁸ (GOTLIB, 1995, p.465) vivida pelo Outro. Um Outro que a escritora conhecia, uma vez que vivera até os quatorze anos no Nordeste¹⁰⁹, chegando a

¹⁰⁷ Conforme Ana Maria Galvão, a literatura de cordel “é uma forma de poesia impressa, produzida e consumida, predominantemente, em alguns estados da região Nordeste [brasileira]” (GALVÃO, 2001, p.27), e “as [suas] origens [...] são relacionadas ao hábito milenar de contar histórias” (GALVÃO, 2001, p.28).

¹⁰⁸ A esse respeito, é pertinente observar, com Gotlib, que: “A escritora afirma [...], em outubro de 1976, que estava escrevendo uma novela em que a personagem nordestina era tão pobre que só comia cachorro-quente. E que ganhava menos que o salário mínimo por mês. Ou seja: como nordestina migrante e pobre, representa a figura do brasileiro típico, população que vive, na sua maior parte, em condição de extrema miserabilidade.” (GOTLIB, 1995, pp.465-6)

¹⁰⁹ Na chegada ao Brasil, em 1921, quando Clarice tinha dois meses de idade, sua família instala-se em Maceió (Estado do Alagoas). Em 1924, mudam-se para Recife (Estado do Pernambuco). Em 1934, quatro anos após o falecimento de sua mãe, mudam-se para o Rio de Janeiro.

dizer, ao falar sobre Macabéa, como cita Gotlib: “ela é nordestina e... e eu tinha que botar pra fora um dia o nordeste que eu vivi” (GOTLIB, 1995, p.465).

Assim, a história da nordestina é contada por “um coração” que “se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar” (AHE, p.11) e que, fiel a este pulsar, prefere as vírgulas aos pontos finais, o que, reiteramos, não encontra eco no texto em tradução.

3.2.1.2 TRAVESSÃO DUPLO: EMERGÊNCIA DO ESTRANHO/DO IMAGINÁRIO

Através dos próximos exemplos, ilustrando a passagem do texto original para a sua tradução, demonstraremos o quanto o uso da pontuação favorece (ou não) a percepção da emergência do estranho, ou seja, do imaginário, na obra em análise.

Havia um anúncio [...] que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres [...]. Executando **o fatal cacoete que pegara** de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba (AHE, p.38).

Elle en avait une [réclame] [...], en couleurs, représentant un pot de crème de beauté [...]. Elle clignait des yeux — **tic qui lui était venu dernièrement** — en se contentant de rêvasser avec délices: cette crème était si appétissante qu’à supposer qu’elle ait de l’argent pour s’en acheter, elle ne serait pas si bête (LHE, p.48).

Então — **ali deitada** — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte (AHE, p.84).

Couchée là, elle éprouva alors un humide bonheur suprême, car elle était née pour le baiser de la mort (LHE, p.105).

Na medida em que as reflexões de Sabine Boucheron-Pétillon, acerca do uso do travessão duplo, mostram-se extremamente produtivas para a fundamentação da análise das passagens que apontamos em negrito, nos exemplos acima, faz-se necessário que a transcrição dessas reflexões antecede, abaixo, o início da referida análise:

Syntaxiquement, l'opération de décrochement, c'est-à-dire le *j'ajoute* permet [...] un jeu, presque antinomique: elle EXTRAIT de l'homogène [...] et elle INSERE de l'étranger (BOUCHERON-PETILLON, 2002, p.182).

Choisir [...] de tracer un tiret ouvrant qu'il faudra refermer, c'est créer un *espace en marge*, c'est en quelque sorte imposer une forme de turbulence au déroulement syntaxique de la phrase (BOUCHERON-PETILLON, 2002, p.183).

Os dois exemplos em análise apresentam, no primeiro caso, uma tradução que utiliza o travessão duplo, sem que este sinal de pontuação apareça no texto original, e, no segundo caso, uma tradução que não utiliza esse sinal de pontuação, embora ele apareça no texto original.

No primeiro exemplo, o termo que figuraria o estranho (“étranger”), passível de ser destacado pelo travessão duplo, seria o termo “fatal”. No entanto, ao não ser mantida na tradução, essa figura possível do estranho deixa de existir no texto em francês. Isso porque o uso do substantivo “cacoete” prescinde do adjetivo “fatal”, o que demonstra que é a narrativa clariceana em questão que suscita essa adjetivação, que antecipa a fatalidade, a morte. Assim, quando a tradutora decide transformar “o fatal cacoete” em um simples “tic”, este perde a sua força figurativa, mesmo que o “tic” seja o sujeito da frase, enquanto que “o fatal cacoete” seja o seu objeto direto deslocado. Logo, o uso do travessão duplo, por não atender às exigências da narrativa, termina, nesse caso, por inserir o que Boucheron-Pétillon chamaria de homogêneo, ao invés de extrai-lo e dar assim lugar ao estranho, o que resulta somente no destaque de uma frase explicativa.

Já no segundo exemplo, é o texto original que emprega o travessão duplo, destacando um adjunto adverbial deslocado. O uso da vírgulas, nesse caso, bastaria, não se tratasse de um adjunto adverbial repleto de sentidos. Verificamos, na passagem que ilustra esse exemplo, a presença de um advérbio de lugar, “ali”, acompanhado do particípio “deitada”, que, ao definir o modo como Macabéa se encontra, funciona como um outro advérbio. O lugar a que o advérbio “ali” se refere não configura, porém, um lugar concreto, tal qual o dos “paralelepípedos sujos” (AHE, p.83) sobre os quais Macabéa agoniza, mas sim o lugar do “vácuo”, como ilustram estas palavras suas: “irei até onde o ar termina [...], irei até onde o vácuo faz a curva, irei aonde o meu fôlego me levar” (AHE, p.83). Vemos, então, que o advérbio de modo, “deitada”, nesse caso, vem reforçar, pelo viés do contraste, o lugar do imaginário de Macabéa, pois, apesar de encontrar-se fisicamente inerte sobre os paralelepípedos, ela escapa a esse lugar real, recriando o seu “ali”. Porém, a percepção dessa

relação entre realidade e imaginário não é preservada, no texto traduzido, a partir do momento em que este último desconsidera o uso do travessão duplo, que favoriza a inserção do lugar do imaginário, ou do estranho, segundo Boucheron-Pétillon, na narrativa de **A hora da estrela**. Isso ocorre, porque, ao optar por colocar o adjunto adverbial “Couchée là” no começo da frase, a tradutora evita, já de antemão, o uso do travessão duplo, visto que, colocado à esquerda, um único travessão indicaria a ocorrência do discurso direto, o que não seria o caso, e à direita, não chegaria a evidenciar a expressiva carga figurativa que tem o adjunto adverbial deslocado, no texto original. Nesse caso, a escolha recaiu sobre o uso de uma vírgula, que separa o adjunto adverbial deslocado do resto da frase, demonstrando, assim, uma percepção meramente sintática do emprego desse adjunto.

Em sendo assim, ao não perceber o uso da pontuação — mais especificamente o uso das vírgulas e do travessão duplo — como um recurso que atende a uma lógica pessoal e afetiva, a tradução francesa de **A hora da estrela** deixa de dar conta da plena expressão da subjetividade clariceana e, por isso, priva o leitor francês da percepção de pelo menos dois aspectos vislumbrados por essa subjetividade: a precariedade do ser e a força da presença do estranho.

No entanto, e a exemplo do que também ocorre com a tradução francesa de **A paixão segundo G.H.**, para o leitor acadêmico, que é aquele com base no qual construímos nossa análise, esse fato não seria relevante.

3.3 **L’AMANT VERSUS O AMANTE**

No Brasil, há duas traduções de **L’amant**: a primeira, de Aulyde Soares Rodrigues, foi publicada por cinco editoras diferentes, de 1985 até 2003, enquanto que a segunda, de Denise Bottman, foi publicada em 2007, pela Editora Cosac Naify.

Considerando as diversas publicações da primeira tradução, ao longo de dezenove anos, o que revela que a mesma apresentou-se como um importante elemento na difusão dessa obra, no Brasil, a análise da passagem do texto original para o texto em tradução, aqui empreendida, basear-se-á nessa primeira tradução.

A tradução de Rodrigues recebeu cinco capas de tal forma distintas umas das outras que terminam por serem igualmente reveladoras do percurso da recepção brasileira de Marguerite Duras como um todo.

Na capa da primeira publicação de **O amante**, pela Editora Nova Fronteira, em 1985, vemos, em destaque, o nome da autora e o título do livro. Este, porém, atrai mais a atenção do leitor, devido às suas letras, todas maiúsculas e em vermelho. Sob o título, a indicação: “PRÊMIO GONCOURT 1984”. Abaixo desta, vislumbramos uma ilustração que representa um homem sendo carregado em um riquixá.

O conjunto dessas informações aponta para pelo menos três preocupações centrais por parte da editora, para com o público leitor, as quais serão explicitadas logo após esta citação de Antoine Compagnon, que se mostra extremamente esclarecedora a esse respeito:

[...] l’image, la photographie mais aussi [...] le titre, tout le frontispice, serait, à la lecture, indéplaçable. Elle est entière, toute d’une pièce, elle est à prendre ou à laisser — il faut accepter telle, ou la rejeter en bloc [...]. Il n’est pas requis qu’il soit l’objet d’une foi ou d’un amour fou car il cherche plus à plaire qu’à complaire (COMPAGNON, 1979, pp.336-7).

Como afirma Compagnon, as informações contidas na capa de um livro contribuem fortemente para a sua aceitação ou rejeição, na medida em que o primeiro contato com a obra — que não significa, necessariamente, o primeiro contato com o texto¹¹⁰ — começa com a leitura de sua capa. Nesse sentido, considerando o fato de **O amante** configurar-se como um *porteur*, para a recepção brasileira de Duras, constatamos que a leitura de sua primeira capa, tal qual a descrevemos há pouco, contribuiu para que esse livro fosse tão satisfatoriamente acolhido.

Verificamos, pelo que esclarece a citação de Compagnon, que esse “acolhido” significa “aceito”. Trata-se de uma aceitação suscitada mais pelo “plaire” do que pelo “complaire”, cujas definições são, respectivamente: “Éveiller la sympathie chez quelqu’un,

¹¹⁰ Os termos texto e obra são aqui empregados conforme a noção de Roland Barthes, proposta em *Le bruissement de la langue*, segundo a qual “[l]’œuvre” corresponde a um “fragment de substance qui occupe un espace (dans la main)”, enquanto que “[le] texte” corresponde à “un champ méthodologique (dans le langage)” (BARTHES, 1984, p.70). Nesse sentido, o contato do leitor brasileiro com o texto durassiano em questão já teria sido possibilitado através das traduções anteriores à **L’amant** — conforme pp.79-80 deste trabalho (2.3 GOVERNO MILITAR, *BOOM LITERÁRIO E O AMANTE*) —, pois, ainda de acordo com Barthes, o texto, por constituir-se como “un tissu de citations” (BARTHES, 1984, p.65), “traverse l’œuvre, plusieurs œuvres” (BARTHES, 1984, p.71).

être une source d'agrément, de satisfaction pour quelqu'un" e "Se rendre favorable aux désirs de quelqu'un" (TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ, s/d).

Percebemos, então, que, ao "aceitar" **O amante**, o leitor brasileiro está, mais do que comprazendo-se com a sua leitura, experimentando uma espécie de prazer em empreendê-la, a partir do momento em que essa leitura se dá como uma possibilidade de materialização daquilo que Roland Barthes chama de "plaisir du texte", tal qual evidenciam estas palavras:

Il y aurait, paraît-il, une mystique du Texte. — Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte *un objet de plaisir comme les autres*. C'est-à-dire: soit à rapprocher le texte des "plaisirs" de la vie [...] et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion, à ses liens clandestins (BARTHES, 1973, p.79).

De fato, e concebendo-se a leitura da capa como o começo da leitura de todo o livro, o destaque dado ao título do livro em análise mostra-se extremamente revelador. Isso porque os pelo menos dois sentidos que carrega o termo "amante" fazem eco à referida noção de Barthes no que concerne ao prazer do texto. Segundo o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, "amante" é tanto "aquele que ama [...], que gosta de alguma pessoa ou coisa", "um amador, apreciador", quanto aquele que "tem [...] com outra [pessoa] relações extramatrimoniais, mais ou menos passageiras" (FERREIRA, 1986, p.98).

Destacando em vermelho esse termo que sugere, ao mesmo tempo, tradição ("[les] 'plaisirs' de la vie") e transgressão ("[les] moments les plus purs de la perversion, [...] [des moments] clandestins"), a editora de **O amante** coloca em evidência esta última, haja vista que a cor vermelha, principalmente em um tom forte, como o que aparece na referida capa, "ao invés de proibir, el[a] convid[a]", a exemplo da "antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p.944).

Conquistado, de início, pela possibilidade de associar os referidos prazeres tradicionais da vida aos prazeres transgressores, visto que perversos e clandestinos, o leitor brasileiro comum deixa-se seduzir pelo **Amante**. Mas não se trata de um **Amante** ordinário, trata-se de um **Amante** ganhador de um prêmio com nome francês, "Goncourt". Prêmio recebido, complementa, antecipatoriamente, a informação lida na capa, apenas um ano antes de seu lançamento no Brasil. Logo, **O amante** vem da França. Este fato, depreendido pelo

nome do prêmio, é mais relevante para o leitor brasileiro comum, que desconhece o Prix Goncourt, do que o prêmio em si. No entanto, a imagem da obra como uma obra francesa é entrecruzada com a imagem do Oriente, figurada pela ilustração do riquixá¹¹¹, o que nos permite, finalmente, resumir as três preocupações centrais, por parte da editora, que identificamos a partir das informações da capa.

Enquanto a primeira dessas preocupações concerne ao fato de propor o prazer da leitura enquanto possibilidade de transgressão, a segunda diz respeito ao fato de fazer emergir o exótico que simboliza o Oriente para o Ocidente, sem que isso seja vinculado à origem oriental da autora francesa, e a terceira refere-se ao fato de apresentar a obra em tradução como uma obra já legitimada pela literatura de origem.

Em 1986; portanto, um ano após o lançamento de **O amante**, a Editora Rio Gráfica lança a coleção *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*, do qual esse livro faria parte. Como a Rio Gráfica viria a incorporar a Editora Globo, essa coleção apresentava, na sua capa, a inscrição “Biblioteca O GLOBO”. Nessa capa, o tamanho das letras e a cor do título do livro correspondem aos do nome da autora. Todavia, a imagem que vemos, no centro da capa, vem ao encontro do que sugere a apresentação do título na capa anterior. Trata-se de uma imagem difusa, mostrando dois corpos aparentemente nus, abraçando-se, beijando-se em uma quase penumbra, o que também sugere uma tentativa de seduzir o leitor por meio do que podemos dizer, com Barthes, prazer clandestino, embora o prazer clandestino do leitor brasileiro não corresponda exatamente ao preconizado por esse teórico, o que veremos logo adiante. Se nessa capa, a legitimidade desse prazer (do texto) não vem da menção ao prêmio Goncourt, ela vem da menção à “Biblioteca O GLOBO”, na medida em que se trata de uma coleção em que figuram os nomes mais consagrados da literatura mundial. Nesse sentido, essa nova etapa da publicação de **O amante**, no Brasil, reconhece Marguerite Duras, mais do que como uma escritora francesa, como uma escritora representante da literatura mundial — e que produz “Grandes Sucessos”, como abordaremos durante a análise da quarta capa.

Já em 1987, a Editora do Círculo do Livro relançaria **O amante** com uma capa de caráter sensacionalista do ponto de vista daquilo que chamamos aqui de sedução pelo prazer clandestino. Essa terceira capa não menciona nem o prêmio Goncourt nem o nome da editora. E tampouco o nome da tradutora, a exemplo das duas capas já analisadas e das outras duas a

¹¹¹ O *Jornal do Brasil*, de 20/4/1985, apresentou uma charge em que Marguerite Duras aparece sendo carregada em um riquixá.

serem analisadas. O título do livro é indicado todo em letras maiúsculas e ganha mais destaque do que o nome da autora. A sua cor, no entanto, não é tão sugestiva quanto a cor vermelha da primeira capa. Porém, uma foto que mostra, desta vez nitidamente, um casal em roupas íntimas tocando-se, em um claro apelo ao erótico, e que toma quase que a metade do tamanho da capa, é que imprime, a esta, o seu caráter sensacionalista. Desse modo, verificamos, outra vez, que o prazer clandestino experimentado pelo leitor brasileiro comum de **O amante** não faz eco à noção de um prazer vinculado ao prazer do texto, tal qual o preconiza Barthes.

De fato, o meio editorial acrescenta, explicitamente, a cada publicação diferente desse livro, um novo componente imagístico que vende, para usarmos um termo próprio ao mercado editorial, a idéia de uma narrativa erótica. Por outro lado, reconhecemos, em **O amante**, a emergência de imagens que figuram o erotismo; no entanto, essas imagens, de acordo com a noção de texto estrelado¹¹², proposto por Barthes, representam apenas uma das pontas da estrela composta por esse livro que, por sua vez, representa somente uma estrela da constelação composta pela produção literária de Duras.

Logo, ilustrar a capa do livro com uma imagem que corresponde somente a uma única parte da composição narrativa significa metonimizar tal composição, a partir daquilo que esta possui de mais atrativo para o público alvo, que, no caso em questão, mostrou-se ser o (pseudo)prazer do texto.

Mas, como antecipamos, anteriormente, as cinco capas de **O amante** são bem distintas. Se, até o presente momento, observamos o apelo ao erótico, o mesmo não ocorre com a quarta capa, referente à publicação pela Editora Record/Altaya, em 1996. Dessa vez, vislumbramos o nome da autora em maior destaque do que o título do livro; ambos apresentados na parte central da capa. A indicação *Mestres da Literatura Contemporânea* aparece acima do nome da autora e do título do livro. Todas essas informações, inclusive o nome da editora, encontram-se em dourado sobre um fundo azul escuro. Esses dados possibilitam-nos ver que essa última editora não praticou o que chamamos, há pouco, de metonimização por meio do (pseudo)prazer do texto. Além disso, na medida em que a idéia de sucesso encontra-se, de uma forma ou de outra, também associada à noção de prazer, é pertinente observar que, enquanto a segunda capa analisada (de 1986, pela Editora Rio Gráfica) surgia no contexto da coleção *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*, a

¹¹² Em francês, na obra *S/Z: "texte étoilé"* (BARTHES, 1970, p.20).

presente capa em análise surge no contexto da coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*. Por mais que o meio editorial tivesse apostado, até 1996, em capas progressivamente sensacionalistas, o termo “Mestres”, dessa vez, representaria uma espécie de freio para o sensacionalismo, sem que possamos dizer o mesmo do termo “Grandes Sucessos”, que evidencia mais uma recepção quantitativa, ou seja, de um *best-seller*¹¹³, do que uma recepção qualitativa, isto é, de um texto pertencente à literatura mundial, independentemente do fato de se tratar de um grande êxito de livraria ou não.

Contudo, em 2003, a Editora da Folha publica **O amante** utilizando a mesma capa que a Editora Rio Gráfica utilizara em 1986, mudando apenas a sua cor de fundo: do rosa para o amarelo. Essa quinta e última capa, antes da recente publicação de uma nova tradução de **L’amant**, pela Editora Cosac Naify, em 2007, representa um resgate da tentativa de criar uma falsa imagem da narrativa, conforme demonstramos até aqui. Tentativa esta que faz eco à de apresentar a referida obra em tradução como um romance autobiográfico¹¹⁴, ambas tentativas entrecruzando-se em uma espécie de intenção sensacionalista, o que encontra respaldo neste comentário de Raquel Ferreira, que diz que, após o sucesso de vendagem de **O amante**, “nada melhor para os editores brasileiros do que [...] editar uma Duras atrás da outra”, o que eles fazem, publicando inclusive um livro que “descreve os porres da escritora e os delírios resultantes dos [seus] tratamentos de desintoxicação alcóolica”¹¹⁵ (FERREIRA, 1998, p.62).

3.3.1 O VERBO “CRIER”: IMAGEM DO *DANGER*, OU DA ESCRITURA

Em *Quase a mesma coisa*, Umberto Eco diz que “[t]raduzir significa sempre ‘cortar’ algumas das conseqüências que o termo original implic[a]”, o que conduz à idéia de que “ao traduzir *não se diz nunca a mesma coisa*” (ECO, 2007b, p.107). Trata-se de uma certa liberdade inerente ao ato tradutório, independentemente da complexidade do texto original, fato que não justifica a existência de uma espécie de divisão entre categorias de tradutores,

¹¹³ Conforme pp.90 e 93 deste trabalho (2.4 **O AMANTE**, LEITURAS LACANIANAS E **O DESLUMBRAMENTO**).

¹¹⁴ Conforme p.81-2 deste trabalho (2.3 GOVERNO MILITAR, *BOOM* LITERÁRIO E **O AMANTE**).

¹¹⁵ Esta é a referência do livro à que se refere Ferreira: ANDRÉA, Yann. **M.D.** Trad.: Míriam Paglia Costa. São Paulo: Marco Zero, 1987.

baseada nessa complexidade, como lemos, por exemplo, em um artigo de Carlos Graieb, que aponta um paralelo entre os tradutores de autores considerados “difíceis” e os de autores “mais vendidos”, como ilustra esta citação:

De perfil diferente [do também tradutor Paulo Henriques Britto], mas igualmente cuidadosa, é Aulyde Soares Rodrigues [...]. [E]la trabalha em ritmo acelerado: já chegou a traduzir quarenta laudas num dia. Se Britto prefere os autores "difíceis", Aulyde ganhou reputação com os "mais vendidos". Antes de chegar ao leitor brasileiro, os suspenses de John Grisham ou as ficções científicas de Michael Crichton lançados pela Editora Rocco normalmente passam por suas mãos. Aulyde sabe muito bem o que o fã desse tipo de literatura espera: um texto fluente e cativante, sem esbarrar em frases rebuscadas. Graças ao bom trabalho, Britto e Aulyde foram "adotados" pelas editoras [...], que os mantêm sempre ocupados (GRAIEB, 1998, p.184).

Nessa citação, a palavra “fã” é empregada no lugar da palavra leitor. Segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, a segunda acepção de “fã”, mais próxima à utilizada por Graieb, quer dizer “[a]dmirador exaltado” (FERREIRA, 1986, p.749). Já vimos, anteriormente, ao analisarmos o lançamento da tradução de **L’amant**, no Brasil, que esse livro viria a ser acolhido como um *best-seller*, pelo leitor brasileiro comum, o que fora verificado através do conteúdo de artigos e/ou resenhas publicados em jornais e revistas e, há pouco, através das informações fornecidas nas diferentes capas desse livro em tradução. A citação acima, por sua vez, revela o fato de que **L’amant**, mesmo antes de sua passagem para **O amante**, já era considerado, pela editora que viria a publicá-lo, no Brasil, como um *best-seller*; daí, conforme Graieb, a escolha da tradutora, especialista “[n]esse tipo de literatura”.

Entretanto, e como comenta Umberto Eco, ao falar sobre uma tradução de *Pinóquio* para o inglês, “nada mais enganoso do que a simplicidade, porque a tradução não concerne simplesmente à expressão das palavras, mas a muitas outras coisas” (ECO, 2007a, p.82), as quais serão a seguir ilustradas, na passagem de **L’amant** para **O amante**, por meio da análise da tradução dos diversos empregos do verbo “criar”¹¹⁶.

Observemos, então, estes exemplos:

¹¹⁶ No texto original, o emprego do verbo “criar” ocorre quinze vezes. No texto em tradução, esse verbo é traduzido duas vezes pelo seu equivalente “gritar”; uma vez, por este mesmo verbo adjetivado e, também uma vez, pelo substantivo “grito”. De resto, o verbo “criar” é traduzido, cinco vezes, pelo verbo “chorar”; duas vezes, pelo verbo “dizer” e, uma vez, por cada um destes verbos: “proclamar”, “revoltar-se”, “pregar” e “cantar”.

Je lui dis [à l'amant Chinois] que ma mère **crie** ce qu'elle croit comme les envoyés de Dieu. Elle **crie** qu'il ne faut rien attendre, jamais, ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque Etat, ni d'un quelconque Dieu (LA, p.57).

Digo que minha mãe **proclama em voz alta** suas crenças, como os enviados de Deus. Ela **diz** que não se deve esperar nada, nunca, de ninguém e de nenhum governo, nem mesmo de um Deus qualquer (OA, pp.45-6).

Je lui dis [à l'amant Chinois] [...] que [...] tous les procès qu'elle [la mère] a intentés elle les a perdus, [...] elle ne sait pas les faire, garder son calme, attendre, attendre encore, elle ne peut pas, elle **crie** et elle gâche ses chances (LA, p.79).

Digo que [...] todos os [processos] que ela [minha mãe] tentou perdeu, [...] ela não sabe agir, manter a calma, esperar, esperar mais, ela não consegue, ela **se revolta** e perde todas as oportunidades (OA, p.63).

Rien ne se proposait plus pour habiter l'image [de la mère]. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de **crier**. J'**ai crié**. Un **cri** faible, un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement la scène (LA, pp.105-6).

Não havia nada que pudesse preencher aquela imagem [da mãe]. Enlouqueci com pleno domínio da razão. Tempo de **chorar**. **Chorei**. Um **choro** fraco, um pedido de socorro para que se partisse aquele gelo no qual toda a cena se imobilizava mortalmente (OA, p.83).

Para Sophie Chastres-Glaize, o fato de “criar”, em Duras, “intervient [...] comme une traduction de l'innommable. Indissociable du silence, il [le cri] s'élève en lui et à travers lui, dans une proximité absolue” (CHASTRES-GLAIZE, 2004, p.72). Proximidade absoluta esta que faz eco ao processo de escritura empreendido por Duras, tal qual ela mesma descreve:

[...] l'écriture d'un livre, l'écrit [...] c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier (E-F, p.31).

De fato, em Duras, “criar” significa tentar nomear o silêncio, transformando-o em escritura, apesar do “dang[er]” que isso acarreta. Um perigo inerente a qualquer tipo de experimento. No caso, um “expériment” (LA, pp.16 e 28) literário, o que antecipa uma tradução que não assume o risco proposto pela escritura durassiana, haja vista que, em português, esse termo foi traduzido, nas suas duas aparições, por “experiência” (OA, pp.12 e 21), evidenciando, assim, uma tradução que evita, literalmente, correr o risco dessa escritura.

No primeiro e no último exemplos da passagem tradutória de **L'amant** para **O amante**, apresentados mais acima, percebemos uma perda daquilo que Ana Critina César chama de “ritmo poético da prosa” (CÉSAR, 1999, p.365), pois a sonoridade obtida com o som [kR], oriundo da aliteração de “CR”, produz uma impressão de violência, que vem ao encontro da abertura ao “dang[er]”, mencionado há pouco, efeito que não é obtido no texto em tradução, onde lemos, no lugar de “crie”/“crie”, “proclama”/“diz” e, no lugar de “crier”/“ai crié”/“cri”, “chorar”/“[c]horei”/“choro”. O primeiro caso não apresenta nenhum tipo de aliteração, e o segundo caso apresenta aliteração de “CH”, cujo som, [ʃ], bem ao contrário da aliteração presente no texto original, produz a impressão de suavidade, ou seja, de desvio do perigo.

Também no conjunto dos três exemplos da passagem tradutória em questão, outro fator que possibilita ver que o texto em tradução evita a força que o verbo “crier” imprime, na narrativa durassiana, diz respeito à escolha dos verbos, em português, uma vez que esses verbos não sugerem a percepção de um desespero que, conforme Hélène Cixous, embora seja “infinito, pavoroso, [...] é ao mesmo tempo um desespero estancado, ou seja, um desespero que não pode nem mesmo se chamar desespero, pois ele já est[á] prestes a ser recuperado” (CIXOUS & FOUCAULT, 2001, p.361). Trata-se, pois, de um desespero que tem, como diremos com Barthes, “toujours à son origine un cri et à la fin un silence”, entre os quais “se développe le temps fragile d’une parole” (BARTHES, 1984, p.212).

Embora os verbos “proclamar” e “dizer”, no primeiro exemplo, façam parte das acepções do verbo “gritar”, eles não sugerem o desespero vivido pela mãe da narradora, tampouco o desespero da narradora ao contá-lo. Além do mais, o verbo “dizer”, sem a especificação “em voz alta” não equivale, segundo o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, nem mesmo ao sentido denotativo do verbo “gritar”.

Já no segundo exemplo, temos, no texto original, somente a expressão “elle crie”, o que não permitiria, já de antemão, o uso de “ela se revolta”, no texto em tradução, porque o verbo “crier” equivale a “revoltar-se” unicamente quando aparece seguido da preposição “à”, ou seja, desta forma: “crier à”. Nesse caso, a referida expressão em português não permite perceber a violência da transição entre o fato de “garder son calme, attendre, attendre encore [...]” e o fato de “gâche[r] ses chances”. Fica ainda mais notório, nesse segundo exemplo, a transitoriedade do desespero, marcada pela emergência do grito, o que se perde na tradução.

Finalmente, o terceiro exemplo também vem ilustrar essa espécie de transitoriedade do desespero, desta vez explicitada pelo fato de “deve[nir] folle en pleine raison”, como esclarece a citação abaixo, retirada de um estudo sobre o percurso da voz na obra durassiana, a qual comenta exatamente a mesma passagem que citamos no presente exemplo:

[...] l'émergence du *cri* [...] y apparaît comme un élément capable de ré-instaurer le processus de création illimitée de sens, qui a été interrompu par un intervalle créé au moment où l'image de la mère s'est effacée, en symbolisant, à la fois, l'intervalle et l'intercession entre une voix et l'autre. Ainsi, ce passage constitue un découpage du processus créateur, dans la mesure où il montre minutieusement la position de l'image littéraire comme le résultat de la transition d'une voix unique à une voix plurielle (CORRÊA, 2000, pp.71-2).

Dentre as dezesseis acepções relativas ao verbo “chorar”, apresentadas no *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, somente as que designam expressão de “dor” e de “pranto” (FERREIRA, 1986, p.398) aproximam-se da imagem de desespero/loucura sugerida pelo emprego do verbo “crier”, em **L'amant**, o que se mostra insuficiente para traduzir essa mesma imagem em **O amante**. Isso porque o tempo designado como “[l]e temps de crier” constitui-se como o ápice da emergência desses sentimentos, que, tão logo estancados, como diria Cixous, promovem uma espécie de recuperação pela percepção da imagem que se cria no momento seguinte ao grito. O “[t]empo de chorar”, por sua vez, não possibilita a percepção dessa mesma imagem, na medida em que o verbo “chorar” termina por revelar um tempo fixo e estável, incompatível com a violência da brusca transição entre o fato de “denv[ir] folle” e a recuperação dessa locura. Do mesmo modo, o emprego de “[c]horei” e de “choro” (este último, um substantivo), nas frases seguintes, terminam por reforçar essa incompatibilidade figurativa entre a ação de “crier” e a de “chorar”, verificadas na passagem tradutória em análise.

Todavia, por mais que o texto em tradução evite, explicitamente, revelar o caráter “dangereux” (E-F, p.31) da escritura durassiana, como acabamos de verificar, através da análise das diversas traduções do verbo “chorar”, ele conseguiu, pelo menos, contribuir para que **O amante** viesse a constituir-se como um *porteur* fundamental para a recepção brasileira de Marguerite Duras. Isso porque poupar o leitor do perigo dessa escritura significa facilitar o seu acesso à leitura, o que terminaria por ocorrer, visto que o leitor brasileiro de **L'amant** não seria somente o leitor acadêmico, mas, também, o leitor comum, capturado pela bestsellerização dessa obra, percebida inclusive no processo tradutório.

3.4 LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN *VERSUS* O DESLUMBRAMENTO

Até a publicação da tradução brasileira de **Le ravisement de Lol V. Stein**, em 1986, a Editora Nova Fronteira já havia publicado as traduções de **L'amant** e de *La douleur*. Nesse mesmo ano, porém, outros três livros de Marguerite Duras também viriam a ter suas traduções publicadas, no Brasil, por outras editoras: *Dix et demie du soir en été*, *L'été 80* e *Les petits chevaux de Tarquinia*.

Isso explica a presença, na capa de **O deslumbramento**, da seguinte indicação: “Da mesma autora de O AMANTE [,] A DOR”. Seguindo as leis de mercado, a Editora Nova Fronteira não evocaria, na capa de uma publicação sua, obras publicadas por outras editoras. De qualquer forma, até o momento de lançamento desse livro, **O amante** rendera mais de setenta mil exemplares (FERREIRA, 1998, p59), o que também é lembrado por ocasião do lançamento de *A dor*, quando Míriam Paglia afirma que esse livro está há nove meses dentre os mais vendidos (PAGLIA, 1986, p.176).

Já, em 2007, quando do lançamento da segunda tradução de **O amante**, a Editora Cosac Naify, publicando pela primeira vez uma obra de Duras, ao citar os “romances fundamentais” dessa escritora, menciona **O deslumbramento** e *O vice-cônsul*, acrescentando inclusive que o primeiro lhe “valeu uma homenagem de Jacques Lacan” (AYER, 2007). Esse fato mostra-nos que, se hoje, **O amante** mantém-se como um *porteur* da obra durassiana, no Brasil, **O deslumbramento** conquistou o seu lugar ao lado desse livro fundamental.

A menção feita pela Editora Cosac Naify torna-se aqui produtiva, na medida em que, ao fazê-la, essa editora apresenta o título da tradução brasileira de **Le ravisement de Lol V. Stein** deste modo: “*O deslumbramento de Lol V. Stein*”. Trata-se de uma confusão de que nem mesmo a editora Nova Fronteira pudera evitar, haja vista que, na capa referente a essa tradução, lemos o título **O deslumbramento** seguido de uma espécie de segundo título, entre parênteses, que é, na verdade, o título em francês.

Nessa capa, o nome da autora aparece com bastante destaque, todo em letras maiúsculas, sendo que Marguerite está em preto, e Duras, em vermelho, ambos sobre um fundo branco. Ao centro, sobre um fundo onde as cores verde, amarela e vermelha aparecem tanto misturadas quanto com suas características preservadas, lemos o título do livro — ou

melhor, os seus dois títulos —, seguido da referência ao **Amante** e à *Dor*, do nome da editora e, fora desse fundo colorido, sobre o branco, a indicação do nome da tradutora, Ana Maria Falcão.

Comparando essa capa com as de **O amante**, percebemos que a de **O deslumbramento** não recorre ao sensacionalismo, mas sim a uma certa simplicidade da obra, como lemos na apresentação feita na orelha do livro: “Ao contrário do que acontece em outros livros de Marguerite Duras, como por exemplo em **O amante**, [...] em **O deslumbramento** a história se desenvolve de modo bem mais linear. O que não é linear é o conteúdo” (OD, orelha/capa)¹¹⁷.

Constatamos essa espécie de concomitância entre a simplicidade da forma, explicitada pelo reconhecimento de uma narrativa linear, e a complexidade do conteúdo já na leitura da capa, que nos fazem vislumbrar, como vimos há pouco, a clareza do branco sob os nomes da autora e da tradutora e a confusão de cores sob os dois títulos. É, pois, justamente essa última, a confusão em torno do(s) título(s), o que merece destaque dentre as informações lidas na capa de **O deslumbramento**.

Em Portugal, **Le ravissement de Lol V. Stein** foi traduzido por *A ausência de Lol V. Stein*¹¹⁸, provocando a seguinte reação por parte da crítica:

O tradutor escolheu a palavra *ausência* como equivalente de *ravissement*. Parece-nos que esta escolha se prende a um dos significados da palavra portuguesa que tem a ver com um estado de espírito caracterizado pelo alheamento, ou por um desvio de atenção. Ora, não é este o estado que caracteriza a personagem Lol V. Stein.

A personagem sofre, de facto, uma situação de choque após a qual se fecha sobre si própria. No entanto, ao sair desse isolamento, ela recupera a vida, mantendo-se num estado não de “ausência”, mas de “encantamento”. O termo “ausência” não possui, neste caso, a carga semântica do título original (TIMENOVA & LOURINHO, 2005, p.150).

Essa citação ilustra, exemplarmente, a razão pela qual, na tradução brasileira, a tradutora optou por conservar o título original logo abaixo de seu equivalente em português

¹¹⁷ Citação já feita na p.90, porém com outro intuito, que fora o de introduzir a análise da recepção de **O deslumbramento** através do estabelecimento de um contraponto com a recepção de **O amante**. A retomada dessa citação é feita aqui com o objetivo de fundamentar a análise específica da capa de **O deslumbramento**, embora essa fundamentação suscite, novamente, a referência ao **Amante**, o que se justifica, por outro lado, por este último tratar-se de um *passeur* da obra durassiana, no Brasil.

¹¹⁸ Referência completa: DURAS, Marguerite. **A ausência de Lol V. Stein**. Trad.: José Vieira de Lima. Lisboa: Difêl, 1989.

(do Brasil), o que se repete nas duas páginas que antecedem a narrativa propriamente dita: a forte carga polissêmica da palavra “ravisement”. Assim, reconhecendo a dificuldade imposta por esse fator, a tradutora brasileira encontrou, da manutenção do título em francês, uma saída para conservar a ambigüidade por ele expressa, ambigüidade que termina por revelar-se, já de antemão, na forma, ou seja, na presença de dois títulos. Resta-nos saber se no conteúdo também. Para isso, faz-se necessário que observemos a tradução da palavra “ravisement”, desta vez para o português do Brasil.

Segundo o *Dicionário de Francês-Português*, “ravisement” significa “rapto, roubo; arrebatamento, êxtase, enlevo (*fig.*)” (CARVALHO, 1986, p.608)¹¹⁹. Já no *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, nenhum desses sentidos remete a “deslumbramento”. Porém, no referido dicionário bilíngüe, “ravissant” significa “[...] arrebatador, deslumbrante, encantador, maravilhoso” (CARVALHO, 1986, p.608). Percebemos, então, que a tradutora encontrou, na tradução de um adjetivo, um sentido possível, em português, para o “ravisement”, o que corresponderia a este esquema: “ravisement” → sem sentido equivalente em português¹²⁰ → “ravissant” → “deslumbrante” → “deslumbramento”.

No dicionário da língua portuguesa em questão, “deslumbramento” significa “1. Ato ou efeito de deslumbrar(-se). 2. *Fig.* Fascinação, encanto, maravilha. 3. *Fig.* Cegueira, obcecação” (FERREIRA, 1986, p.567). Todas essas acepções, com maior ou menor intensidade, encontram-se vinculadas. Com exceção do termo “encanto”, que significa “coisa que delícia, enleva”, bem como “encantamento” (FERREIRA, 1986, p.642), todas as outras acepções possuem, com maior ou menor intensidade, relação com o olhar¹²¹, elemento que vem ao encontro do que afirma Jacques Lacan, no seu texto *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein*, em que ele comenta a construção da imagem de Lol, na (ou a partir da) cena do baile, em função daquilo que ele denomina “le centre des regards”, como observamos abaixo:

¹¹⁹ Esse dicionário apresenta o português de Portugal. Contudo, trata-se do mais completo dicionário bilíngüe Português-Francês/Francês-Português comercializado no Brasil. De qualquer modo, os sentidos nele pesquisados são todos posteriormente verificados no dicionário brasileiro *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, conforme referência bibliográfica no final deste trabalho.

¹²⁰ Do ponto de vista da tradução em análise.

¹²¹ Com o objetivo de evidenciar a referida relação possível com o olhar, grifamos em negrito os termos que remetem a tal relação: “maravilha” = “extraordinário, surpreendente”; “**fascinação**, fascínio” (FERREIRA, 1986, p.1089); “**fascinação**” = “atração irresistível; fascínio”; “**deslumbramento**, encanto, enlevo, fascínio” (FERREIRA, 1986, p.760); “obcecação” = “**cegueira** pelo **deslumbre**, alucinação” (FERREIRA, 1986, p.1207).

Que cache cette locution? Le centre, ce n'est pas pareil sur toutes les surfaces. Unique sur un plateau, partout sur une sphère, sur une surface plus complexe ça peut faire un drôle de nœud. C'est le nôtre.

Car vous sentez qu'il s'agit d'une enveloppe à n'avoir plus ni dedans ni dehors, et qu'en la couture de son centre se retournent tous les regards dans le vôtre, qu'ils sont le vôtre qui les sature et qu'à jamais, Lol, vous réclamerez à tous les passants. Qu'on suive Lol saisissant au passage de l'un à l'autre ce talisman dont chacun se décharge en hâte comme d'un danger: le regard. [...]

Qu'on vérifie, ce regard est partout dans le roman. Et la femme de l'événement est bien facile à reconnaître de ce que Marguerite Duras la dépeint comme non-regard (LACAN, 2006, pp.129-130).

Considerando essas palavras de Lacan, podemos constatar que o termo “deslumbramento”, por encontrar-se relacionado, através de diversas analogias possíveis, ao ato de olhar, termina por revelar-se como uma tradução, de fato, possível para o termo “ravisement”. Como um contra-exemplo, temos, como mostramos anteriormente, o título em português de Portugal, em que o termo “ausência” estaria mais próximo da noção de cegueira, uma das acepções de “deslumbramento”, que remete, porém, à ausência do olhar, ou ao “non-regard”.

Apesar dessa tradução possível, para o título brasileiro de **Le ravisement de Lol V. Stein**, encontrada pela tradutora, a editora preferiu manter, entre parênteses, o título original, antecipando uma leitura que deve mostrar-se “résistant[e] [...] à toute interprétation définitive” (HARVEY, 2002, p.164), como comenta Robert Harvey, sobre a recepção dessa obra em língua inglesa.

3.4.1 O “DESLUMBRAMENTO”: TRADUÇÃO CRIATIVA, OU “TRANSFINGIMENTO”

A exemplo da escolha de seu título, a tradução brasileira de **Le ravisement de Lol V. Stein** dá-se, conforme afirmaria Haroldo de Campos, como uma “*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p.35). Isso porque essa tradução mostra-se, tal qual afirma Robert Harvey sobre o respectivo texto original, mais acima, igualmente resistente “à toute interprétation définitive”.

De fato, o referido texto em tradução não se constrói nem como uma tradução literal, nem como uma tradução explicativa do texto original, permitindo, assim, que o leitor

brasileiro depara-se com a origem, na obra de Duras, da prática de experimentação daquilo que ela mesma chama de medo — “cette peur” (LP, p.14) —, ou de “blanc dans la chaîne” (LP, p.15), conforme explicita este trecho de um diálogo seu com Xavière Gauthier:

M.D. — La peur a commencé avec *Lol V. Stein*, un peu avec *Moderato*, je dois dire. Elle a été très grande pour *Détruire*, dangereuse un peu.

X.G. — Est-ce que ce n'est pas à partir du *Ravissement* qu'il commence à y avoir le trou?

M.D. — L'expérience, alors, l'expérimentation. [...] [J]expérimentais ce blanc dans la chaîne.

X.G. — Ça se passe sur l'oubli, au départ, et l'oubli aussi c'est un blanc. C'est un peu basé [...], dans le *Ravissement*, sur l'oubli de la souffrance.

M.D. — Une omission, plutôt.

.....

X.G. — [...] Je sais que quand je lis vos livres, ça me met dans un état [...] très fort [...]. Je ne sais pas si c'est une peur, mais c'est vraiment un état dans lequel il est dangereux d'entrer [...].

M.D. — Alors, on parle du même état [...], quand ils sont écrits ou quand ils sont lus... Je voudrais bien savoir comment on peut arriver à [...] le cerner.

X.G. — A le cerner, à le nommer.

M.D. — Quand je vous dis que c'est un périmètre, [...], je n'avance pas.

X.G. — [...] Dans vos livres, on n'avance pas, justement. [...] Les mouvements sont souvent très imperceptibles, glissants, [...], et ce n'est pas du tout une question d'avancement [...].

M.D. — [...] Ça n'avance pas. Ça va nulle part, ça bouge. (LP, pp.14-6)

Nesse trecho de diálogo, verificamos um conjunto de termos — branco (“blanc”), esquecimento (“oubli”), omissão (“omission”) e lugar nenhum (“nulle part”) — que figuram, explicitamente, a já citada impossibilidade de interpretação definitiva, que se revela, por sua vez, ambígua, a partir do momento em que essa impossibilidade tanto provoca o medo (“peur”), o perigo (“dang[er]”), o sofrimento (“souffrance”), quanto é por esses sentimentos provocada. Em sendo assim, o leitor do texto durassiano experimenta, na sua relação com este, uma certa sensação de não avançar, como comenta Gauthier, fato que verificamos também na análise da passagem de **Le ravissement de Lol V. Stein** para **O deslumbramento**, como ilustram estes exemplos:

Dès qu'elle **le** vit, elle **le** reconnut. C'était **celui** qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines (LRLVS, p.52).

Logo que **o** viu, reconheceu-**o**. Era **ele** quem tinha passado na frente de sua casa havia algumas semanas (OD, p.38).

Enlacées elles montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et **Jacques Hold**, un de leurs amis, la distance est couverte,

moi (LRLVS, p.74).

Abraçadas, sobem os degraus da escadaria. Tatiana apresenta a Lol Pierre Beugner, seu marido, e **Jacques Hold**, um de seus amigos, a distância é percorrida, **eu** (OD, p.55).

Lol se lève [...]. En face d'elle, derrière Tatiana, **Jacques Hold, moi**. Il s'est trompé croit-il. Ce n'est pas lui que cherche Lol V. Stein. C'est un autre dont il s'agit (LRLVS, p.109).

Lol se levanta [...]. À sua frente, atrás de Tatiana, **Jacques Hold, eu**. Enganou-se, acredita ele. Não é ele quem Lol V. Stein procura. É de um outro que se trata (OD, p.82).

— **Jacques Hold**.

Virginité de Lol prononçant **ce nom!** Qui avait remarqué l'inconstance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein [...] [...] [A]ussi définissante de moi-même que le parcours de mon sang. Elle m'a cueilli, m'a pris au nid. Pour la première fois **mon nom prononcé ne nomme pas** (LRLVS, pp. 112-3).

— **Jacques Hold**.

Inocência de Lol pronunciando **esse nome!** Quem tinha observado a inconsistência da crença nessa pessoa assim chamada senão ela, Lol V. Stein [...] [...] [T]ão definidora de mim mesmo quanto o percurso de meu sangue. Ela me colheu, me pegou no ninho. Pela primeira vez **meu nome pronunciado não identifica** (OD, p.84).

Dentre os inúmeros sentidos do verbo “avançar”, o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* refere o seguinte: “[a]propriar-se com avidez” (FERREIRA, 1986, p.205), sentido este que vem ao encontro do que diz Gauthier, uma vez que, quando ela afirma que, nos livros de Duras, “on n'avance pas”, ela sugere, justamente, a impossibilidade experimentada pelo seu leitor de capturá-los, no sentido de deles “[a]propriar-se”, em que a presença do adjunto adverbial “com avidez” mostra-se coerente com uma tentativa de leitura que busca capturar, de modo incessante, “[des] mouvements [...] souvent très imperceptibles”, como diz ainda Gauthier.

Já para Monika Boehringer, tal impossibilidade, no caso de **Le ravisement de Lol V. Stein**, reside no fato de que, “en créant un locuteur caractérisé par le ‘non-savoir’, elle [Duras] trouble l'énonciation de façon définitive et rend l'énoncé opaque” (BOEHRINGER, 1994, p.167). Trata-se de uma opacidade (do enunciado) viabilizada, segundo Boehringer, por uma espécie de jogo enunciativo marcado por estas três ocorrências, em que o “je” corresponde ao narrador: “[j]e et les autres”, “[j]e est l'autre” e “[j]e et l'autre”

(BOEHRINGER, 1994, pp.162-5). Todas essas três ocorrências são exemplarmente ilustradas pelos exemplos citados acima.

No primeiro exemplo, observamos que o narrador não se faz ainda sujeito na/da narração, na medida em que ele ocupa o lugar do objeto direto, na frase, o que é mantido, no texto em tradução. Através da passagem citada, podemos vislumbrar a presença do narrador como uma figura indeterminada, daí a sua relação com os outros — “[j]e et les autres” —, apontada por Boehringer. Isso porque, em português, pelo menos, o termo “outros” revela, do ponto de vista da sintaxe, a indeterminação do sujeito, obtida, normalmente, pelo emprego da terceira pessoa do plural, que corresponde, de fato, aos outros, ou seja, àqueles “que não se pode (ou não se quer) determinar” (TERRA, 1997, p.205). Entretanto, no segundo período desse mesmo exemplo, a indeterminação da figura do narrador aparece suavizada, na tradução, o que verificamos pelo fato de o pronome demonstrativo “celui”, também utilizado, em certos casos, para marcar uma indeterminação¹²², haver sido traduzido por “ele”, que, embora não retire o narrador de seu anonimato, não possui a mesma força de indeterminação que o referido pronome demonstrativo francês. O texto em português antecipa, de certa forma, para o leitor, a possibilidade de determinação da figura do narrador, o que seria obtido, no original, com o emprego de “lui”, no lugar de “celui”. Mesmo assim, observamos que a passagem do texto original para o texto em tradução, em análise, consegue evitar, já de início, apresentar uma determinação que não se faz presente no primeiro, uma vez que o segundo não chega a substituir o “celui” pelo nome do narrador, fato que pode parecer até um certo ponto exagerado, mas que, nos moldes da tradução para o português de Portugal, poderia chegar a ocorrer¹²³.

Quanto aos próximos dois exemplos, eles evidenciam a emergência da identificação do narrador com o Outro, o que pode ser constatado tanto a partir da explicitação do sujeito que narra através do aposto deslocado — “Jacques Hold, [...], moi” —, quanto da explicitação desse mesmo sujeito através do aposto diretamente após o nome identificado — “Jacques Hold, moi”. Logo, é o pronome que identifica o nome. Ou melhor, é o narrador que (se)

¹²² Como neste caso, por exemplo: “Cette entité désigne un groupe indéterminé de pers., notamment dans des adages, des formules de vérités [...]” (TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ, s/d)

¹²³ Conforme exemplificam estas palavras, sobre a troca de pronomes por nomes próprios: “[...] o uso do nome próprio dá ao sujeito um carácter único, enquanto que o uso de um pronome representa como que a sua destruição, diluindo o seu carácter próprio no conjunto de todos os outros. ‘Ele’, ‘ela’ são qualquer um de nós, e não Jean Bedford ou Lol V. Stein em particular. [...] Acontece que na tradução em causa [a portuguesa], o tradutor nem sempre respeita esta característica, optando, várias vezes, por escrever o nome da personagem, quando no original apenas consta o pronome.” (TIMENOVA & LOURINHO, 2005, p.155-6)

identifica (com) Jacques Hold. Este emerge, então, como a figura do outro, que é, ao mesmo tempo, o narrador. Nessa progressão do distanciamento do aposto deslocado até a sua aproximação do nome, fica igualmente clara a emergência de tal figura, pois aquele que antes era “un de leurs amis” passa a ser “un autre”, o que evidencia que quanto mais o narrador identifica-se como Jacques Hold, maior será a identificação deste último com o(s) outro(s), isto é, com Michael Richardson, bem como com o fantasma dele, como esclarece Suzanne Dow:

L’ambivalence du rôle de Jacques Hold vient de [...] son double rôle de narrateur et de personnage. En tant que personnage, Jacques Hold serait un *remplaçant* de Michael Richardson, le troisième terme du triangle, celui qui facilite le transfert du désir de Lol depuis la scène du bal vers la chambre de l’hôtel [...]. En revanche, en tant que narrateur, Jacques Hold est à l’origine de l’idée sous-jacente au texte qui veut que son récit soit une histoire où la folie est à la fois la cause et l’effet d’une identification dangereuse (DOW, 2005, p.45).

Considerando, então, essa ambivalência do papel de Jacques Hold, poderíamos transformar a expressão de Boehringe, “[j]e est l’autre”, em *je est les autres*, o que encontra respaldo inclusive no texto em tradução, na medida em que a progressão da identificação do narrador é igualmente percebida nesse texto. Em primeiro lugar, devido à manutenção da sintaxe presente no original, visto que o aposto “eu” também aparece, inicialmente, deslocado, distante do nome, e, posteriormente, esse mesmo aposto aparece diretamente após o nome. Em segundo lugar, em função da escolha dos léxicos equivalentes — “moi”/“eu”, “amis”/“amigos”, “autre”/“outro”. Embora a manutenção da sintaxe e a escolha de termos indiscutivelmente equivalentes não se configurem como a única possibilidade de tradução, principalmente quando se busca uma tradução criativa, como é a proposta deste trabalho, ambas vêm confirmar a exceção à regra, pois, no caso da passagem tradutória em análise, tanto a manutenção da sintaxe quanto a escolha dos referidos termos permitem que o leitor brasileiro de **Le ravissement de Lol V. Stein** experimente a mesma sensação de “malaise”¹²⁴ (BOEHRINGER, 1994, p.160) que o leitor francês, ao deparar-se com a emergência do(s) outro(s) que é (são) Jacques Hold.

Em sendo assim, também poderíamos dizer, novamente transformando outra expressão de Boehringe, em vez de “[j]e et l’autre”, *je et les autres*, como ilustra o último exemplo da passagem tradutória em questão, que revela um certo triângulo formado, não mais

¹²⁴ Em português, “mal-estar”.

por Lol V. Stein, Tatiana Karl e Jacques Hold, mas sim pelo Jacques Hold-narrador, pelo Jacques Hold-personagem e pelo Jacques Hold-fantasma. Os dois primeiros já foram comentados nos exemplos precedentes. O terceiro, por sua vez, figura a imagem que forma Lol V. Stein do Jacques Hold-personagem, imagem esta cuja percepção não é por ele compartilhada, visto que com ela não se identifica. Essa imagem vem se formando em Lol desde o baile em que ela vira começar a “nouvelle histoire de Michael Richardson” (LRLVS, p.17), seu noivo, que parte com outra, deixando-a.

Justamente por não fazer dessa nova história, Lol recorre a seu imaginário para, conforme o presente exemplo, construir uma imagem que resgate a de Michael Richardson. Nesse sentido, vemos que Jacques Hold surge, para Lol, como um elemento desencadeador para a formação de tal imagem, que se concretiza unicamente no imaginário desta última, já que Hold não se vê no próprio nome (“mon nom prononcé ne nomme pas”). Isso porque seu nome pronunciado por Lol não corresponde à sua imagem real, mas sim à imagem fantasmática por ela criada. Desse modo, para Hold, contrariamente do que ocorre com Lol, essa imagem sua existe apenas enquanto enunciação, isto é, quando “pronunciad[a]”. Logo, “Jacques Hold” deixa de ser “eu” para ser “esse nome”, que, no texto original, “ne nomme pas” e, no texto em tradução, “não identifica”. No primeiro caso, o emprego do verbo “nommer”, na forma negativa, reforça a impossibilidade de o leitor avançar na leitura de **Le ravissement Lol V. Stein**, como demonstramos no começo da presente análise, haja vista que esse verbo explicita a contradição do fato de um nome não nomear. Já no segundo caso, o uso do verbo “identificar” não chega a explicitar essa contradição, apesar de ele também vir empregado na forma negativa.

Se, por um lado, a presença do verbo “identificar” encontra-se, na tradução, em consonância com o que ilustramos através dos segundo e terceiros exemplos, comentados há pouco, a respeito do processo de identificação do narrador como Jacques Hold, por outro lado, a presença desse verbo, na tradução, propõe, por isso mesmo, uma certa explicação acerca de tal processo.

Essa tentativa de explicação, por parte da tradutora, que tenta assim facilitar a tarefa do leitor brasileiro, termina por evidenciar que, mesmo na passagem do texto original para o texto em tradução, e como já antecipamos com Xavière Gauthier, “on n’avance pas”, na leitura de **Le ravissement de Lol V. Stein**, na medida em que, embora não consideremos a referida escolha eficaz, podemos verificar que, em **O deslumbramento**, também é possível

perceber a emergência da imagem fantasmática de Jacques Hold como a composição de um terceiro Jacques Hold. Essa imagem, ao provocar em Hold uma espécie de não identificação consigo próprio, mesmo que se trate de uma imagem construída por Lol, faz com que ocorra um resgate da indeterminação inicial, presente quando Hold ainda não se mostra como sujeito, mas objeto direto, como vimos a partir do primeiro exemplo comentado, da passagem tradutória em questão.

A evidência de tal resgate, igualmente verificada no texto em tradução, ao agregar o Jacques Hold-fantasma ao Jacques Hold-narrador e ao Jacques Hold-personagem, permite-nos respaldar, mais uma vez, a transformação que propusemos da expressão de Monika Boehringer: de “[j]e et l’autre” para *je et les autres*.

Trata-se, no caso da preferência pelo plural de “autre”, de um jogo semântico, ancorado na polissemia que envolve a figura de Jacques Hold: o narrador que inventa a história de Lol, a personagem que (se) ilude (com) Lol/Tatiana e a imagem fantasmática criada por Lol. Ao dar conta de proporcionar ao seu leitor a possibilidade de perceber a ocorrência da invenção, da ilusão e da fantasmaticização, respectivamente, o texto em tradução que acabamos de analisar termina por fazer eco, tanto do ponto de vista da prática quanto do ponto de vista da teoria, à noção de tradução criativa proposta por Haroldo de Campos, que afirma que “[s]e o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor” (CAMPOS, 1991, p.31). E se a tradutora de **Le ravisement de Lol V. Stein** para o português é uma transfingidora, por haver colocado em prática “a reimaginação do imaginário do [texto] de partida pelo [texto] de chegada, através de reconfiguração do percurso da ‘função figurativa’ iseriana” (CAMPOS, 1991, p.31), **O deslumbramento** é transfingimento¹²⁵.

¹²⁵ Wolfgang Iser, a quem Haroldo de Campos faz aqui menção, aborda o ato de fingir em *O fictício e o imaginário*, pp.13-38, de onde retiramos este trecho: “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada no texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria [...]” (ISER, 1996, p.14). Campos parte desse texto de Iser para estabelecer, em *Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfingidor*, já citado, a sua noção de tradução criativa como releitura, ou melhor, “reimaginação” do imaginário do texto original, conforme já havíamos antecipado no começo deste capítulo.

E como dissemos anteriormente, com Jean-René Ladmiral, o tradutor é um “*lecteur privilégié*”¹²⁶, aquele que reescreve a partir da experiência direta da leitura, ou do “*ravissement*”, conforme propõe esta reflexão de Georges Nonnenmacher:

Si la lecture est [...] est véritablement une “*expérience*”, ce n’est pas seulement parce que, à l’instar de l’*expérience scientifique*, elle suppose une suite d’actes réglés rendus vers ce but qu’est une connaissance renouvelée du monde et de soi, mais parce qu’elle est susceptible, à certains moments, de déclencher une réaction très intense, que j’appellerai “*émotion de lecture*”, bien que des mots plus forts, comme “*intensité*”, “*ravissement*”, “*extase*”, tentent de s’imposer (NONNENMACHER, 2005, pp.405-6).

Essa citação sugere que retomemos a tradução do termo “*ravissant*”, “*deslumbrante*”¹²⁷, na sua primeira acepção: “[q]ue deslumbra, ofusca; ofuscante” (FERREIRA, 1986, p.567), haja vista que essa acepção corresponde ao efeito que **O deslumbramento** produz no seu leitor. Efeito este que sua tradutora, leitora privilegiada, como proporia Ladmiral, conseguiu manter, na passagem tradutória, na medida em que o leitor brasileiro, tal qual o leitor francês, dessa obra de Marguerite Duras, ao lê-la, deverá submeter-se, como diremos com Nonnenmacher, citado acima, à “[l’]émotion de lecture”, ou a uma espécie de “*ravissement*”, experimentado, na tradução, como diremos desta vez com Campos, pela via do “*transfingimento*”.

A exemplo do fechamento do segundo capítulo, em que evidenciamos a convergência dos processos de recepção de **O deslumbramento** e de **La passion selon G.H.**, pela via da psicanálise, percebemos, pela análise que acabamos de fazer, que essa mesma obra propõe o fechamento deste terceiro e último capítulo, desta vez no tocante aos processos de tradução.

De fato, embora **O deslumbramento** não tenha chegado a alcançar a popularidade de **O amante**, essa obra em tradução não foi, pelo menos, transformada, em um *best-seller*, apontando, assim, para a abertura de uma porta de entrada para a construção de uma leitura outra da obra de Marguerite Duras, no Brasil, uma leitura que não se baseie, principalmente, em critérios de legitimação próprios à literatura de origem, no caso, a francesa.

¹²⁶ Conforme p.114 deste trabalho (3.2.1 OS SINAIS DE PONTUAÇÃO).

¹²⁷ Conforme p.131 deste trabalho (3.4 LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN VERSUS O DESLUMBRAMENTO).

Em sendo assim, ao não evitar a percepção do perigo que o leitor brasileiro, tal qual o leitor francês, experimentará ao ler a obra durassiana, a passagem de **Le ravissement de Lol V. Stein** para **O deslumbramento** revela um processo tradutório que não disfarça o Outro, não contribuindo para torná-lo um *best-seller* e tampouco facilitando o acesso à sua leitura. Pelo contrário, o referido texto em tradução provoca, como diria Octavio Paz, “desejos furiosos de conhecer” (PAZ & CAMPOS, 1994, p.114)¹²⁸ o Outro. É, pois, nesse sentido, que **O deslumbramento**, enquanto “transfingimento”, ilustra, exemplarmente, a relação do Mesmo *versus* o Outro, que procuramos examinar ao longo das análises das passagens tradutórias que compõem este capítulo. De todas essas análises é, de fato, esta última, como evidenciamos há pouco, através das diversas relações entre “je” e “l’autre/les autres”, por exemplo, percebidas também no texto em tradução, aquela que se revela a figura maior, o próprio *ravissement* do Mesmo *versus* o Outro.

¹²⁸ Em carta a Haroldo de Campos, escrita em 30/9/1970 e publicada no livro *Transblanco*, originalmente de 1986.

CONCLUSÃO

Apresentamos, ao longo deste trabalho, uma leitura entrecruzada fundamentada na intersecção da prática com a teoria literárias. Isso nos permitiu, a um só tempo, considerar a recepção francesa da obra de Clarice Lispector e a recepção brasileira de Marguerite Duras tanto pelo viés da recepção propriamente dita como pelo viés do efeito que essas obras produzem e, desse modo, perceber as imagens — do Mesmo e do Outro —, também observadas no processo tradutório.

Essas imagens nos forneceram, de um lado, dados que nos possibilitaram entender a inclusão de Clarice, no sistema literário francês, como o resultado de um processo de recepção que viria a privilegiar, através de sua obra, o enfraquecimento ou, ao contrário, o fortalecimento do mito brasileiro na França e, por outro lado, dados que nos possibilitaram entender a acolhida de Duras, no sistema literário brasileiro, como o resultado de um processo de recepção que, via legitimação anterior de sua obra, pela literatura de origem, viria a determinar a reafirmação da tradição literária francesa como um paradigma ou, ao contrário, a quebra desse paradigma.

Em sendo assim, por mais que lembremos, com Ana Cristina César, que “[n]a literatura, sempre haverá uma coisa que escapa” (CÉSAR, 1999, p.260), as imagens percebidas conduziram-nos a entender o seguinte: a recepção francesa de Clarice Lispector, na França, não contribui para o fortalecimento do mito brasileiro, na França, enquanto que a recepção brasileira de Marguerite Duras contribui para a reafirmação da tradição literária francesa como um paradigma, no Brasil.

Antes de ser referida, na França, como uma autora brasileira, Clarice é apresentada, nesse país, em função de sua origem estrangeira à própria literatura brasileira, ou seja, como ucraniana, o que verificamos acontecer, recorrentemente, ao longo de mais de quatro décadas de recepção, se contarmos a sua primeira tradução francesa, publicada em 1954. Salvo, porém, referências breves, a esse respeito, sua origem estrangeira não conduz a nenhum tipo de negação do fato de Clarice ser, e sentir-se brasileira, bem como ser representante da literatura brasileira. Tal fato traz subjacente, isto sim, uma leitura da obra clariceana que dá conta de uma tentativa de relação constante com o Outro, o que depreende inclusive Hélène Cixous, em uma abordagem já distanciada daquela que nortearia, inicialmente, a recepção de **La passion selon G.H.**, que foi a abordagem pela via da escritura feminina. Se esta última já possibilitava desvincular a referida obra da identificação com uma determinada literatura nacional, a outra abordagem em questão viria a reforçar tal possibilidade. Isso porque, na sua leitura de **L'heure de l'étoile**, Cixous trataria da emergência da alteridade, em Clarice, a partir da relação narrador/autora, de modo a evidenciar a necessidade dessa autora de refletir sobre a escritura, fator que contribui para situá-la sob o prisma da universalidade, o que aponta para a superação da expressiva aproximação inicial a um subconjunto literário.

Tal superação, via percepção da alteridade, emergente em um processo de escritura que se dá como reflexão sobre o ato de escrever, também verificamos em artigos/resenhas de revistas francesas, que vêem a escritura clariceana como um espaço de figuração do mistério, da *passion* ou, ainda, “des questions à poser” (LHE, p.13), cuja ausência de respostas faz com que Clarice continue a escrever. Trata-se da busca do desconhecido, ou do inconsciente, como justificaria Antoinette Fouque, psicanalista e editora, que dera o primeiro passo para a recontextualização da obra clariceana, na França.

Outro fator que, como explicitamos, termina por não servir de apoio para uma recepção que reafirmasse o mito brasileiro, nesse país, concerne ao que verificamos nas passagens tradutórias de **A paixão segundo G.H. versus La passion selon G.H.** e de **A hora da estrela versus L'heure de l'étoile**. Em ambos os casos, demonstramos que os textos em tradução revelam, como diria Umberto Eco, “uma série de *quases*” que não chegam a “identifica[r] com clareza” o que os tradutores “queri[am] salvar e o que queri[am] perder” (ECO, 2007, p.336) “sob as insígnias da negociação” (ECO, 2007, p.405). Isso porque a estranheza que deveria poder ser percebida, pelo leitor francês, no primeiro texto, bem como a precariedade do ser e a força da presença do estranho que também deveriam poder ser percebidas, por esse leitor, no segundo texto, são ignoradas nas referidas passagens

tradutórias. Logo, como a formação do processo de recepção de Clarice, na França, não foi fundamentada em uma leitura direta desses dois textos em tradução, o seu empobrecimento, em relação aos respectivos originais, se não chegaria a evitar a referida reafirmação, tampouco chegaria a favorecê-la.

No caso de Cixous, o seu primeiro contato com o texto clariceano foi por meio de uma aluna sua, Regina de Oliveira Machado, brasileira radicada na França, uma das tradutoras de Clarice Lispector, a quem ela consagraria uma tese de doutorado, defendida na Universidade de Paris 8. Em seguida, Cixous viria a estudar o português do Brasil, pois, segundo ela, “Clarice sabia o que o português permitia” (MILAN, 1996, p.78). Inclusive, alguns dos seminários ministrados por Cixous, sobre a obra clariceana, abordariam questões ligadas à tradução. Já no caso de inúmeros críticos que comentam a obra de Clarice, na França, como a própria Regina Machado, além de Mário Carelli, Lygia Vassallo, Nádia Gotlib e outros, trata-se de brasileiros radicados nesse país, ou de brasileiros que lá publicam, em francês, mas que vivem no Brasil. Com isso, demonstramos, efetivamente, que os textos em tradução, apesar de não serem fiéis aos originais, não chegaram a prejudicar a recepção de Clarice, na França, na medida em que a leitura de Cixous, assim como a de um grande número de críticos, basearam-se nos textos originais.

Se Clarice Lispector foi recebida, na França, em meio a uma convergência de leituras, Marguerite Duras não o foi, no Brasil. Explicitamos esse fato através de uma leitura que evidenciou, por exemplo, a grande diversidade de editoras responsáveis por suas publicações em português. Com isso, deixamos claro que a obra durassiana não foi recebida, nesse país, em função de um comprometimento com a criação literária, mas sim com o mercado editorial que viu, em **O amante**, a constituição de um *best-seller*, ou seja, de uma obra facilmente vendável, visto que proveniente de uma tradição literária, a francesa, portadora, além deste, de mais um critério de legitimação: o Prix Goncourt. Assim, o mercado editorial brasileiro promoveu esse livro, em artigos/resenhas de jornais e revistas, exaltando os traços autobiográficos nele contidos, como uma forma de seduzir o leitor brasileiro comum. Esse objetivo é atingido, como apontamos, por exemplo, através da análise de cinco das seis republicações de **O amante**. Entretanto, o mercado editorial brasileiro não experimentaria o mesmo êxito de vendas com as traduções seguintes. Destas, **O deslumbramento**, por estar calcado, por sua vez, em uma espécie de legitimação originária, obtida com a célebre homenagem feita por Jacques Lacan, à Marguerite Duras, em função do

Ravissement de Lol V. Stein, vinte e dois anos antes, constituiria a obra durassiana de maior repercussão, no Brasil, após **O amante**.

No Brasil, a literatura sempre foi um instrumento da busca de sua formação identitária. Ainda hoje, esse país importa — para usarmos um termo próprio à “Literatura global”, citada por Armando Gnisci — legitimação, o que denota que o processo de recepção de Duras, nesse país, reafirma a tradição literária francesa como um paradigma. Verificamos, além disso, que o sistema literário brasileiro também importa as leituras francesas da obra de Clarice. Mas o contrário não ocorre, pois, como igualmente demonstramos, o sistema literário francês não importa as leituras brasileiras da obra de Duras. Estas são, de fato, menos expressivas que aquelas, mas merecem ser destacadas, uma vez que se trata de um sistema literário outro, que não o europeu, ou o asiático, mas que também lê o texto *durassien*.

Contudo, as duas legitimações importadas são recebidas de forma divergente, no Brasil, o que revelamos, principalmente, através da leitura das passagens tradutórias de **L’amant versus O amante** e do **Ravissement de Lol V. Stein versus O deslumbramento**.

Enquanto que, no primeiro caso, verificamos que o processo de tradução reflete uma tentativa de bestsellerização, conforme evidenciamos inclusive pela forma como o tradutor é escolhido, no segundo caso, observamos que tal processo reflete um comprometimento com a obra literária. Em outras palavras, se o primeiro texto em tradução não dá conta de recriar, no sentido proposto por Haroldo de Campos, a força da escritura durassiana, ou o seu *danger*, o segundo texto em tradução o faz, recriando, ou, se dissermos com Campos, transfingindo o *ravissement* (deslumbramento) que atravessa a narrativa e “prende o leitor [à] teia de aranha do texto” (KRISTEVA, 1989, p.207).

Nesse sentido, devemos conceber uma das reafirmações do paradigma literário francês, no Brasil, através do processo de recepção de Duras, sob dois prismas: por um lado, o da recorrência às legitimações referidas, as quais não sugerem uma abertura para uma posterior quebra desse paradigma, e, por outro lado, o da fidelidade ao *ravissement*, que expressa **O deslumbramento** e que atravessa toda a obra durassiana. Este último fator, se não chega a quebrar o paradigma reafirmado por **O amante**, abre uma importante porta de entrada para que isso ocorra, fato que talvez venha a ser fortalecido pela nova tradução de **L’amant**, que, devido à sua recente publicação, ocorrida no último trimestre de 2007, não pudemos dar conta, neste trabalho, de sua análise.

A exemplo dessa porta de entrada, cuja abertura acabamos de vislumbrar, percebemos, ao longo deste trabalho, a emergência de elementos que se mostram produtivos para a sua continuidade, sob a forma de um desdobramento do percurso de pesquisa, na medida em que a leitura entrecruzada que empreendemos, permitiu-nos traçar um leque de imagens em movimento, das obras de Clarice Lispector e de Marguerite Duras, que fazem com que essas autoras, cujo contato nunca fora direto, tenham seus fios reatados, o que afirmamos com Hans Robert Jauss, a exemplo do que sugere o começo e o final desse percurso, em que observamos, respectivamente, a recepção francesa de Clarice e a recepção brasileira de Duras tendo seus fios reatados pela via da psicanálise.

Em sendo assim, retomamos Ana Cristina César, que dizia “alegrar[-se]”, porque, em literatura, “há sempre uma coisa que não foi dita” (CÉSAR, 1999, p.261), pois, para além do que concluímos até aqui, percebemos que este trabalho sugere questões a serem desdobradas, dentre as quais, apontamos para um estudo que parta da legitimação interna de Clarice Lispector, ou seja da sua legitimação pela literatura brasileira, haja vista que esse tipo de legitimação de Marguerite Duras ocorreria, de forma explícita, no ano seguinte ao Prix Goncourt, mesmo ano do início de sua recepção no Brasil, quando essa autora seria recebida por François Mitterrand, então Presidente da República, para a gravação de cinco entrevistas, as quais viriam a ser publicadas em *L'Autre journal* e, posteriormente, em um único volume intitulado *Le bureau de poste de la rue Dupin*. Essa legitimação interna parte, por sua vez, da necessidade de criar uma relação de pertença entre essas autoras e as literaturas por elas representadas, haja vista que ambas vêm de origens estrangeiras a essas literaturas. Apontamos também para um estudo que examine a ausência de referências francesas à recepção não somente brasileira, mas inclusive latino-americana, de Marguerite Duras. Ao, pelo contrário, referir, recorrentemente, a recepção francesa de Clarice Lispector, sem buscar fazer-se presente, com a menção à sua recepção de Duras, no sistema literário francês, a literatura brasileira insiste em ver a tradição literária francesa como um paradigma, como já verificamos. Apontamos, finalmente, para um estudo que proponha uma tradução comentada de Clarice, para o francês, e de Duras, para o português, sob a perspectiva de uma tradução criativa.

A percepção da possibilidade de tais desdobramentos somente emergiu, na nossa leitura entrecruzada, porque, figuras exemplares da autonomia do texto literário, as obras clariceana e durassiana, enquanto representantes da literatura mundial, possibilitam buscar esclarecer, como diria Tania Carvalhal, para além das relações entre as literaturas, o mundo

em que vivemos, no qual a “crise de l’esprit”, para a qual advertia Paul Valéry, no começo do século vinte, permanece atual.

A percepção da “crise de l’esprit” permanece, de fato, como uma espécie de elemento catalisador para a busca de esclarecimento desse mundo, onde, paradoxalmente, conforme a reflexão de Valéry, a “singulière propriété *physique*” esvanece, enquanto “l’esprit”, porque “opération abstraite” (VALÉRY, 2005, p.9), resiste e se propaga, tal qual “[u]ne goutte de vin tombée dans l’eau”, que, tão logo a colore, desaparece. Mas, se continuarmos com Valéry, “supposez maintenant que, quelque temps après cet évanouissement et ce retour à la limpidité, nous voyions, çà et là, dans ce vase qui semblait redevenu eau pure, se former des gouttes de vin sombre et *pur*, — quel étonnement...” (VALÉRY, 2005, p.12). Exemplarmente comparatista, essa imagem em movimento de dois elementos que se misturam e que, ao mesmo tempo, mantêm suas particularidades, ilustra, desta vez no começo do século vinte e um, o processo de recepção literária, em que um obra estrangeira é acolhida por uma literatura nacional, cujas fronteiras, uma vez esvanecidas, testemunham a transcendência do espírito que envolve essa obra, assim como a água pura, mencionada por Valéry, deixa-se colorir pelas gotas do vinho.

Ou assim como as literaturas francesa e brasileira acolhem, respectivamente, as obras de Clarice Lispector e as de Marguerite Duras, entrecruzando tempos e espaços, transcendendo-os, a exemplo do espírito valeriano, pois, como dizem essas escritoras, também respectivamente, “quel grand avenir inépuisable nous avons!” (LDM, p.238); nele, “[h]á lugar bastante para que todo o oceano venha rebentar ao sol” (AVT, pp.95-6).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Ed. Orig.: José Olympio, 1977)

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (Ed. Orig.: Editora do Autor, 1964)

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (Ed. Orig.: Artenova, 1973)

_____. **Água viva**. Trad.: Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Des Femmes, 1980.

_____. **La découverte du monde**. Trad.: Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1995.

_____. **La passion selon G.H.** Trad.: Claude Farny. Paris: Des Femmes, 1998. (1ª Ed. 1978)

_____. **L'heure de l'étoile**. Trad.: Marguerite Wünscher. Paris: Des Femmes, 1984.

_____. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, col. "Autores brasileiros", 1978.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (Ed. orig.: A Noite, 1943)

OBRAS DE MARGUERITE DURAS

DURAS, Marguerite. **A vida tranqüila**. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. **L'amant**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

_____. **Le ravisement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, coll. Folio, 2005. (Ed. Orig. 1964)

_____. **Le vice-consul**. Paris: Gallimard, col. "L'imaginaire", 1966. (Ed. orig. 1965)

_____. **Moderato cantabile**. Paris: Les Éditions de Minuit, col. "Double", 1993. (Ed. orig. 1958)

_____. **O amante**. Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. **O deslumbramento**. Trad.: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. **Les parleuses**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

BESSE, Graciette. **Clarice Lispector entre l'ordre et le désordre**. Paris: Ambassade du Brésil en France, s/d. Disponível em: <<http://www.bresil.org/images/stories/ambassade-documents/le-bresil-en-france/publications/clarice-lispector.pdf>>. Acesso em: 28/6/2003.

CAMPOS, Paulo Mendes. Préambule. In: LISPECTOR, Clarice. **Près du cœur sauvage**. Trad.: Denise-Teresa Moutonnier. Paris: Plon, coll. "Roman", 1954, pp.7-9.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, pp.123-131. (Ed. orig.: *Folha da Manhã*, 1943)

CIXOUS, Hélène. **L'heure de Clarice Lispector**. Paris: Des Femmes, 1989.

_____. **Reading with Clarice Lispector**. Trad.: Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CORTANZE, Gérard de. L'heure de l'étoile. In: **Magazine littéraire**. Paris, n. 219, mai 1985.

Dossiê Clarice Lispector. In: **Revista Entrelivros**. São Paulo: Ediouro, janeiro 2007, n.21, pp.28-54.

GOTLIB, Nádia Battella. A descoberta do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira — Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17/18, dezembro de 2004, pp.8-43.

_____. Avant et après Clarice — La question de la littérature féminine au Brésil. In: TOLEDO, Dionysio (Coord.). **La post-modernité au Brésil**. Paris: Vericuetos/Éd. Unesco/Crepal-Université Paris III, 1998, pp. 49-62.

_____. **Clarice — uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.

HOWLETT, Jaques. Pour que l'horreur devienne lumière. In: **La Quinzaine Littéraire**. Paris, n. 293, 1^{er}–15 janvier 1979.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

JAMIS, Rauda. Le secret de l'existence: la souffrance. **Magazine Littéraire**. Paris, n. 211, octobre 1984, p.74.

LAPOUGE, Maryvone. Lispector (C). In: **Encyclopædia Universalis**. Disponível em: <<http://www.ezproxy.scd.univ-paris3.fr:2074>>. Acesso em: 23/9/2007.

LAPOUGE, Maryvonne & PISA, Clélia. Clarice Lispector — entrevista. In: _____. **Brasileiras – voix, écrits du Brésil**. Paris: Des Femmes, 1977, pp.194-203.

LEMAIRE, Gérard-Georges. Sur Clarice Lispector. In : FOUQUE, Antoinette. In: **Depuis 30 ans — des femmes éditent... (1974-2004)**. Paris: Des Femmes, 2005

MACHADO, Álvaro Manuel. Clarice Lispector et l'invention du langage. **Magazine Littéraire**. Paris, n. 41, juin 1970.

MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Clarice Lispector. In: TEYSSIER, Paul (Dir.). **Dictionnaire de littérature brésilienne**. Paris: Quadrige/PUF, 2000, pp.52-3.

_____. **L'écriture distraite (Introduction au texte de Clarice Lispector)**. Thèse de 3^e cycle. Université de Paris 8, 1986.

Magazine Littéraire. Paris, n. 395, février 2001.

Magazine Littéraire. Paris, n. 437, décembre 2004.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Brasília: uma torre para se contemplar o Brasil. In: PENJON, Jacqueline & PASTA Jr., José Antônio (Orgs.). **Littérature et modernisation au Brésil**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.55-77.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Luzes difusas sobre o verde-amarelo: Questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector**. Tese (Doutorado). Porto Alegre: PPG-Letras/UFRGS, 2002.

MILAN, Betty. Hélène Cixous — A arte de Clarice Lispector. In: _____. **A força da palavra**. São Paulo: Record, 1996, pp.71-83.

NUNES, Benedito. Introdução. In: _____. NUNES, Benedito (Coord.). **Clarice Lispector — A paixão segundo G.H.** Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996, pp.XXIV-XXIII.

- _____. **O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica. In: NUNES, Benedito (Coord.). **Clarice Lispector — A paixão segundo G.H.** Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996, pp.342-349. (Ed. orig. Rio de Janeiro: José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1985)
- PEREIRA, Maria Marta Laus. Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França. In: **Anuário de literatura**. Florianópolis: UFSC, n° 3, 1995, pp.109-125.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Clarice Lispector em francês. In: _____. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.222-9.
- PETERSON, Michel. A língua chinesa de Clarice Lispector. Trad. Antônio Ignácio Neis. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **A ficção de Clarice nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, col. “Ensaio”, v.9, 2003, pp.32-49.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Clarice Lispector, écrivain lunaire. In: _____. **La littérature brésilienne**. Trad.: Luc-François Granier. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1981, pp.105-6.
- PISA, Clélia. La passion selon G.H. **Magazine Littéraire**. Paris, n.187, septembre 1982, pp.51-2.
- _____. Préface. In: LISPECTOR, Clarice. **La passion selon G.H.** Trad.: Claude Farny. Paris: Des Femmes, 1998. (1ª Ed. 1978)
- SÁ, Olga de. A marcha da pantera: Clarice Lispector. **Revista Ângulo**, Lorena: FATEA, 2001. Disponível em: <http://www.fatea.br/angulo/angulo_89/angulo_89/angulo89_artigos09.htm>. Acesso em: 12/10/2007.
- _____. A paixão segundo G.H. — texto anotado. In: NUNES, Benedito (Coord.). **Clarice Lispector — A paixão segundo G.H.** Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996, pp.3-115.
- _____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira — Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n°s 17/18, Dezembro de 2004, pp.280-291.
- SAINT-LU, Jean-Marie. La passion selon G.H. In: **Magazine littéraire**. Paris, n.280, septembre 1990, p.82.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Clarice Lispector e Margareth Atwood: nomeando o não-dito. In: _____. (Org.). **A ficção de Clarice nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, col. “Ensaio”, v.9, 2003, pp.178-203.
- SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. In: **Cadernos de Literatura Brasileira — Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n°s 17/18, Dezembro de 2004, pp.140-191.
- VARIN, Claire. **Langues de feu — essais sur Clarice Lispector**. Laval: Trois, 1990.

WEITZMANN, Marc. La découverte du monde. In: **Les Inrockuptibles**, décembre 1995.

OBRAS SOBRE MARGUERITE DURAS

ADLER, Laure. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.

ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l'Herne — Duras**. Paris: Éditions de l'Herne, 2005.

ALMODÓVAR, Pedro. Almodóvar defende necessidade da escrita. **Folha de São Paulo**, 6/02/1995. Ilustrada.

ARMEL, Alette. “J'ai vécu le réel comme un mythe”. In: **Magazine littéraire**. Paris, n.278, juin 1990, pp.18-24.

_____. Le jeu autobiographique. In: **Magazine littéraire**. Paris, n.278, juin 1990, pp.28-31.

AYER, Mauricio. **Memórias da pele feminina**. Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/oamante.asp>> Acesso em: 21/9/2007.

BALLARINE, Ricardo. Tudo sobre o Amor. **O Tempo**. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=730&IdCanal=4&IdSubCanal=&IdNoticia=61483&IdTipoNoticia=1>> Acesso em: 14/11/2007.

BESSIÈRE, Jean. **Marguerite Duras: Moderato cantabile**. Paris: Bordas, coll. “Univers des Lettres Bordas”, 1972.

BOEHRINGER, Monika. Le je(u) de l'énonciation dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. In: **Études littéraires**. Québec, v.27, n.1, été 1994, pp.159-69.

BOGAERT, Sophie. **Le ravissement de Lol V. Stein et Le vice-consul de Marguerite Duras**. Paris: IMEC, col. “Dossier de presse”, 2006.

BORGOMANO, Madeleine. **Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1997.

BOUTHORS-PAILLARD, Catherine (Org.). **Revue Œuvres & Critiques — Marguerite Duras, Perspectives de Réception**, n° 28-2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

BRAY, Barbara. Entretien avec Robert Harvey. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l'Herne — Duras**. Paris: Éditions de l'Herne, 2005, pp.336-7.

CHASTRES-GLAIZE, Sophie. Marguerite Duras: entre l'écriture du silence et le jaillissement du cri. In: **Bulletin de la Société Marguerite Duras**. Londres: Middlesex University, v.15, n.2, 2004, pp.71-89.

CIXOUS, Hélène & FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema** Trad.: Inês

Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001, pp.356-365 (Ed. orig.: Cahiers Renaud-Barrault, n.89, outubro 1975)

CORRÊA, Adriana Santos. **La quête de la voix dans l'œuvre de Marguerite Duras**. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: PPG-Letras/UFRGS, 2000.

CORRÊA, José. Passageira do prazer e da dor. **Leia**. São Paulo, setembro de 1986, pp.12-5.

COUTO, José Geraldo. Por que ler os contemporâneos da “Biblioteca Folha”? Folha OnLine. São Paulo: 31/5/2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u49613.shtml>>. Acesso em: 18/5/2005.

DENES, Dominique. **Marguerite Duras: écriture et politique**. Paris: L'Harmattan, col. “Critiques littéraires”, 2005.

_____. Marguerite Duras par-delà le bien et le mal. In: VIRCONDELET, Alain (Dir.). **Duras, Dieu et l'écrit**. Paris: Éditions du Rocher, 1997, pp.201-217.

DOW, Suzanne. Lectures dangereuses: la folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur. In: CHALONGE, Florence de (Org.). **Le ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul, India Song de Marguerite Duras**. Lille: Société Roman 20-50, Hors série n.2, décembre 2005, pp. 39-48.

Europe Revue Littéraire n° 921-922 — Marguerite Duras. Paris, Janvier-Février 2006.

FERALDI, Donata. La réception de Marguerite Duras en Italie. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l'Herne — Duras**. Paris: Éditions de l'Herne, 2005, pp.338-340.

FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. **Marguerite Duras no Brasil: aspectos da recepção crítica**. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: CPG-Literatura/UFSC, 1998.

HARVEY, Robert. Duras traduite, Duras traductrice. In: ALAZET, Bernard (Ed.). **Écrire, réécrire — bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras**. Paris, Caen: Lettres Modernes Minard, coll. “La Revue des lettres modernes/L'Icosathèque 19”, 2002, : pp.159-183.

HEJIN, Xu. La réception et le rayonnement de Marguerite Duras en Chine. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l'Herne — Duras**. Paris: Éditions de l'Herne, 2005, pp.350-2.

KRISTEVA, Julia. A doença da dor: Duras. In: _____. **Sol negro — depressão e melancolia**. Trad.: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. La maladie de la douleur: Duras. In: _____. **Soleil noir — dépression et mélancolie**. Paris Gallimard, coll. “Folio”, 1987, pp.227-265.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Le ravissement de Lol V. Stein*: aspectos de uma interpretação psicanalítica. In: NITRINI, Sandra *et al.* (Orgs.). **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada — Literatura, Artes,**

Saberes. São Paulo: ABRALIC, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/42/234.pdf>> Acesso em: 16/01/2008.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo “Arrebatamento de Lol V. Stein”. In: MARTINHO, José (Org.). **Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. (Ed. Orig. 1965)

_____. Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. In: BOGAERT, Sophie. **Le ravissement de Lol V. Stein et Le vice-consul de Marguerite Duras**. Paris: IMEC, col. “Dossier de presse”, 2006, pp.126-134. (Ed. Orig. 1965)

LEITE, Paulo Moreira. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. **Veja**. São Paulo, 17/7/1985, pp.3-6.

PAGLIA, Míriam Costa. Dias de luta. **Veja**. São Paulo, 22/01/1986, p.176.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Marguerite Duras, romancista da ausência. In: _____. **O novo romance francês**. São Paulo: Dominus, col. Buriti, 1966, pp.128-132.

PICON, Gaëtan. “Moderato cantabile” dans l’œuvre de Marguerite Duras. In: DURAS, Marguerite. **Moderato cantabile**. Paris: Les Éditions de Minuit, col. “double”, 1993, pp.153-165. (Ed. orig.: Mercure de France, juin 1958)

SÁ, Vera de. Dama obscena. **Isto É Senhor**. São Paulo, 26/6/1989, p.120.

SPOLJAR, Philippe. Le “cas” de Lol: scénographies du ravissement. In: CHALONGE, Florence de (Org.). **Le ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul, India Song de Marguerite Duras**. Lille: Société Roman 20-50, Hors série n.2, décembre 2005, pp.121-134.

STROZYNSKI, Tomasz. La réception de Marguerite Duras en Pologne. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l’Herne — Duras**. Paris: Éditions de l’Herne, 2005, pp.341-344.

TANIGUCHI, Masako. La réception de Duras au Japon. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l’Herne — Duras**. Paris: Éditions de l’Herne, 2005, p.354.

TIMENOVA, Zlatka & LOURINHO, Maria Paula. De la traduction littéraire: “Le ravissement de Lol V. Stein” de Marguerite Duras traduit en portugais. In: **Babilónia — Revista lusófona de línguas, culturas e tradição**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2005, n.2/3, pp.147-157.

TNANI, Najet. Résonances durassiennes dans le monde arabe. In: ALAZET, Bernard & BLOT-LABARRERE, Christiane (Dirs.). **Les Cahiers de l’Herne — Duras**. Paris: Éditions de l’Herne, 2005, pp.345-6.

TOUATI, Emmanuelle. La piste vietnamienne. In: BOUTHORS-PAILLARD, Catherine (Org.). **Revue Œuvres & Critiques — Marguerite Duras, Perspectives de Réception**, n° 28-2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003, pp.105-122.

TURINE, Jean Marc. **5, rue Saint-Benoît - 3è étage gauche — Marguerite Duras**. Genève: Metropolis, 2006.

VALLIER, Jean. **C'était Marguerite Duras**. Paris: Fayard, Tome 1, 2006.

VASSALLO, Lígia. Espaço e Moderato cantabile, de Marguerite Duras. **Revista Mulheres e literatura**. Rio de Janeiro: 2004, v.9. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume9/ligiavassallo.html>. Acesso em 17/11/2004.

VIRCONDELET, Alain (Dir.). **Duras, Dieu et l'écrit**. Paris: Éditions du Rocher, 1998.

_____. **Marguerite Duras — Rencontres de Cerisy**. Paris: Ecriture, 1994.

_____. **Marguerite Duras — Vérités et légendes**. Paris: Éditions du Chêne, 1996.

OBRAS TEÓRICO-CRÍTICAS

ABREU, Estela dos Santos. **Ouvrages brésiliens traduits en France**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional/Ed. Moderna, 4ª ed., 1998.

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório — literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997.

BAKER, Mona. Lingüística e Estudos Culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos Estudos da Tradução? In: MARTINS, Márcia A. P. (Org.). **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Ed. Lucena, 1999, pp.15-34. (Ed. Orig. 1996)

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

_____. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Seuil, 1972. (Ed. Orig. 1953)

_____. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Leçon**. Paris: Seuil, 1978.

_____. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

BESSIÈRE, Jean. Des équivoques de la théorie littéraire — Pour une approche fonctionnaliste de la littérature et quelques justifications de la littérature comparée. In: BESSIÈRE, J. & PAGEAUX, D.-H. (Orgs.). **Perspectives comparatistes**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999a, pp.289-311.

_____. Notes sur la décontextualisation. In: _____. (Éd.). **Littérature et théorie — Intentionnalité, décontextualisation, communication**. Paris: Honoré Champion, 1998, pp.43-82.

_____. **Principes de la théorie littéraire**. Paris: PUF, coll. "L'interrogation philosophique", 2005.

_____. Transferts critiques, théoriques, incommensurabilité et appropriation des discours critiques et théoriques au-delà du transnationalisme. In: CARVALHAL, Tania (Coord.). **Culturas, contextos e discursos — Limiares críticos no Comparatismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999b, pp.13-41.

BLANCHOT, Maurice. Traduzido de... In: _____. **A parte do fogo**. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

BOSQUET, Alain. Jorge Amado: le folklore et la puissance. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n.269, septembre 1989, p.81.

BOUCHERON-PETILLON, Sabine. **Les détours de la langue: étude linguistique sur la parenthèse et le tiret double**. Louvain, Paris: Éditions Peeters, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp.31-48.

_____. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, Malcolm (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis: UFSC, 1991, pp.17-31.

CANON-ROGER, Françoise. La traduction. **Texto!** n.2, vol. XI, juin 2006. Disponível em: <http://www.revue-texto.net/Repres/Themes/Canon-Roger/Canon-Roger_Traduction.html> Acesso em: 10/7/2006.

CARELLI, Mário. Existe-t-il un roman brésilien? In: BUENO-RIBEIRO, Eliana & LE BARS-POUPET, Armelle (Coords.). **Essais de littérature et de culture brésilienne**. Paris: Ambassade du Brésil à Paris, Juin 1998.

CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Porto Alegre: ABRALIC, 2005, v.7, pp.169-182.

_____. **O próprio e o alheio — ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das Letras**. Trad.: Marina Apenzzelle. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Atica/Instituto Moreira Salles, 1999.

CHEVREL, Yves. A literatura comparada e os problemas da tradução. Trad.: Maria Luiza Berwanger da Silva. In: SILVA, Maria Luiza Berwanger da (Org.). **Cadernos de tradução**. Porto Alegre: UFRGS, n° 3, 1998, pp.25-38.

_____. Le texte étranger: la littérature traduite. In: BRUNEL, P. & CHEVREL, Y. (Dirs.). **Précis de littérature comparée**. Paris: PUF, 1989a, pp.57-83.

_____. Les études de réception. In: BRUNEL, P. & CHEVREL, Y. (Dirs.). **Précis de littérature comparée**. Paris: PUF, 1989b, pp.177-214.

_____. Propositions pour un dossier (comparatiste) des œuvres en traduction. In: BESSIÈRE, Jean & PAGEAUX, Daniel-Henri (Orgs.). **Perspectives comparatistes**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, pp.193-209.

CIXOUS, Hélène. Fiction and its phantoms: a reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "uncanny"). Trad.: Robert Denomé. In: **New Literary History**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, Winter 1978, vol.5, n.3, pp.525-548.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main — ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.

_____. **Le démon de la théorie**. Paris: Seuil, col. "La couleur des idées", 1998.

CORTANZE, Gérard de. Virginia Woolf — Seule dans un monde hostile. In: **Magazine Littéraire**. Paris, Hors-Série n° 8, Octobre-Novembre 2005.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968, v.1.

COUTURIER, Maurice. **La figure de l'auteur**. Paris: Seuil, coll. Poétique, 1995.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Porto Alegre: ABRALIC, 2005, v.7, pp.103-111.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, UFSC, 1997.

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, col. "Tel Quel", 1967.

_____. **Le monolinguisme de l'autre — ou la prothèse d'origine**. Paris: Éditions Galilée, 1996.

_____. **Torres de Babel**. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. Tours de Babel. In: _____. **Psyché - inventions de l'autre**. Paris: Ed. Galilée, 1987.

ECO, Umberto. Os travessões de Pinóquio. In: **Revista Entrelivros**. São Paulo: Ediouro, fevereiro 2007a, n.22, p.82.

_____. **Quase a mesma coisa — experiências de tradução**. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007b.

FELMAN, Shoshana. **La folie et la chose littéraire**. Paris: Seuil, col. "Pierres vives", 1978.

FOUQUE, Antoinette. **Depuis 30 ans — des femmes éditent... (1974-2004)**. Paris: Des Femmes, 2005.

FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. **L'inquiétante étrangeté et autres essais**. Trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, col. "Folio", 1985, pp.209-263. (Ed. orig. alemã: Imago, 1919 – 1ª ed. francesa: Gallimard, 1933)

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

GIGNOUX, Anne-Claire. **La réécriture: formes, enjeux, valeur — autour du Nouveau Roman**. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GNISCI, Armando. Uma história diversa: mapa da literatura mundial. Trad. Maria Aparecida Rodrigues. **Revista e cultura**, n.3, Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_litcult/revista_litcult_vol3.php?id=6> Acesso em: 10/2/2007.

GRAIEB, Carlos. Síndrome de Taffarel. In: **Revista Veja**. São Paulo, 25/11/1998, p.184.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento — ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

HOISEL, Evelina. Os discursos sobre a literatura: entrecruzamentos. In: COSSON, Rildon (Org.). **O presente e o futuro das Letras**. Pelotas: UFPEL, 2000, pp.27-36.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica da vitalidade dos 70. In: _____. **Impressões de viagem — CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, pp.89-118.

ISER, Wolfgang. **L'acte de lecture — théorie de l'effet esthétique**. Trad.: Evelyne Sznycer. Liège: Mardaga, 1997. (Ed. Orig. 1976)

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp.384-416.

_____. **O fictício e o imaginário**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Trad.: Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

JOBIM, José Luís. A crítica da teoria: uma análise institucional. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo: ABRALIC, 1994, v.2, pp.69-78.

KARVELIS, U., PISA, C. & RAILLARD, A. (Orgs.). Le Brésil. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n.187, septembre 1982, pp.14-35.

KUSHNER, Eva & PAGEAUX, Daniel-Henri (Dirs.). **Actes du XXI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée: La traduction dans le développement des littératures**. Bern: Peter Lang/Leuven University Press, 1993.

LADMIRAL, Jean-René. La traduction, un concept aporétique? In: FORTUNATO, Israël (Org.). **Identité, altérité, équivalence? La traduction comme relation**. Paris, Caen: Lettres Modernes Minard, coll. Cahiers Champollion, 2002, pp.117-144.

LAPOUGE, Maryvonne & PISA, Clélia. Apresentação. In: _____. **Brasileiras – voix, écrits du Brésil**. Paris: Des Femmes, 1977, pp.5-14.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

Magazine Littéraire. Paris, n. 180, janvier 1982.

MARTINS, Wilson. Meio século de Literatura Brasileira. In: **Hispania** — Fiftieth Anniversary Number. New York: vol.50, n^o.4, December 1967, pp.963-970. Também disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2133%28196712%2950%3A4%3C963%3AMSDLB%3E2.0.CO%3B2-5>>.

MOURA, Jean-Marc. L'imagologie littéraire: tendances actuelles. In: BESSIÈRE, J. & PAGEAUX, D.-H. (Orgs.). **Perspectives comparatistes**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, pp.181-191.

MESCHONNIC, Henri. **De la langue française — Essai sur une clarté obscure**. Paris: Hachette Littératures, coll. "Pluriel", 1997.

NÓBREGA, Thelma Médici. Entrevista com Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). **Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, col. "Signos", 2005, pp.343-366.

NOHRA, Flor Romero de. Littérature féminine en Amérique Latine. **Magazine Littéraire**. Paris, n. 151-152, septembre 1979, pp.36-8.

NONNENMACHER, Georges. L'expérience de lecture: expérience liminale? In: JOUVE, Vincent (Org.). **L'expérience de lecture**. Paris: Éditions L'Improviste, 2005, pp.405-423.

PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In: BRUNEL, P. & CHEVREL, Y. (Dirs.). **Précis de littérature comparée**. Paris: PUF, 1989, pp.133-161.

_____. Images. In: _____. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994, pp.59-76.

PAZ, Octavio. **La quête du présent**. Trad.: Jean-Claude Masson. Paris: Gallimard, 1991. (Ed. orig.: Fondation Nobel, 1990)

_____. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994. (Ed. Orig. 1986)

PENJON, Jacqueline & PASTA Jr., José Antônio. Introduction: Le rythme régulier d'une formation historique. In: ____ (Orgs.). **Littérature et modernisation au Brésil**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp.7-13.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. Por amor à arte. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, n.55, vol.19, Set./Dec. 2005, pp.335-348.

____. Lacan, o bruxo. In: _____. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.105-117.

____. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, col. "Ensaaios", 1993.

PINTO, Manuel da Costa. Panorama de la prose brésilienne. In: **Europe — Littérature du Brésil**. Paris, n. 919-920, novembre-décembre 2005, pp.29-44.

PITAVY, François. De *The Wild Palms* à *Si je t'oublie, Jérusalem*: quelques réflexions sur la retraduction du Faulkner. In: BENSIMON, P. & COUPAYE, D. (Dir.). **Palimpsestes n°15 — Pourquoi donc retraduire?** Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.153-167.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

RICŒUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

RIVAS, Pierre. **Diálogos interculturais**. São Paulo: Hucitec, 2005.

RIVAS, Pierre & RIAUDEL, Michel. A recepção da literatura brasileira na França. In: RIAUDEL, Michel (Dir.). **Guide de Référence France-Brazil**. Paris: Ministère des Affaires Étrangères/ADPF-Publications, 2005. Disponível em: <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/france_brazil/bra/03.html> Acesso em: 17/5/2006.

RODRIGUES, Gilda Vaz. Apresentação — A escrita do analista. In: GONTIJO, Thaís et al. (Orgs.). **A escrita do analista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003, pp.15-7.

ROMET, Gilles. Un demon pensant. **Magazine Littéraire**. Paris, n. 121, février 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Paris: Gallimard, col. "Bibliothèque des Idées", 1967. (Ed orig. 1940)

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. **A paisagem do desejo e a poética do outro no Simbolismo Sul-Rio-Grandense (Uma leitura dos intertextos franceses)**. Tese (Doutorado). Porto Alegre: PPG-Letras/UFRGS, 1995.

SOLLERS, Philippe. Hommage à Lacan. **Magazine Littéraire**. Paris, n. 121, février 1977.

STAROBINSKI, Jean. **La relation critique**. Paris: Gallimard, 1970.

____. Préface. In: JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Trad.: Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

STEINER, George. **Après Babel — une poétique du dire et de la traduction**. Paris: Albin Michel, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes**. Arras: Artois Presses Universitaires, 2004.

VALÉRY, Paul. **La crise de l'esprit**. Chicoutimi: Université du Québec à Chicoutimi, col. "Les classiques des sciences sociales", 2005. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/crise_de_lesprit/valery_esprit.pdf> Acesso em 18/5/2008. Extraído de "Europes de l'antiquité au XXe siècle". Paris: Éditions Robert Laffont, col. Bouquins, 2000, pp.405-414. (Ed. orig., em inglês: Revista "Athenaeus", Londres, abril/maio 1919)

VASSALO, Lygia Pondé. A la recherche de l'Autre brésilien: du Modernisme à la culture populaire. In: REDONDO, Augustin (Dir.). **Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain (II)**. Paris: Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 1993, pp.181-189.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Fragments d'une histoire de traversées: traduction et re-création dans la postmodernité brésilienne et hispano-américaine. In: TOLEDO, Dionysio (Coord.). **La postmodernité au Brésil**. Paris: Vericuetos/Éditions Unesco/Crepal-Université Paris III, 1998, pp.63-83.

WEINRICH, Harold. Clarté du français ou clarté des français? In: _____. **Conscience linguistique et lectures littéraires**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences et de l'Homme, 1989a, pp.219-235. (Éd. allemande: Stuttgart, 1985 – Munich, 1986)

_____. Pour une histoire littéraire du lecteur. In: _____. **Conscience linguistique et lectures littéraires**. Paris: Éditions de la Maison des Sciences et de l'Homme, 1989b, pp.39-53. (Éd. allemande: Stuttgart, 1985 – Munich, 1986)

WYLER, Lya. **Línguas, poetas e bacharéis — uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Um modo de traduzir brasileiro? In: **Cadernos de tradução**, n.IV. Florianópolis: UFSC, 1999, pp.263-275.

ZÉRAFFA, Michel. **Roman et société**. Paris: PUF, col. "SUP", 1976. (Ed. orig. 1971)

ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80. In: **Hispania** — Special issue devoted to Luso-Brazilian language, literature, and culture. New York: vol.74, n.º.3, September 1991, pp.577-583.

DICIONÁRIOS, ENCICLOPÉDIAS E OUTRAS OBRAS

BRANT, Liliane Lúcia Nunes de Aranha Oliveira e al. **Mapa do analfabetismo no Brasil**. Brasília: MEC-Inep, 2003.

CARVALHO, Olívio da Costa. **Dicionário de francês-português**. Porto: Porto Editora, 1986.

_____. **Dicionário de português-francês**. Porto: Porto Editora, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad.: COSTA E SILVA, Vera da et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DICTIONNAIRE LATIN-FRANÇAIS DE CH. LEBAIGUE. Paris: Librairie Classique d'Eugène Belin: 1881, p.1333. Disponível em: <<http://prima-elementa.iquebec.com/Leb-1333.html>> Acesso em: 01/6/2008.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Paris: 1985, v.7.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (Org.). **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988.

GREVISSE, Maurice. **Le bon usage — grammaire française**. Paris: Duculot, Gembloux – Hatier, 8.éd., 1964.

NOSSO SÉCULO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 1986, v. 10.

REY, Alain & REY-DEBOVE, Josette (Dirs.). **Le Nouveau Petit Robert de la langue française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1997 (CD-ROM).

TERRA, Ernani. **Curso prático de gramática**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ. Paris/Nancy: ATILF-CNRS-Université Nancy 2, s/d. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/>>.

ANEXOS

ANEXO 1 – RELAÇÃO DAS OBRAS TRADUZIDAS

Anexo 1.1 Obras de Clarice Lispector traduzidas e publicadas na França¹²⁹

Près du cœur sauvage [*Perto do coração selvagem*]. Trad.: Denise Teresa Moutonnier. Paris: Plon, 1954. (A Noite, 1943)

Le bâtisseur de ruines [*A maçã no escuro*]. Trad.: Violante do Canto. Paris: Gallimard, 1970.¹³⁰ (Francisco Alves, 1961)

La passion selon G.H. [*A paixão segundo G.H.*]. Trad.: Claude Farny. Paris: Des Femmes, 1978.¹³¹ (Editora do Autor, 1964)

Água viva [*Água viva*]. Trad.: Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Des Femmes, 1980. (Artenova, 1973)

Près du cœur sauvage [*Perto do coração selvagem*]. Trad.: Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Des Femmes, 1982. (A Noite, 1943)

La belle et la bête [*A bela e a fera*] suivi de *Passion des corps* [*A via crucis do corpo*]. Trad.: Claude Farny. Des Femmes, 1984. (Nova Fronteira, 1979; Artenova, 1974)

L'heure de l'étoile [*A hora da estrela*]. Trad.: Marguerite Wünscher. Paris: Des Femmes, 1984. (José Olympio, 1977)

Où étais-tu pendant la nuit [*Onde estivestes de noite*]. Trad.: Geneviève Leibrich et Nicole Biros. Paris: Des Femmes, 1985. (Artenova, 1974)

Liens de famille [*Laços de família*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1989.¹³² (Francisco Alves, 1960)

La femme qui tuait les poissons [*A mulher que matou os peixes*]. Trad.: Séverine Rosset et Lúcia Cherem. Paris: Ramsay-de-Cortanze, 1990. (Sabiá, 1968)

Le lustre [*O lustre*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1990. (Agir, 1946)

¹²⁹ Apresentadas em ordem cronológica, as referidas traduções são acompanhadas, entre parênteses, do nome da editora e da data de publicação do texto original. O local de publicação, do original, é sempre o Rio de Janeiro.

¹³⁰ Essa mesma tradução foi republicada pela Editora Gallimard, em 2001, na coleção “L’Imaginaire”.

¹³¹ Também publicado na coleção “Bibliothèque des voix” (leitura de Anouk Aimée), pela Des Femmes, em 1984.

¹³² Também publicado na coleção “Bibliothèque des voix” (leitura de Chiara Mastroinani), pela Des Femmes, em 1989.

La ville assiégée [*A cidade sitiada*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1991. (A Noite, 1949)

Un apprentissage ou Le livre des plaisirs [*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1992. (Sabiá, 1969)

Corps séparés — contes et nouvelles [*Felicidade clandestina*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1993. (Sabiá, 1971)

La découverte du monde [*A descoberta do mundo*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1995. (Nova Fronteira, 1984)

Un souffle de vie [*Um sopro de vida*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1998. (Nova Fronteira, 1978)

La vie intime de Laura [*A vida íntima de Laura*] suivi de *Le mystère du lapin pensant* [*O mistério do coelho pensante*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 2004. (José Olymio, 1974; José Álvaro, 1967)

Comment sont nées les étoiles [*Como nasceram as estrelas*]. Trad.: Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 2005. (Nova Fronteira, 1987)

Anexo 1.2 Obras de Marguerite Duras traduzidas e publicadas no Brasil¹³³

O vice-cônsul [*Le vice-consul*]. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. (Gallimard, 1965)

Outside: notas à margem [*Outside*]. Trad.: Maria Filomena Duarte. São Paulo: Difel, 1983. (Albin Michel, 1981 – P.O.L., 1984)

A doença da morte [*La maladie de la mort*]. Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1984. (Éditions de Minuit, 1982)

Moderato cantabile [*Moderato cantabile*]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. (Éditions de Minuit, 1958)

O amante [*L'amant*]. Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.¹³⁴ (Éditions de Minuit, 1984)

A dor [*La douleur*]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.¹³⁵ (P.O.L., 1985)

Dez e meia da noite no verão [*Dix heures et demie du soir en été*]. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986. (Gallimard, 1960)

O deslumbramento [*Le ravissement de Lol V. Stein*]. Trad.: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. (Gallimard, 1964)

O verão de 80 [*L'été 80*]. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1986. (Éditions de Minuit, 1980)

Os pequenos cavalos de Tarquínia [*Les petits chevaux de Tarquinia*]. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. (Gallimard, 1953)

Dias inteiros nas árvores [*Des journées entières dans les arbres*]. Trad.: Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. (Gallimard, 1954)

O caminhão [*Le camion*]. Trad.: José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1987. (Éditions de Minuit, 1977)

¹³³ Apresentadas em ordem cronológica, as referidas traduções são acompanhadas, entre parênteses, do nome da editora e da data de publicação do texto original. O local de publicação, do original, é sempre Paris.

¹³⁴ Essa mesma tradução foi também publicada pelas seguintes editoras: Rio Gráfica, 1986 ; Circulo do Livro, 1987; Record/Altaya, 1996 e Editora da Folha, 2003. Uma nova tradução brasileira viria a ser publicada somente em 2007, conforme indicamos no final desta relação.

¹³⁵ Essa mesma tradução foi também publicada pela Editora do Circulo do Livro, s/d.

Olhos azuis, cabelos pretos [*Les yeux bleus, cheveux noirs*]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.¹³⁶ (Éditions de Minuit, 1986)

O marinheiro de Gibraltar [*Le marin de Gibraltar*]. Trad.: Tizziana Giorgini. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. (Gallimard, 1952)

O homem sentado no corredor [*L'homme assis dans le couloir*] & *O homem atlântico* [*L'homme atlantique*]. Trad.: Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1987. (Éditions de Minuit, 1980 & Éditions de Minuit, 1982)

Boas falas: conversas sem compromissos [*Les parleuses*]. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988. (Éditions de Minuit, 1974)

Agatha [*Agatha*]. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988. (Éditions de Minuit, 1981)

Émily L. [*Émily L.*]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (Éditions de Minuit, 1987)

Savannah bay [*Savannah bay*]. Trad.: Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1988. (Éditions de Minuit, 1982)

Olhos verdes [*Les yeux verts*]. Trad.: Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988. (Cahiers du Cinéma, 1980)

A vida tranqüila [*La vie tranquille*]. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. (Gallimard, 1944)

A vida material [*La vie matérielle*]. Trad.: Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989. (P.O.L., 1987 – Gallimard, 1994)

Chuva de verão [*La pluie d'été*]. Trad.: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (P.O.L., 1990)

O amante da China do Norte [*L'amant de la Chine du Nord*]. Trad.: Denise Range Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.¹³⁷ (Gallimard, 1991)

Yann Andréa Steiner [*Yann Andréa Steiner*]. Trad.: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. (P.O.L., 1992)

Escrever [*Écrire*]. Trad.: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (Gallimard, 1993)

¹³⁶ Idem nota anterior.

¹³⁷ Essa mesma tradução foi republicada pela Editora Nova Fronteira, em 2006, na coleção “40 anos, 40 livros”.

Barragem contra o Pacífico [*Un barrage contre le Pacifique*]. Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003. (Gallimard, 1950)

O homem sentado no corredor [*L'homme assis dans le couloir*] & *A doença da morte* [*La maladie de la mort*]. Trad.: Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Éditions de Minuit, 1980 & Éditions de Minuit, 1982)

O amante [*L'amant*]. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Éditions de Minuit, 1984)

ANEXO 2 – ENTREVISTAS

Anexo 2.1 Entrevista de Clarice Lispector

LAPOUGE, Maryvonne & PISA, Clélia. Clarice Lispector — entrevista. In: _____. *Brasileiras – voix, écrits du Brésil*. Paris: Des Femmes, 1977, pp.194-203.

enfants... Les autres enfants étaient publiés et moi pas. J'ai vite compris pourquoi : ils racontaient des histoires, une anecdote, des événements. Tandis que moi je racontais des sensations... des choses vagues... Mais je suis têtue et je n'ai fait, tout au long de ma vie, que persévérer dans la même voie, supprimer les faits et privilégier les sensations. Quitte à n'être pas publiée.

– *Votre premier contact avec le public ?*

– Je devais avoir entre quatorze et quinze ans et j'ai publié des nouvelles dans une revue...

(*Clarice Lispector, un long moment, s'interrompt, garde les yeux baissés, puis péniblement*) : Je ne suis pas dans un bon jour, vous voyez... Il faut m'excuser... Je suis en proie à des problèmes... Je vais vous décevoir... Disons que j'ai vraiment affronté le public avec mon premier roman, *Perito do Coração Selvagem*, en 1944 (1)... J'avais grandi en dehors de toute ambiance littéraire, me contentant de lire dans le plus grand désordre, sans aucune orientation. Les livres de Dostoïevski par exemple, je les ai lus à cause du titre, sans du tout savoir qu'il s'agissait d'une œuvre importante, de la même façon que j'avalais des romans à l'eau de rose, toujours à cause du titre... Un beau jour je me suis lancée... avec ce livre, *Perito do Coração Selvagem*, qui n'avait absolument rien à voir avec tout ce que j'avais lu jusqu'alors... Si je parle le russe ? Non, non, absolument pas... Il n'y avait pas de livres à la maison, pas plus en russe qu'en portugais... J'allais dans une bibliothèque, je choisissais un livre, toujours, comme je viens de vous le dire, sur la foi du titre... Je le gardais deux, trois jours, je le rapportais, en choisissais un autre... Je n'ai jamais rien écrit non plus qui soit spécifiquement autobiographique. Même pour ce premier livre. Ecrire pour moi n'est pas une catharsis, ce n'est pas un exutoire. Pour cela, pour me soulager de mes difficultés, j'ai mes amis. Non, j'écris pour écrire... C'est l'acte lui-même, la création, qui m'intéresse. Et quand j'écris, je ne pense ni à moi, ni au lecteur, je pense à ce que je suis en train de faire. Plus tard, évidemment, une fois publiée, je pense au lecteur.

195

Clarice Lispector

C'est dans son appartement de Copacabana que nous avons rencontré l'écrivain considéré par la plupart des critiques comme l'auteur brésilien le plus important d'aujourd'hui.

– Je ne sais pas... non, je ne saurais pas expliquer mon œuvre. J'écris spontanément, de façon intuitive. Je ne suis pas une professionnelle. Néida*, oui, est une professionnelle. Elle s'enferme tous les jours que Dieu fait... et elle écrit. Moi, je n'écris que lorsque l'envie m'en prend, lorsque j'y suis poussée, si bien que l'acte créateur demeure pour moi quelque chose d'absolument étrange, mystérieux... Je suis née en Ukraine. Quand ?... non, je ne tiens pas à le dire. J'avais deux mois quand mes parents sont arrivés au Brésil et la première langue que j'ai parlée a été le portugais. J'écris depuis l'enfance, à sept ans déjà j'écrivais, et j'ai commencé à publier très tôt également... J'ai des difficultés aujourd'hui, je dois prendre sur moi... J'attends toujours qu'arrive quelque chose, une chose qui n'arrive pas... Et c'est pour cela que je suis ainsi, un peu... désorientée...

– *Vous voulez dire que vous avez été publiée aussi tôt que vous avez commencé à écrire ?*

– Non, mais j'ai fait ce qu'il fallait. A l'époque il y avait un journal qui, tous les jeudis, publiait une page littéraire pour les

* Voir interview suivante.

194

- Vous n'avez pas, lorsque vous commencez à écrire, une idée précise de ce qui va se passer ?
- Non...
- ... Et c'est au fur et à mesure, dans l'acte d'écrire, que les choses apparaissent ?
- Oui, à mesure... Dans l'acte d'écrire... les choses apparaissent. Je ne fais jamais de plan à l'avance. *Maçã no Escuro* ⁽²⁾, par exemple, a pris forme de cette façon, progressivement.
- Je me pose une question...
- Oui ?
- J'ai lu certaines de vos nouvelles. Je constate qu'un grand nombre de recueils de nouvelles sont publiés au Brésil avec un certain succès, ce qui n'est pas le cas en France. Pourriez-vous m'aider à comprendre ce goût des écrivains brésiliens comme du public pour la nouvelle ?
- Je ne vois pas... Non, je ne vois pas. Je ne sais que vous dire... Vous savez, je n'ai vraiment aucune théorie sur la littérature.
- En dehors de toute théorie. Je suis étrangère et... (Le téléphone nous interrompt. Lentement, Clarice Lispector revient s'asseoir sur le divan. Elle garde un long moment les yeux baissés, les relève. Tant bien que mal nous reprenons). Je me trompe peut-être, mais il semble que...
- Que ?
- Ne pensez-vous pas que cette familiarité avec la nouvelle vient de ce que les gens, ici, entretiennent un rapport particulier, plus accélééré, avec le temps ?
- C'est possible.
- Vous-même avez commencé par écrire des nouvelles ?
- Non. J'ai commencé par le roman. Enfin, j'avais d'abord écrit des nouvelles que j'avais placées dans une revue. Mais mon premier livre publié a été un roman.

196

- Vous savez dès le départ s'il va s'agir d'une nouvelle ou de quelque chose de plus important ?
- Cela dépend... Parfois je sais que j'entame une nouvelle, et parfois... je sens que...
- Que cela va se développer ?
- Oui, se développer... Quelque fois même il m'arrive de commencer...
- Et vous êtes, comment dire ? (La conversation se poursuit en ce moment en français), vous vous sentez contrainte, dominée ?
- Disons qu'écrire, pour moi, est une compulsion.
- Au point que vous ne vous sentez pas bien si vous n'écrivez pas ?
- Je n'écris pas en ce moment... et je ne me sens pas bien. Je suis irritée, impatiente... Je traverse une très mauvaise phase.
- Nous parlions du Bâtisseur de Ruines. Le livre a été bien reçu en France.
- Oui, mais les critiques ont cru que j'avais été influencée par Sartre. Cela m'a fait sourire... Je ne connaissais pas Sartre, je crois même que je n'en avais jamais entendu parler quand j'ai écrit mon livre.
- A ce propos nous voyons éclore en ce moment un ensemble d'œuvres littéraires commises par des gens qui se préoccupent beaucoup de critique et de théorie littéraire. Leurs positions critiques peuvent être passionnantes, mais souvent leurs tentatives proprement littéraires déçoivent, il manque quelque chose. Les deux voies peuvent se rencontrer et donner un heureux résultat... ou bien ne rien donner, ne trouvez-vous pas ?
- C'est juste... Je me souviens d'un détail intéressant. Plon m'avait fait une proposition il y a très longtemps. Il s'agissait de publier *Perto do Coração Selvagem* dans la collection de Pierre de Lescurre, la couverture était de Matisse, en trois couleurs... Le

197

résultat a été très mauvais... Bon... Un jour Robbe-Grillet est venu ici, au Brésil, et l'Ambassade de France a donné un déjeuner à l'occasion de son passage. Nous étions à la même table. Il s'est souvenu de mon livre : « Alors, m'a-t-il dit, vous êtes des nôtres. » (*Clarice Lispector reprend en portugais*)... mais je n'ai pas fait du nouveau roman à cause des auteurs du Nouveau Roman. J'avais commencé avant... bien avant... Je pense que les choses sont dans l'air. Les gens se les approprient.

- *Le héros du Bâtisseur de Ruines est un homme. Votre prochain livre à paraître en France, La Passion selon G.H. a pour personnage et unique personnage une femme...*

- Je ne l'ai pas fait exprès. Ce sont des choses qui arrivent... Elles me sont arrivées... L'entretien est difficile, n'est-ce pas ? Demain j'aurais été très bien... Et aujourd'hui...

- *Hé bien, dites-nous par exemple si une femme écrivain peut vivre aujourd'hui de sa littérature au Brésil ?*

- C'est exclu, exclu... Même avec un bon chiffre de ventes, ça ne rapporte rien... Je fais des traductions.

- *Qu'est-ce que cela signifie, ici, un bon chiffre de ventes ? Une édition comprend combien de volumes en général ?*

- Cinq mille... Mais l'éditeur s'octroie 90 % du chiffre réalisé. Il ne nous en laisse que 10 %... Et puis il y a aussi que je ne suis pas quelqu'un, comme on dit, de populaire. Je suis un écrivain connu plutôt par une certaine élite. Les milieux universitaires me lisent beaucoup. Et des gens ayant un certain niveau de culture personnel. J'ai la réputation d'être un auteur difficile.

- *Vous vivez donc de traductions ?*

- Oh non... Je vis d'une petite rente que j'ai, modeste. En plus je traduis.

- *J'aimerais savoir : le travail de la traduction vous aide ?*

- Pas du tout.

198

- *Il vous freine ?*

- Il me freine... Et du reste, quand j'écris, je ne lis pas non plus, je ne peux pas. Je suis prise, requise entièrement par le livre... Traduire me fatigue énormément... Quand j'ai un livre en train, je travaille en général le matin. Parfois aussi, un peu dans le courant de l'après-midi, mais jamais le soir...

- *Vous vous levez donc tôt ?*

- Très tôt. Je me couche tôt, je me lève tôt.

- *Pourriez-vous nous décrire une de vos journées ?*

- Hum... J'en suis bien incapable... C'est si varié, si différent... Réellement, je ne me rends pas compte comment passent les journées... Cela dépend...

- ?...

- ... Cela dépend des dispositions dans lesquelles je me réveille.

- *Et dont vous êtes peut-être vous-même la première surprise ?*

- (*sourire*) La première, oui...

- *Cela rend la vie un peu difficile ?*

- Oui... (*le silence retombe, s'installe*).

- *Vous semblez beaucoup aimer... avoir grand besoin de silence...*

- J'aime pouvoir garder le silence auprès de quelqu'un. C'est même la condition, pour moi, d'une amitié. Un ami c'est celui avec lequel on peut partager le silence... comme on partage la parole...

- *Sans doute, ne voyagez-vous pas volontiers ?*

- Je suis un peu lasse des voyages... Mais j'ai l'intention de m'y remettre. L'an prochain, je vais faire un voyage.

- *Vous savez où vous irez ?*

199

- Non... Il faut vous dire, j'ai vécu aux Etats-Unis plus longtemps qu'en Europe. Mon ex-mari était diplomate. Il est actuellement ambassadeur du Brésil en Uruguay. Il ne l'était pas à l'époque, mais il faisait partie des mêmes services, la diplomatie. Je n'étais pas à l'aise dans ce milieu... Tout ce formalisme... Mais je remplissais mon rôle... J'étais plus conciliante qu'aujourd'hui. Ce que j'estimais être de mon devoir, je le faisais...

(Clarisse Lispector s'est levée. Elle se penche pour allumer, très lentement, une bougie sur la table basse qui sépare le divan des fauteuils où nous sommes "posés" de plus en plus mal à l'aise)...

Ne croyez pas que j'allume cette bougie par mysticisme. J'aime la flamme, tout simplement...

(Encore un temps... et nous poursuivons),

- Vous avez des enfants, je crois ?

- Deux.

- De grands enfants ?

- Des garçons... Ils ont vingt-trois et vingt et un ans. ...Je ne vous aide pas beaucoup n'est-ce pas ?

- Je ne dirai pas, c'est vrai, que vous parlez beaucoup. Mais nous vous dérangeons sans doute avec nos questions...

- Pour tout vous avouer, je suis très contrariée depuis ces jours derniers. Je rentre d'un petit voyage. Une université du Minas Gerais⁽³⁾ m'avait suppliée de parrainer des journées d'études consacrées à mon œuvre. Quand je suis arrivée là-bas je me suis trouvée prise dans un tel flot d'hommages, de mondanités... que... je me suis enfermée dans l'hôtel et je n'ai plus bougé... Je ne supporte pas... J'ai été affreusement contrariée. Je suis rentrée avant-hier mais je suis encore sous le coup... je ne supporte pas ce genre de choses... Ce n'est pas contre vous que j'en ai, pas du tout. J'en ai contre moi, contre les circonstances... J'aurais aimé vous donner un de mes livres, *Água Viva*⁽⁴⁾, mais je n'en ai plus un seul exemplaire à la maison... Ce que c'est que ce livre ? ... Je ne sais pas, non... Je ne sais pas... Et même ce que je

pourrais vous dire ne vaudrait pas. Je ne relis jamais mes livres une fois publiés... Ils ne m'intéressent plus.

- Vous avez écrit des chroniques pendant un moment ?

- Malheureusement... J'avais besoin d'argent... Mais c'est terminé... Grâce à Dieu... Et je souhaite n'avoir jamais à recommencer. Je n'aime pas voir mon nom toutes les semaines dans un journal, cela m'agace. Je suis obligée, pour ces chroniques, d'adopter un style léger et j'ai horreur de la fausse célébrité qu'elles me valent... Les gens qui aiment mes chroniques, je puis être certaine qu'ils ne comprennent pas, qu'ils n'aimeront jamais mes livres... Mais je suis désolée pour vous, tout à fait désolée... Vous devez être extrêmement déçus... Et je suis triste, en plus, aujourd'hui... Je veux dire... cela ne vous facilite pas la tâche...

- Nous faisons nous-mêmes quelque chose qui nous est également un peu contraire... Nous avons le sentiment de vous agresser, c'est infiniment désagréable, nous aurions voulu l'éviter... (A ceci, Clarice Lispector rétorque soudain, en français) :

- Je ne me prête pas, voyez, je ne veux pas me prêter au système... Même si cela doit prêter à confusion, si le lecteur doit ne pas comprendre, je m'en fiche.

- Vous travaillez énormément ?

- Non, sauf quand je suis en train d'écrire un livre. Alors je vis avec le livre en tête, jour et nuit, sans un répit...

- La confection d'un livre vous demande beaucoup de temps ?

- Je ne me rends pas compte... *Le Bâtisseur de Ruines*, je l'ai écrit en trois ans... *La Passion selon G.H.* en moins d'un an si je me souviens bien. *Água Viva* qui est quelque chose de très mince, un tout petit volume, m'a demandé trois ans... Je coupais, je coupais...

- C'est dire que vous êtes satisfaite du résultat ? Que vous aimez vos livres ?

- Que j'aime mes livres ?... Ils ne m'intéressent plus.

- Les voir publier ne vous intéresse pas ?

- Cela oui... parce qu'un livre c'est comme une gestation. Une fois mis en route, il faut bien que l'enfant sorte. Sinon il vous gêne. Il ne peut pas rester des mois, vingt mois par exemple, dans le ventre de sa mère. Il faut qu'il sorte, qu'il assume son destin. Cela fait, je le laisse aller, je le laisse suivre son chemin...

- Vous ne vous en inquiétez plus ?

- Si, parfois... La réaction du lecteur, de la critique, m'intéresse. Mais il s'agit alors d'une autre phase.

- Qui n'est plus de votre ressort ?

- Non.

- Et la critique répond en général à ce que vous attendiez ?

- Parfois... Mais ce que l'on peut dire à propos de mon travail, au fond, ne m'apprend pas grand chose. En général, oui, je suis d'accord. Les interprétations m'intéressent, mais les éloges pas du tout, évidemment.

- Je peux vous demander si vous vivez très seule ?

- Je ne vis pas du tout dans une ambiance littéraire. J'ai quelques amis très chers... Mais un petit nombre me suffit. Je me lie difficilement. Pas du tout comme Nélida par exemple, qui a un millier d'amis. Moi j'en ai peu, je les choisis soigneusement... Vous avez encore une question.

- Avez-vous un livre en préparation ?

- Oui, depuis deux ans je prends des notes, je travaille. Je viens de relire le tout et ça ne me plaît pas... C'est aussi à cause de cela que je suis triste... J'hésite... Ce sont des choses qui me fatiguent... C'est tout... Ce n'est rien... rien d'autre.

1 « Près du cœur sauvage » - Plon (épuisé).

2 « Le Bâtisseur de Ruines » - Gallimard.

3 *Etat du sud-est.*

4 « Agua Viva », Editora Arte Nova, Rio de Janeiro.

Autres livres de Clarice Lispector : O lustrre ; A cidade sitiada ; Alguns contos ; Lacos de família ; A legião estrangeira ; O mistério do coelbo pensante ; Felicidade clandestina.

Anexo 2.2 Entrevista de Marguerite Duras

LEITE, Paulo Moreira. Marguerite Duras: a vitória de um estilo — entrevista. *Veja*. São Paulo, 17/7/1985, pp.3-6.

Entrevista: MARGUERITE DURAS

A vitória de um estilo

Apaixonada pelas palavras, a autora de O Amante conhece o sucesso aos 70 anos sem arredar pé de sua originalidade

Por Paulo Moreira Leite

Os óculos de aros escuros e as rugas marcam o rosto da escritora e cineasta francesa Marguerite Duras, 71 anos. Baixinha, voz grave, ela está longe de ser, porém, a imagem de uma avó mansa e tranqüila. Ao contrário, olhos vivos e inquiridores, voz firme no gosto da polêmica, ela continua trabalhando sem parar. Seu ritmo na literatura continua com a mesma regularidade de quando começou a publicar suas obras, em 1943, somando hoje quase trinta títulos entre romances, ensaios políticos e teatro. No cinema, que ela descobriu em 1959 ao fazer o roteiro para *Hiroshima Meu Amor*, de Alain Resnais, sua filmografia como diretora está em dezoito trabalhos, entre curtas e longas-metragens.

Sempre criando formas novas para suas artes e teimosa o bastante para não se deixar seduzir pela moda de fabricar sucessos, Marguerite Duras conseguiu um estilo próprio, muitos imitadores e dividiu o público e a crítica em torno de sua obra. A tal ponto que seu sobrenome acabou virando adjetivo na França — *durassien*, que tanto tem o valor positivo de obra original quanto o negativo de obra aborrecida. Agora, ao contar a história de seu precoce romance, aos 15 anos, com um rico chinês de Saigon, no tempo em que ainda vivia na Indochina Francesa, onde nasceu, Marguerite Duras saiu do rol dos nomes famosos porém distantes para cair em cheio no coração dos leitores. *O Amante*, uma ficção biográfica, acabou transformando a autora de romances e filmes herméticos em escritora da moda.

O livro ganhou o Prêmio Goncourt de 1984, uma consagração absoluta na França, foi traduzido em toda a Europa e está entre os mais vendidos no Brasil — lançado em maio, já esgotou 40 000 exemplares e está em quarta edição, carregando em sua trajetória outros escas-



Duras: memórias que conquistam os leitores

sos títulos da autora lançados no país, como *Moderato Cantabile* e *O Vice-Cônsul*. Em Paris, depois de lançar mais um romance autobiográfico, *La Douleur* (*A Dor*), a escritora concedeu esta entrevista a VEJA:

A moda era escrever bem difícil

VEJA — Como a senhora analisa o sucesso conseguido por seu último romance, *O Amante*?

DURAS — É curioso. O sucesso me surpreendeu, porque eu nunca estive dentro destes números: só na França, uma tiragem de 730 000 exemplares e direitos de tradução vendidos para 21 países. Não

consigo parar de rir... É um livro de pouco mais de 100 páginas. Mas penso que isso ocorreu porque, com *O Amante*, recuperei a felicidade de escrever, uma verdadeira felicidade. Penso que isso é transmitido no livro. Acredito que o leitor também sente a felicidade de ler.

VEJA — A senhora acha que essa felicidade de escrever, e de ler, havia se perdido?

DURAS — Não tenho dúvida. Pelo menos na França, este foi um dado perdido na literatura. Por causa daquela onda, um pouco terrorista, de *nouveau roman*, as pessoas foram habituadas a uma leitura muito obscura. Pior: inutilmente obscura. Penso que, agora, o que se encontra é uma misteriosa simplicidade.

VEJA — Também a senhora foi considerada uma escritora obscura. Como fez para encontrar essa simplicidade?

DURAS — É difícil explicar. De repente, tudo se tornou claro para mim. Mas também me pergunto se esse não é o mais obscuro de meus livros, embora sua leitura seja muito simples e acessível.

VEJA — O que teria mudado para que a senhora tivesse recuperado essa felicidade de escrever?

DURAS — Sempre senti essa felicidade de escrever, mas uma felicidade muito dolorosa. No fundo de mim era felicidade, mas o ato de construir a escrita era sempre doloroso. Desta vez foi diferente. Quando não sentia vontade de escrever não escrevia. Mas tinha cada vez mais vontade de escrever e quando relia o que havia escrito continuava como louca. Conseguia trabalhar 12 horas por dia sem sentir o menor cansaço. Além disso, a gente sempre sente influências das modas que estão em torno da nossa vida. E penso que a moda

era escrever difícil, com uma escrita quase inacessível.

VEJA — *Por que a senhora nunca foi feminista?*

DURAS — Porque militei no Partido Comunista Francês. Não é a mesma coisa, mas pode se tornar igual. Eu sempre me senti antifeminista. Na situação anterior da mulher havia uma espécie de mistério. A mulher tinha o hábito milenar de escapar ao homem, de escapar a tudo. A solidão da mulher era única, no gênero humano. A mulher se guardava, possuía uma solidão que era sagrada. Hoje, a mulher perdeu isso. Basta olhar na rua. Ela perdeu uma zona de silêncio que havia em volta dela.

O feminismo mata a beleza da mulher

VEJA — *Mas a senhora não pensa que as mulheres devem ter chances iguais às dos homens?*

DURAS — Penso que hoje as mulheres têm mais chances que os homens. Isso é extraordinário. Na França, nos últimos dez anos, ocorreu uma revolução. Veja: as grandes vendas de livros são de obras escritas por mulheres. Na TV, elas falam de igual para igual com os homens. São naturais. Não digo que todas perderam sua feminilidade. Mas conheço muitas que perderam. É só olhar para o cotidiano.

VEJA — *A senhora diria, então, que a mudança na condição feminina representa uma perda para a mulher?*

DURAS — Naturalmente não falo das questões materiais. Nesse ponto, acho certo que se queira a igualdade. Mas tenho a impressão de que algo terrível está acontecendo: a beleza feminina está acabando. Meu medo é de que, dentro de algum tempo, ela não exista mais. Quem sentiu o poder da beleza de uma mulher jamais poderia esquecer isso.

VEJA — *Em seus livros, nenhum casamento dá certo. Por quê?*

DURAS — Porque o amor vence. Sempre me preocupei com o amor, o casamento não me interessa. As pessoas se casam para manter suas fortunas, para se instalar bem, para manter imóveis... Claro que se pode viver um grande amor num casamento. Mas isso é raro.

VEJA — *Á senhora afirma que as pessoas que entram para o Partido Comunista têm a mesma motivação que aquelas que colaboraram com o nazismo, na França. A comparação não é um pouco fora do contexto da II Guerra Mundial?*

DURAS — Não há nada fora do contexto. A partir do momento em que algo está dentro de um livro, está neste contexto. Não falo de sonhos, mas de realidades. Isso faz parte da minha vida. As pessoas entram num partido político porque têm uma ilusão. São pessoas simples e infelizes. São pessoas que querem ser salvas, que procuram descobrir pelo menos uma explicação para sua infelicidade. E é dessa maneira que os partidos recrutam. Seja o partido de direita de Jean-Marie Le Pen, seja o Partido Comunista.

VEJA — *A senhora entrou para o Partido Comunista e depois rompeu com ele. Quando resolveu tornar-se militante, não sabia o que iria encontrar?*

DURAS — Talvez eu não soubesse tudo, mas não ignorava nada. Todos sabiam dos processos de 1933, dos pogroms de 1934, da Sibéria. Também sabíamos do pacto germano-soviético, do escândalo da Polônia assassinada. Apesar disso, entrei para o PC. Dizer que não sabia de nada seria como afirmar, agora, que desconheço como foi a invasão do Afeganistão, apenas porque não liguei a TV naquele dia...

VEJA — *Qual o método que a senhora utilizou para escrever O Amante? Reescreveu o livro diversas vezes?*

DURAS — Desta vez, não. Escrevi uma primeira vez a mão. Depois, reescrevi uma segunda vez, também a mão. Depois, o que estava escrito permaneceu, mas tratei de encompridar as coisas. Também arrumei o ritmo, a tensão de cada frase.

VEJA — *Quando se lê outra obra sua, como O Vice-Cônsul, a impressão que se tem é de um livro bem mais difícil, trabalhoso...*

DURAS — Foi terrível. Sobretudo a primeira parte. Mas talvez seja a obra mais forte que já escrevi. Às vezes penso que *O Vice-Cônsul* é o maior de meus livros, aquele de que mais gosto. Ali, tudo foi misturado e abandonado. Como a natureza.

VEJA — *E por que a senhora resolveu fazer, agora, uma obra simples?*

DURAS — Não decidi. Aconteceu. *O Amante* tornou-se uma obra quase popular e, ao mesmo tempo, muito literária. Não é um livro de pesquisa mas tem uma forma muito poética. Eu não tinha nenhuma preocupação com a cronologia. E também não é uma obra biográfica — as pessoas se enganam. É uma espécie de mistura da infância, da idade adulta, da família, dos amantes, da vida na Indochina.

VEJA — *Como escritora, a senhora é bastante conhecida por realizar inovações literárias.*

DURAS — Nunca desejei fazer isso.

VEJA — *Mas a senhora fez.*

DURAS — Nunca programei. Acontecia. E isso não é verdade para todos os meus livros, embora seja totalmente verdade em alguns dos filmes que dirigi. Como *Cancão da Índia*, por exemplo, que foi um filme totalmente novo.

VEJA — *E, como escritora, o que a senhora inventou?*

DURAS — Jogo muito com as palavras. Quando dirijo atores, numa peça de teatro, também lhes digo para jogar com elas. As palavras são a coisa nomeada. Não se deve jogar com a sintaxe ou a gramática. As palavras vêm em primeiro lugar, a gramática depois. A gramática agarra as palavras, mas não se pode jogar com ela. Não há nenhum sentido nisso.

VEJA — *Qual o tipo de escritor que costumava jogar com a gramática?*

DURAS — Marcel Proust fazia isso. Talvez até demais. Mas o *nouveau roman* só jogou com a gramática e o resultado foi que seus livros se tornaram ilegíveis. Não dá para ler até o final. Aliás, o senhor não distingue aqueles livros que se pode ler até o final daqueles que não se consegue terminar? Isso acontece?

O escritor é sempre inconveniente

VEJA — *Muito. Em geral é difícil acabar de ler um livro...*

DURAS — Isso me interessa muito. Por que a gente se obriga a ler um livro até o final, mesmo quando ele nos aborrece? Por que vamos contra nós mesmos? Não é possível. Como em *O Amante* eu conto coisas que já havia dito, estava convencida de que isso não iria dar certo. Imaginava que, quando o público começasse a ler, diria: "Como? Ela já disse isso em *O Vice-Cônsul* e também em *Barragem contra o Pacífico*. Por que ela recomeça?" Eu me dizia que desta vez não era possível, o livro não daria certo. Mas aconteceu o contrário.

VEJA — *Seus leitores mais antigos, então, reconheceram personagens e situações?*

DURAS — Penso que aconteceu algo parecido com a música. A gente só gosta de uma música quando a ouve pela segunda vez. Na primeira audição ficamos indecisos, porque estamos no desconhecido total e é apenas na segunda vez que a música nos atinge. Penso que os assuntos tratados em *O Amante* desempenharam seu papel.

VEJA — *A senhora diz que o escritor deve ser um inconveniente. Como explicar isso?*

DURAS — Penso que o escritor deve realizar a transgressão de todas as interdições. Se não há essa transgressão não há escritor nem escrita. Não se trata de promover os maus modos, como diria a Françoise Sagan. É ser inconveniente mesmo. Para mim, aquilo que é escrito não pode ser vivido. E é bom que seja assim. Não se pode viver como se escreve, senão os escritores seriam presos logo em seguida e condenados como assassinos, ladrões ou grandes delinquentes.

VEJA — *Em seus livros, parece que a senhora não tem muito bom humor...*

DURAS — Mas eu gosto muito de rir. Acho, até, que se pode rir muito em *O Amante*.

VEJA — *No entanto, em suas obras há sempre um lado desesperado muito forte...*

DURAS — Gosto das duas coisas. Penso que alguém completamente desesperado tem acesso ao riso com muito mais facilidade do que alguém que tem muitas esperanças. As pessoas esperançosas são tristes e acabam entristecendo as outras também.

Sartre foi só um bom cronista

VEJA — *Por que, em diversas entrevistas recentes, a senhora tem criticado o escritor Jean-Paul Sartre?*

DURAS — Não gosto dele. Pode ser um sociólogo, um moralista, mas não é um escritor. Ele é didático, e foi um bom cronista de sua época. Mas, diante de um bom escritor, a gente nunca sabe aonde ele pode nos levar. É como caminhar em uma floresta. Não há um caminho traçado. O escritor é um selvagem — e Sartre é mais do que civilizado. Ele parece ter saído dos congeladores dos séculos. Ele era muito simpático, com uma imensa ingenuidade.

VEJA — *Como assim?*

DURAS — As cartas que escrevia para as mulheres, por exemplo. Para suas amantes, fazia cartas em duas vias — é inacreditável. Uma para a mulher, a outra para a eternidade. Era isso o que se chamava de natural, em Sartre.

VEJA — *A senhora é considerada uma das escritoras mais imitadas da França. Isso incomoda?*

DURAS — Penso que, no começo, a gen-

te sempre imita alguém. Isso começa aos 20, 22 anos, mas deve parar aos 25 ou 27 anos. Sem a leitura ninguém escreveria, então é normal que sejamos imitadores. Na vida também imitamos todo mundo; quando a gente é criança imita o pai, a mãe, o irmão, os amigos. Mas, em geral, isso é apenas uma brincadeira. Em literatura, com frequência se torna uma catástrofe.

VEJA — *Quem a senhora imitou?*

DURAS — Quando fiz meus dois primeiros livros, estava entre Ernest Hemingway e os romancistas italianos, como Elio Vittorini e Cesare Pavese. Depois, acabou. Mas parece que virei uma calamidade nas editoras, tantas são as pessoas que tentam imitar-me.

VEJA — *Por que, em seus livros, aparece sempre um escritor?*

DURAS — Se o senhor prestar atenção, verá que em toda parte existe um escritor. Se não houvesse um escritor, a gente nunca poderia saber o que se passa, em lugar nenhum do mundo. A gente não saberia o que aconteceu aqui, esta noite, se não houvesse um escritor para contar.

VEJA — *Como a senhora se tornou escritora?*

DURAS — No fundo, é uma coisa que não entendo: por que algumas pessoas têm necessidade de viver duas vezes? Uma vez quando vivem, a outra quando escrevem? E por que esta segunda vez é mais importante que a primeira? Isso é tão misterioso como concluir que as horas de sono, o sono, são mais importantes do que as horas que passamos acordados. Vou tentar fazer uma analogia. O dia é legível, a noite é ilegível. O escritor é aquele que pode ler a noite.

VEJA — *Para escrever seus livros, a senhora se baseia em fatos reais?*

DURAS — Quase nunca. Os únicos personagens que a realidade impôs a meus livros foram eu mesma e minha família. E, mesmo assim, já não são mais as pessoas tal e qual existiram, mas se tornaram personagens. Prefiro inventar tudo. Mas às vezes acontece. Há alguns anos ouvi uma história de um menino que não queria ir mais à escola. Quando seus pais perguntavam o motivo, ele dava uma resposta fantástica: "Não quero ir à escola porque na escola me ensinam coisas que eu não sei". Não é magnífico? A partir desse menino, fizemos *As Crianças*, um filme que ficou pronto no final do ano passado. Mas casos assim são raros. Quase não se encontram, na vida real, histórias tão magníficas.

VEJA — *Como a senhora combina a literatura com o cinema e o teatro?*

DURAS — Faço isso normalmente. O segredo é só descobrir que são atividades muito semelhantes. O cinema, a literatura, o relacionamento amoroso, a amizade profunda, tudo isso é muito parecido. Quando dirijo uma peça de teatro, eu escrevo. Outro dia, durante os ensaios da peça *A Mística*, me perguntaram o que eu achava disso. Respondi: os ensaios eram como estar no paraíso. A atriz Miou-Miou, que estava na peça, soube e veio dizer que, para ela, também era um paraíso. Isso acontece. Quando a gente não combina antes, dizendo "vamos trabalhar em conjunto", mas deixa o trabalho acontecer, acaba ocorrendo a chamada "criação coletiva". Mas, se a gente começa dizendo o que vai fazer, tenta arranjar tudo antes, quase sempre se passa o contrário. Quando se nomeia uma coisa, é muito fácil destruí-la.

O que sei do amante está no livro

VEJA — *Como é sua relação com o público?*

DURAS — Nem me fale nisso... É terrível. Não posso responder a quem me escreve. De vez em quando isso acontece, mas é raro. Compreendo que as pessoas me escrevam. Depois de *O Amante*, num prazo de dois meses, cheguei a receber quase 4 600 cartas. Não é possível. Preciso viver.

VEJA — *Quando se chega ao final do livro, sabe-se o que aconteceu com todos os personagens principais, menos um. O que houve com o amante?*

DURAS — Nunca mais soube dele. Houve aquele telefonema, como eu conto no livro, e só. Também não sentia mais vontade de encontrá-lo. Sei que, há quinze anos, sua família, que continua muito rica, mudou-se para os Estados Unidos. Também me contaram que ele morreu. Mas isso me foi relatado depois que o livro foi publicado. Até então, para mim, era algo que havia terminado. Mas descobri, também, que o personagem toca muito os leitores. Às vezes, mais do que a menina.

VEJA — *E por que isso acontece?*

DURAS — Talvez por causa de sua fraqueza. Essa maneira de não se agarrar a nada, o medo, o apego à sua independência financeira. Quando penso nele, penso no apartheid, como ocorre na África do Sul. Ele tinha medo do homem branco, um medo completo. Medo de mim, inclusive. E o extraordinário é que o branco, no caso, era meu irmão mais velho. Um horror. Branco camisa Lacoste, como se diz na França.

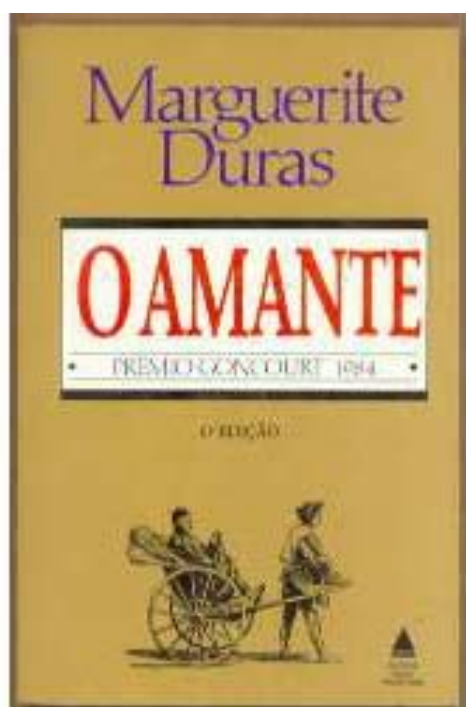
ANEXO 3 – CAPAS DAS OBRAS TRADUZIDAS**Anexo 3.1 Capa de *La passion selon G.H.*, de Clarice Lispector**

Editora Des Femmes, 1ª edição: 1978.

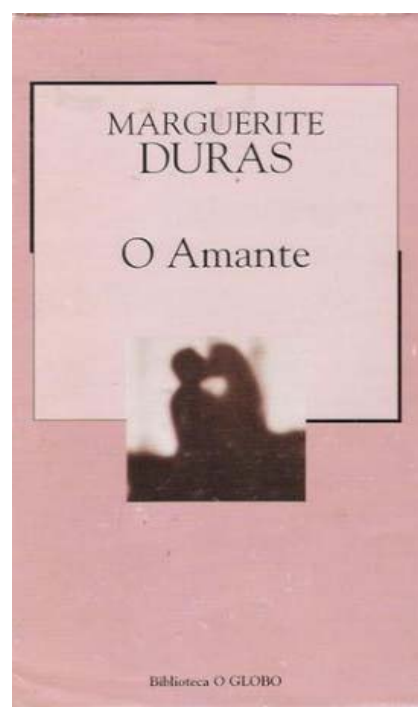
Anexo 3.2 Capa de *L'heure de l'étoile*, de Clarice Lispector

Editora Des Femmes, 1ª edição: 1984.

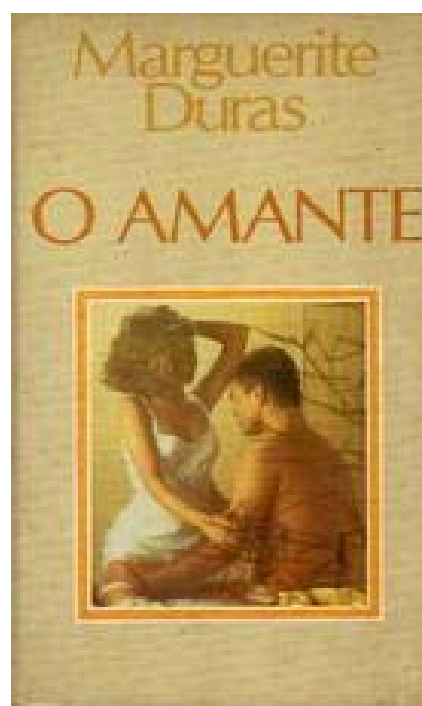
Anexo 3.3 Capas de O amante, de Marguerite Duras



Editora Nova Fronteira, 1ª edição: 1985.



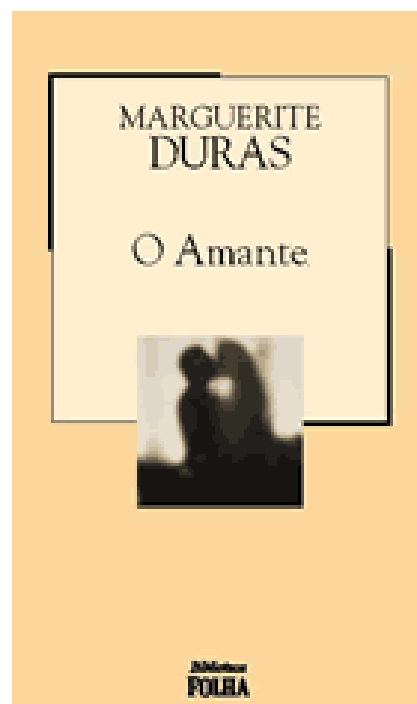
Editora Rio Gráfica, 1ª edição: 1986.



Editora do Círculo do Livro, 1ª edição: 1987.

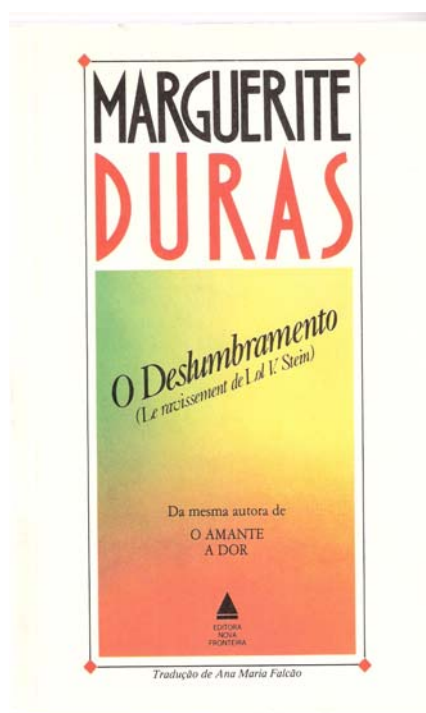


Editora Record/Altaya, 1ª edição: 1996.



Editora da Folha, 1ª edição: 2003.

Anexo 3.4 Capa de O deslumbramento, de Marguerite Duras



Editora Nova Fronteira, 1ª edição: 1986.

ANEXO 4 – RÉSUMÉ

INTRODUCTION

Ce parcours de recherche se construit par une lecture entrecroisée des œuvres de Clarice Lispector et de celles de Marguerite Duras, à partir de leur rapport avec le lecteur français et le lecteur brésilien, respectivement, lesquels représentent, à la fois, la culture du Même et la culture de l'Autre. En ce sens, il est important de souligner que, en l'absence de registres de la part du lecteur commun, ce parcours de recherche se fonde sur des registres produits par le public académique.

Une construction autour d'une lecture entrecroisée dénote d'emblée une étude de fond comparatiste. En effet, il s'agit ici d'une étude comparatiste qui examine deux productions littéraires diverses, en les rapprochant, dans un premier moment, en fonction de leurs convergences, et en les éloignant, dans un deuxième lieu, en fonction des différences que la confrontation de ces convergences fait émerger. Finalement, dans un troisième moment, cette étude comparatiste rapproche ces deux productions littéraires, de manière que la confrontation entre leurs convergences et leurs différences contribue pour que ces productions puissent avoir leurs lectures réactualisées par la possibilité de recontextualisation de l'objet littéraire, comme il peut être lu chez Jean Bessière, à propos de l'« autonomisation » de l'œuvre littéraire (BESSIÈRE, 1999, pp.293-4).

Dans la mesure où l'étude en question se propose à examiner des œuvres venant de différentes institutions littéraires — la brésilienne et la française —, deux procédés viennent s'ajouter à sa perspective comparatiste, à savoir la réception et la traduction.

De ce fait, cette étude est structurée en trois chapitres qui, tels que l'image d'un sablier, illustrent la trajectoire comparatiste. Le premier chapitre s'intitule « Clarice Lispector et Marguerite Duras : images du Même et de l'Autre » et présente une confrontation de la réception des œuvres de Clarice Lispector et de celles de Marguerite Duras, au Brésil et en France, respectivement, dont le découpage a été fait de manière à mettre en évidence, d'abord, les confluences qui existent entre ces œuvres, à savoir **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**, de Lispector¹³⁸, e **L'amant** e **Le ravissement de Lol. V. Stein**, de Duras, et, ensuite, le procédé par lequel, ces œuvres, en dépit de leurs confluences, finissent par construire de différents parcours dans les littératures qui les accueillent. Le deuxième chapitre s'intitule « Clarice Lispector en France et Marguerite Duras au Brésil : images entrecroisées de

¹³⁸ Dans le texte de la thèse, en portugais, quand nous ne mentionnons pas le nom complet de Clarice Lispector, nous avons choisi de mentionner son prénom au lieu de son nom de famille, comme on le fait au Brésil.

l'Autre » et présente une lecture de ces parcours divers, axée sur la réception des traductions de ces œuvres, à savoir **La passion selon G.H.** et **L'heure de l'étoile**, de Lispector, et **O amante** et **O deslumbramento**, de Duras. Le troisième chapitre s'intitule « La cartographie traductoire dans le passage du Même à l'Autre » et explicite, par une analyse de données linguistiques et culturelles, le processus de traduction à travers lequel les œuvres en question ont été reçues par le lecteur français et par le lecteur brésilien, en finissant par récupérer leurs points convergents.

Sachant que ces auteures témoignent d'une incontestable reconnaissance mondiale, cette étude, tout en considérant l'inégalité à l'égard de la configuration des images nationales, vise à chercher des réponses possibles à ces questions : – en ce qui concerne Clarice Lispector, est-ce que la réception de ses œuvres traduites pour le français contribue-t-elle pour raffermir le mythe brésilien en France, tel que le décrit Pierre Rivas (RIVAS, 2005, p.81), par exemple, ou contribue-t-elle pour l'affaiblir ? – en ce qui concerne Marguerite Duras, la réception de ses œuvres pour le portugais contribue-t-elle pour renforcer la tradition littéraire française, au Brésil, en tant qu'un paradigme littéraire, ou contribue-t-elle pour rompre avec ce paradigme ?

Cette recherche de réponses possibles se trouve principalement ancrée dans les principes théoriques de l'imagologie, puisque ce champ d'études, qui met en lumière, selon Daniel-Henri Pageaux, les représentations de l'étranger (PAGEAUX, 1994, p.59), vient justement épauler une analyse construite à partir des processus de réception et traduction. Ces représentations sont examinées, à leur tour, en fonction d'un ensemble plus vaste auquel elles font partie : l'imaginaire. Celui-ci est conçu, dans cette étude, à partir de la notion développée par Jean-Paul Sartre, selon laquelle l'imaginaire émerge dans l'intersection du monde réel avec le monde imaginaire, sans que ces deux mondes se confondent (SARTRE, 1967, p.189), ce qui fait écho à celle développée par Sigmund Freud, puisque celui-ci affirme que l'imaginaire dispense l'épreuve de la réalité (FREUD, 1985, pp.258-9). Il s'agit donc de la perception d'une présence dans l'absence dont l'analyse ne peut être entreprise qu'en fonction du contexte de l'émergence de cette présence, cela veut dire, d'après Jean Starobinski, en fonction d'un imaginaire minimum (STAROBINSKI, 1970, pp.194-5).

Ainsi donc, l'analyse de l'émergence des images conduisant à la composition des imaginaires de Clarice Lispector et de Marguerite Duras tient compte du caractère double que portent les cultures que ces auteures représentent, dans la mesure où leurs textes laissent voir des vestiges d'un rapport multiculturel, ce qui signifie que le lecteur de ces textes se trouvent, dès le début, devant une œuvre littéraire traversée au moins par deux contextes culturels

différents : le vietnamien et le français, dans le cas de Duras, et l'ukrainien et le brésilien, dans le cas de Lispector.

Dans l'examen de la lecture de ces contextes culturels différents, le lecteur joue un rôle très pertinent, puisque, selon Hans Robert Jauss, c'est son intervention qui garantit la survie de l'œuvre littéraire (JAUSS, 1978, pp.44-5), qui porte en elle déjà, comme le dit Wolfgang Iser, un potentiel d'effet qui détermine, d'une certaine manière, le processus de réception (ISER, 1997, p.5). Il s'agit donc d'une lecture entrecroisée de la réception française de Clarice Lispector et de la réception brésilienne de Marguerite Duras, à partir de l'interaction du lecteur avec leurs œuvres et de l'effet que celles-ci produisent, ce qui se montre comme un parcours d'analyse productif, puisque, l'effet produit par le texte oriente la réception qui, à son tour, permet l'actualisation du texte par la lecture, c'est-à-dire sa recontextualisation.

Considérant que le traducteur se constitue comme un autre médiateur de la réception littéraire dont la tâche vient s'ajouter à celle du lecteur, cette étude conçoit le processus de traduction comme un processus de recréation, ou de transcréation, un terme emprunté à Haroldo de Campos et qui suggère l'actualisation du texte par la traduction, une fois que celle-ci signifie rendre le passé actuel (CAMPOS, 1998, p.67). La dualité qui émane du fait d'actualiser le passé illustre encore une fois le fond comparatiste de ce parcours de recherche, qui espère pouvoir contribuer pour les études de réception comparée, plus spécifiquement dans le cadre de deux institutions littéraires linguistique et culturellement diverses, comme c'est le cas des littératures brésilienne et française, représentées, respectivement, par Clarice Lispector et Marguerite Duras, qui possèdent, dans le processus de réception, la reconnaissance par la Littérature Mondiale, que cette étude conçoit en tant que configuration de la Littérature des Mondes, comme il peut être lu chez Armando Gnisci. En effet, le dialogue ouvert, provenant de la pluralité des discours et des cultures (GNISCI, 2003, s/p), traverse la production littéraire de Lispector et de Duras, ce qui fait que les littératures auxquelles elles appartiennent dialoguent l'une avec l'autre par la confrontation et l'interpénétration de leurs imaginaires, dont les composition et recomposition imagées mettent en évidence la singularité de chacune des deux littératures.

Cette singularité des deux littératures, à son tour, ne peut être appréhendée que par le fait de mettre en valeur la diversité propre à chaque institution littéraire, ainsi que la pluralité culturelle émergée dans la migration provoquée par le processus de réception, comme nous chercherons à démontrer dans les trois chapitres suivants, en fonction des découpages théorico-critiques et méthodologique jusqu'ici explicités.

1 CLARICE LISPECTOR ET MARGUERITE DURAS : IMAGES DU MÊME ET DE L'AUTRE

Pour Clarice Lispector et pour Marguerite Duras, l'écriture synthétise l'émergence d'un rapport entre le sujet littéraire et l'inconnu qui l'habite. Ce rapport, du point de vue de la théorie de l'effet esthétique, correspond à l'existence de la fiction en tant que structure de communication, ce qui nous motive à vouloir dévoiler l'effet que l'œuvre littéraire produit, plutôt que ce qu'elle signifie (ISER, 1997, p101). Concevant alors le processus d'écriture comme la constitution d'un espace pour la production d'effets (et non de sens), nous présenterons, dans ce chapitre, une lecture critique des images suscitées par les lecteurs brésilien et français de Lispector et par les lecteurs français et brésilien de Duras, cela veut dire des images doublement suscitées : par le Même et par l'Autre.

La notion d'écriture proposée par Roland Barthes vient épauler cette idée selon laquelle la fiction existe aussi en tant que structure de communication, car, d'après lui, l'écriture constituerait un médiateur entre la création et la société (BARTHES, 1972, p.18). Telle médiation, encore d'après Barthes, n'aurait lieu que par la coïncidence de la théorie du Texte avec la pratique de l'écriture (BARTHES, 1984, p.77). Une autre notion d'écriture vient à l'encontre de celle de Barthes, en se montrant donc productive pour la lecture que nous envisageons ici présenter. Il s'agit de la notion proposée par Michel Zérafra, qui voit, dans l'écriture, une possibilité de révélation des aspects cachés de la vie sociale, ainsi qu'une possibilité de recherche et d'expression de l'essence littéraire (ZÉRAFFA, 1976, p.12).

Ce rapprochement entre les notions de Barthes et de Zérafra nous rend possible de mettre en valeur certaines tensions qui traversent les œuvres de Lispector et de Duras et en fonction desquelles ces œuvres se montrent extrêmement représentatives. Il s'agit des tensions entre révélation/occultation des aspects cachés de la vie sociale et entre recherche/expression de l'essence littéraire, selon les propos de Zérafra, et entre théorie/pratique littéraires, selon les propos de Barthes. La présence de ces trois tensions constitue l'un des facteurs déterminants pour le découpage des œuvres en question, dans la mesure où nous avons considéré, pour tel découpage, la récurrence des thèmes propres aux tensions mentionnées, dont les textes les plus représentatifs, en ce qui concerne la présentation de ces thèmes et les questions propres à la réception par la littérature nationale, sont : **A paixão selon G.H.** (1964) et **A hora da estrela** (1977), de Clarice Lispector, et **Le ravissement de Lol. V. Stein** (1964) et **L'amant** (1984), de Marguerite Duras.

1.1 IMAGES DU MÊME, OU LA RÉCEPTION PAR LA LITTÉRATURE NATIONALE

La première tension — entre révélation/occultation des aspects cachés de la vie sociale — apparaît dans ces quatre textes, respectivement, et de manière significative, à travers le contact de G.H. avec le caffard, la révélation du portrait de Macabée par Rodrigo S.M., le regard de Lol V. Stein fixé sur la danse de Michael Richardson et Anne-Marie Stretter et le rapport entre la petite fille blanche et le Chinois.

Quant à la deuxième tension — entre recherche/expression de l'essence littéraire —, elle peut être vérifiée par l'effet de sublimation émergé dans l'articulation du lecteur avec le texte. Cet effet, nous pouvons l'appréhender, par exemple, à travers l'action de « botar na boca a massa branca da barata » (APSGH, p.167), le questionnement « Qual foi a verdade de minha Maca ? » (AHE, p.85), le cri que Lol avait poussé « pour la première fois » (LRLVS, p.22) et l'érotisme dont est imprégnée la liaison de la petite fille avec l'amant chinois, « nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui [...] [la] transporte » (LA, p.67).

Finalement, la troisième tension — entre théorie/pratique littéraires — est mise en évidence par l'émergence d'une certaine critique-écriture (PERRONE-MOYSÉS, 1993, p.130), que nous pouvons observer à partir de la tentative de récupération de l'origine : « o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano » (APSGH, p.84), de la construction d'un récit concernant ce qui n'aurait pas dû avoir lieu : « limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas » (AHE, p.15), de l'actualisation du passé de Lol, qui « rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment » (LRLVS, p.187) et de l'image absolue d'une photographie « omise », « oubliée » (LA, p.17), qui, en réalité, n'a jamais été prise.

Observées dans la réception par les littératures nationales représentées par Clarice Lispector et par Marguerite Duras, ces trois tensions, ici mises en contexte à partir des notions de Barthes et de Zérafra du processus d'écriture, contribuent pour la composition des textes cités de ces auteures, en permettant une lecture critique qui considèrent ces textes en fonction d'au moins deux aspects. Le premier aspect se rapporte au fait que **A paixão segundo G.H.** et **Le ravissement de Lol V. Stein** inaugurent, dans le parcours de ces auteures, la représentation de l'univers féminin à partir d'une perspective déstabilisatrice, pendant que le deuxième aspect se rapporte au fait que **A hora da estrela** et **L'amant** aient été publiés dans un moment de consolidation du parcours littéraire de ces auteures, en se configurant de façon encore plus évidente comme des récits qui traitent la désacralisation de la littérature à travers la réflexion sur l'acte d'écrire.

Intimement liée, dans les créations littéraires de Lispector et de Duras, à la question de la désacralisation de la littérature, la question du féminin est conçue, dans ce travail, tant par le biais du national, tant par le biais de l'universel. Cela parce que ces questions possèdent comme point de convergence, dans ces deux créations littéraires, la réflexion sur l'écriture, ce qui peut être exemplifié par une affirmation de Nádía Gotlib, qui explicite que la production lispectorienne dépasse la discussion sur la différence des rôles sexuels, puisqu'elle discute la misère humaine (GOTLIB, 1998, pp.61-2), et par une affirmation d'Alain Vircondelet, qui rend clair que, dans la production durassienne, tout — y compris le féminisme — est matériau d'écriture servant à augmenter la connaissance (VIRCONDLET, 1996, p.144).

C'est donc dans la recherche constante du dédoublement de la réalité sociale vécue, que s'insère la perspective déstabilisatrice à travers laquelle est appréhendée la question du féminin, dans ce travail, une fois que le processus de création entrepris par Lispector et Duras correspond à une pratique d'écriture qui réfléchit à propos des traits culturels imposés par la tradition. En effet, penser le féminin, chez Lispector et Duras, signifie penser tout être social, comme l'expliquent Leyla Perrone-Moisés, en disant que la première « tom[a] conta do mundo » (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.228), et Dominique Denès, en disant que la seconde « fai[t] corps avec le tout » (DENES, 2005, p.169), ce qui réaffirme le fait que l'intersection de la question du féminin avec celle de la désacralisation de la littérature a lieu, dans la production littéraire de ces auteures, par une espèce de fictionalisation du présent conduisant à la simultanéité des trois temps (PAZ, 1991, p.169), à l'exemple de la notion de modernité d'Octavio Paz.

Axée sur l'idée de simultanéité, la notion de modernité conçue par Paz met en évidence l'état transitoire de l'intersection à peine citée. Il s'agit d'un état transitoire qui ne peut être appréhendé que par l'intermédiaire du processus d'écriture, comme nous avons essayé de démontrer à partir de la lecture des images émergées dans la réception par la littérature nationale, une lecture introductoire à celle des images émergées dans la réception par la littérature étrangère.

1.2 IMAGES DE L'AUTRE, OU LA RÉCEPTION PAR LA LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Commentant le processus de mondialisation culturelle, consolidé à la fin du XX siècle, Tania Carvalhal souligne l'importance du respect des différences (CARVALHAL, 2003, p.59). Ce commentaire vient à l'encontre du processus de réception d'une œuvre littéraire par une littérature étrangère, dans la mesure où ce type de processus de réception se fonde avant

toute chose sur la nécessité de remplir une lacune qui n'a pas pu et/ou ne peut pas être remplie par le Même, mais si par l'Autre, cela veut dire par le différent.

En ce sens, c'est en respectant le différent que l'Autre représente et, en même temps, en essayant de le dévoiler, que nous envisageons de présenter, par la suite, une lecture synthétisant les différents parcours de réception entrepris par Clarice Lispector et par Marguerite Duras, dans les littératures française et brésilienne, respectivement. Il s'agit, à la fois, d'une lecture introductive au chapitre suivant.

1.2.1 LA RÉCEPTION DE CLARICE LISPECTOR EN FRANCE

Les Éditions des Femmes, qui publie 13 des 17 œuvres de Clarice Lispector, en France, a été fondée en 1973, dans le contexte du mouvement de libération des femmes, issu du mouvement d'idées de l'après 1968, ce qui révèle que la réception de cette auteure par le lecteur français s'initie par une orientation féministe. Cette orientation initiale est renforcée par le travail développé par Hélène Cixous, fondatrice du Département d'Études Féminines de l'Université de Vincennes, qui a travaillé sur l'œuvre de Lispector non seulement en France, mais aux États-Unis et au Canada aussi.

Le plus grand nombre de traductions de Lispector, en France, a paru entre 1978 et 1998. Présentant une série de problèmes de traduction, la première traduction française d'une œuvre lispectorienne, *Près du cœur sauvage* [*Perto do coração selvagem*], publiée en 1954, a été très mal accueillie, ce qui justifie l'indifférence de la part de la critique jusqu'à la publication du *Bâtisseur de ruines* [*A maçã no escuro*], en 1970.

Selon Maria Marta Pereira, le lecteur français a commencé à s'intéresser vraiment à l'œuvre de Lispector seulement après sa mort, en 1977 (PEREIRA, 1995, p.120), avec la publication, un an plus tard, de **La passion selon G.H.**, comme nous montrerons plus loin.

En 1989, cinq ans après la parution de **L'heure de l'étoile**, Hélène Cixous publie *L'heure de Clarice Lispector*, le dernier grand ouvrage paru en France sur la production de cette auteure.

Par ailleurs, en 2001, par exemple, nous lisons, dans un *Magazine Littéraire*, que l'œuvre de Clarice Lispector est porteuse d'une « richesse psychologique insondable » (MAGAZINE LITTÉRAIRE, février 2001, p.95). Cette référence élogieuse fait écho à une affirmation de Teresa Dias da Cunha, qui dit que la critique française, au long de la publication des traductions de l'œuvre de Lispector, rapproche cette auteure brésilienne à de grands noms de la Littérature Mondiale (CUNHA, 1997, p.295). C'est ce que l'on peut

vérifier dans le *Guide de Référence France-Brésil*, par exemple, où nous lisons que Clarice Lispector s'insère dans un certain système littéraire français, en arrivant à le transcender (RIVAS & RIAUDEL, 2005, s/p).

Le fait de non seulement s'insérer dans un certain système français, mais aussi de le transcender signifie que la réception de l'œuvre de Lispector représenterait-elle l'affaiblissement ou, au contraire, la réaffirmation du mythe brésilien en France ?

Considérant le découpage des œuvres lispectoriennes traduites à être examinées — **La passion selon G.H.** et **L'heure de l'étoile** —, nous essaierons de trouver une réponse possible à cette question à travers une lecture critique entrecroisée de leurs processus de réception.

1.2.2 LA RÉCEPTION DE MARGUERITE DURAS AU BRÉSIL

Différemment de Clarice Lispector en France, dont la grande majorité d'œuvres traduites a été publiée par la même maison d'édition, Marguerite Duras a été publiée, au Brésil, par 15 maisons d'édition différentes.

La réception de Duras, au Brésil, diffère de celle de Lispector, en France, dans un autre point : la première n'a pas eu un passeur qui serve d'intermédiaire entre la réception de son œuvre et le lecteur brésilien, pendant que la seconde l'a eu dans la figure d'Hélène Cixous. Nous observons, au contraire, que la réception de Duras a eu comme médiateur, au Brésil, la publication de la traduction de **L'amant**, en 1985. Ce livre viendrait se consolider comme un passeur efficace pour l'accueil des traductions de Duras au Brésil, comme l'explicitent ses diverses publications : 1985 – Editora Nova Fronteira ; 1986 – Editora Rio Gráfica ; 1987 – Editora do Círculo do Livro ; 1996 – Editora Record/Altaya ; 2003 – Editora da Folha ; 2007 – Editora Cosac Naify.

Deux de ces diverses publications d'**O amante** montrent l'espace que Duras occupe dans la littérature brésilienne, qui est celui d'une auteure qui représente non seulement la littérature française, mais aussi la Littérature Mondiale, dans la mesure où l'Editora Rio Gráfica publie ce livre dans une collection intitulée *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*, et l'Editora Record/Altaya le publie dans une autre collection, intitulée *Mestres da Literatura Contemporânea*.

Cette légitimation atteinte par l'**O amante** ne se trouve pas dissociée de la question du féminin dans la littérature, comme laisse voir, par exemple, la récente édition de ce même livre par l'Editora Cosac Naify, dans une collection intitulée *Mulheres modernistas*. Pourtant,

au Brésil, l'accueil de l'écriture durassienne en tant qu'une écriture spécifiquement féminine ne dépasse les limites d'un rapprochement superficiel avec certaines écrivaines mondialement reconnues et n'a lieu que dans le cadre de la parution de collections à but commercial, comme c'est le cas de la dernière collection mentionnée.

En France, la lecture des textes durassiens par le biais du féminisme a été bien antérieure à la parution de **L'amant**, puisque ce type de lecture y a été établi, de manière effective, avec la parution du **Ravissement de Lol V. Stein**, dans les années soixante.

Au Brésil, malgré le fait que la réception d'**O deslumbramento** [*Le ravissement de Lol. Stein*], ainsi qu'en France, se soit montrée plus expressive par le biais de la psychanalyse, cette réception n'a pas suscité d'importantes références à la question du féminin, mais si à une espèce de lecture critique de la réflexion propre à Jacques Lacan par le biais de l'écriture durassienne, une fois que le célèbre hommage que Lacan a rendu à Duras s'est présenté comme un *leitmotif* pour la réception brésilienne de ce livre.

Sachant aussi que, selon José Corrêa, par exemple, Lacan avait observé, dans l'écriture propre à Duras, une rupture de la tradition du roman (CORRÊA, 1986, p.14), nous chercherons à démontrer, dans le chapitre suivant, que, au Brésil, le rapprochement de cette écriture au Nouveau Roman ne représente pas une possibilité de lecture éclairante de la production durassienne.

Le fait que Marguerite Duras soit reçue, par la littérature brésilienne, par l'intermédiaire d'un processus de légitimation traversé tant par la pensée de Lacan, tant par le Nouveau Roman, ou le fait que cette auteure ne représente pas une littérature à la recherche d'affirmation, signifie que la réception de son œuvre représenterait-elle la réaffirmation de la tradition littéraire française en tant qu'un paradigme, au Brésil, ou, au contraire, une porte d'entrée donnant accès à la rupture de ce paradigme, dans ce pays ?

Considérant le découpage des œuvres durassiennes traduites à être examinées — **O amante** et **O deslumbramento** —, nous essaierons de trouver une réponse possible à cette question à travers une lecture critique entrecroisée de leurs processus de réception.

2 CLARICE LISPECTOR EN FRANCE ET MARGUERITE DURAS AU BRÉSIL : IMAGES ENTRECROISÉES DE L'AUTRE

De même que le choix d'une écriture, qui, d'après Roland Barthes, correspond à une liberté dont les limites changent selon les différents moments de l'Histoire (BARTHES, 1972, p.19), le processus de réception d'une œuvre traduite correspond à un choix préliminaire, de

la part, cette fois-ci, du milieu éditorial et du traducteur, qui partent d'une liberté orientée par le moment où ils vivent.

Ce rapport entre le processus d'écriture et le processus de réception d'une œuvre étrangère illustre le fait que non seulement la production, mais aussi la réception d'une œuvre littéraire se révèle, en ce qui concerne une approche propre à l'esthétique de la réception, comme la configuration d'une « continuité événementielle » (JAUSS, 1978, p.49), puisque le rapport auteur-œuvre-lecteur s'établit comme une espèce d'expérience littéraire qui a lieu dans le moment où ce rapport s'établit et/ou dans des moments postérieurs.

En ce sens, étant donné que l'analyse du processus de réception ici entreprise comprend la période de réception d'**A paixão segundo G.H.** et d'**A hora da estrela**, en France, ainsi que celle du **Ravissement de Lol V. Stein** et de **L'amant**, au Brésil, nous commencerons cette analyse à partir des années 70, quand a été publiée la première traduction de l'un de ces quatre ouvrages, dans ces pays, qui est la traduction française d'**A paixão segundo G.H.**, avec le titre de **La passion selon G.H.**

Ce critère de présentation de l'analyse des réceptions ne vise pas à la situer selon une contextualisation temporelle rigide, dans la mesure où les périodes correspondant aux textes originaux seront également commentées avec le but de fournir des données complémentaires aux données concernant les traductions.

2.1 FOUQUE, CIXOUS ET LA PASSION SELON G.H.

Selon Betty Milan, les années 70, en France, a été fortement marquée par la pensée de Jacques Lacan, ce qui expliquerait que Clarice Lispector soit bien accueillie par les auditeurs et les lecteurs de Lacan (MILAN, 1996, p.80).

De fait, c'est une auditrice et lectrice de Lacan, la psychanalyste, Antoinette Fouque, fondatrice des Éditions des Femmes, celle qui s'est chargée de relancer les œuvres Lispector en France, où cette auteure vend, à chaque édition, de 3 mille à 5 mille exemplaires. Ce montant ne correspond pas aux exigences commerciales de maisons d'édition comme Plon et Gallimard, qui avaient publié les deux premières traductions françaises de l'œuvre de Lispector — *Près du cœur sauvage* et *Le bâtisseur de ruines*, respectivement, sans s'intéresser à rééditer une auteure qui n'avait pas attiré l'attention du public lecteur dès ses premières éditions. Pourtant, ce tirage modeste s'avère être extrêmement satisfaisant dans le cas d'une maison d'édition comme les Édition des Femmes, qui voit la culture et la création littéraire comme « des activités irréductibles aux lois du marché » (FOUQUE, 2005, p.8). Alors, pour

Fouque, la découverte d'une auteure qui transforme la masse sombre de l'inconscient en un diamant (MILAN, 1996, p.83) dépasse les lois du marché.

C'est à Hélène Cixous, écrivaine, professeure et militante féministe, que Fouque parle, en rentrant d'un voyage au Brésil, en 1975, de son intention d'acheter les droits d'auteur de Gallimard, pour permettre au lecteur français de redécouvrir Clarice Lispector. Cixous passe, alors, à s'intéresser à l'œuvre lispectorienne. Et c'est en 1978, avec la publication de **A paixão segundo G.H.**, en France, qu'Hélène Cixous affirme entendre, définitivement, la voix du texte de Lispector, comme elle laisse voir dans *Vivre l'orange* : « [u]ne voix de femme est venue à moi de très loin, comme une voix de ville natale, elle m'a apporté des savoirs que j'avais d'autrefois [...] » (CIXOUS, 1989, p.11).

Motivé par la découverte du texte de **La passion selon G.H.**, *Vivre l'orange* se présente comme une lecture extrêmement subjective, à l'exemple d'une espèce de jeu à partir du nom de Clarice Lispector — « [...] il y a là des dizaines de petits cristaux efflorescents, qui se réfléchissent [...]. Claricelespector. Clar. Ricelis. Celis. Lis. Clasp. Clarisp. — Clar — Spec — Tor [...] » (CIXOUS, 1989, p.113) —, qui révèle une certaine absence d'éloignement critique à l'égard du texte de cette auteure.

À partir donc de sa lecture de **La passion selon G.H.**, Hélène Cixous cherche à diffuser l'œuvre de Lispector, en France, sans mettre en évidence qu'il s'agit d'une auteure brésilienne. Cela vient à l'encontre de ce que dit Mario Careli à propos du fait que Lispector rompt avec la problématique de *brésilianisation* (CARELLI, 1998, p.72), ainsi qu'à l'encontre de ce que dit Carlos Mendes de Sousa à propos du fait que, chez Lispector, on ne retrouve ni les *fazendas* du Nord-est ni les mers de Bahia (SOUSA, 2004, p.140). Alors, en situant Lispector à partir de sa « voix de femme », Cixous a fini par éviter de la situer à partir de sa nationalité.

Par ailleurs, dans sa thèse de doctorat consacrée à **La passion selon G.H.**, Regina Machado, traductrice de l'œuvre de Lispector, explicite que cet ouvrage correspond, dans l'ensemble de la production lispectorienne, constitue un espace où le « sujet écrivain cherche à comprendre ([...] par et dans l'écriture) » (MACHADO, 1986, p.316). Ainsi, en faisant de son texte un espace de questionnement et d'élaboration de l'écriture, Lispector l'éloigne du soi-disant exotisme brésilien, comme l'exemplifie l'article de Rauda Jamis, sur la traduction française de *A bela e a fera* et *A paixão dos corpos* : « La pluie mouille un trottoir de Rio, mais ce pourrait être celui de n'importe quelle autre ville : Montevideo, Dublin, ou même Paris. » (JAMIS, 1984, p.74).

C'est peut-être pour cette raison, celle de se situer constamment dans un lieu qui peut être, en même temps, plusieurs autres lieux différents, que l'œuvre de Clarice Lispector a été reçue, en France, par, au moins, trois lectures diverses, comme nous venons d'explicitier, en fonction du parcours qui oriente cette étude.

En premier lieu, nous avons observé l'établissement d'une lecture du texte lispectorien, en France, par le biais de la psychanalyse, par l'intermédiaire de l'éditrice et psychanalyste Antoinette Fouque, qui a publié, chez les Éditions des Femmes, la majorité des œuvres de Lispector traduites pour le français. En deuxième lieu, nous avons vérifié que, initialement incitée par la découverte de Fouque, Hélène Cixous entreprend une lecture de l'œuvre de Lispector par le biais du féminisme. Finalement, en troisième lieu, nous avons dévoilé une lecture qui ne rapproche le texte de cette auteure ni à la psychanalyse ni au féminisme, à l'exemple de la thèse de Regina Machado et de l'article de Rauda Jamis, qui mettent en relief l'émergence de la réflexion sur l'écriture comme le principal élément de composition textuelle. Cette réflexion finirait par contribuer pour que le lecteur français accueille l'œuvre de Lispector comme une œuvre appartenant à une littérature nationale, la brésilienne, qui se révèle, en même temps, universelle.

2.2 LA PASSION ET L'HEURE DE L'ÉTOILE

Malgré l'espace de six ans entre les éditions françaises d'**A paixão segundo G.H.** et **A hora da estrela**, pendant lequel deux autres œuvres lispectorienes ont été publiées, en France, Clélia Pisa écrit un long article intitulé *La passion selon Lispector*, où elle associe le nom de Clarice Lispector au mystère de **La Passion (selon G.H.)**. En effet, **La passion selon G.H.** représente, selon Pisa, l'un de « ces moments où soudainement quelque chose se dévoile, sans doute comme une révélation du déjà-là » (PISA, 1982, p.51). Pourtant, comment procéder à cette révélation, si le mystère exacerbé dans/de **La passion (selon G.H.)** continue ?

Il est donc important de tenir compte de l'origine du mot passion, imprégnée de sa signification biblique, qui, en latin, (*passio*), veut dire souffrance. Une souffrance suivie de la mort, ou **A paixão segundo G.H.** suivi d'**A hora da estrela**, dans la mesure où la souffrance que dévoile le premier texte ne retrouve le salut qu'à travers la mort qui a lieu dans le second texte.

C'est pourquoi Julia Kristeva affirme que, de l'œuvre de Clarice Lispector, émane une certaine valeur purificatrice qui livre le lecteur de la crise, tandis que, dans l'œuvre de

Marguerite Duras, « la mort et la douleur sont la toile d'araignée du texte » (KRISTEVA, 1989, p.207) d'où le lecteur ne peut pas sortir. Ce sont deux issues distinctes révélant, toutefois, deux parcours convergents, une fois que tous les deux abordent la souffrance, ou, au dire de Kristeva, la douleur. Une douleur dont l'origine est le mystère que les deux auteures en question cherchent à dévoiler, comme souligne Alain Vircondelet, par exemple, à propos de la réception française de **L'amant**, en parlant du « mystère de l'œuvre [**L'amant**] » (VIRCONDELET, 1998, p.298), que le cinéaste Jean-Jacques Annaud n'a pas su appréhender.

De même que dans **L'amant**, cette espèce de mystère de l'œuvre apparaît dans **A hora da estrela**, de façon extrêmement représentative, car le personnage de Maccabée, « [p]ossédant une vie intérieure et l'ignorant, elle ne pouvait que partir à sa recherche » (CORTANZE, 1985, p.76). Et à l'exemple de Maccabée, d'autres personnages de Lispector se construisent en fonction de la tentative de comprendre le mystère de la vie, ce qui permet de voir que *la passion* lispectorienne comprend l'intégralité du parcours littéraire de cette auteure dont chaque ouvrage représente un moment de souffrance culminant en résurrection, tel que la trajectoire biblique.

Chez Lispector, la résurrection est représentée, comme le dirait Kristeva, par la purification expérimentée par le lecteur, qui arrive à sortir de la crise. Une crise existentielle, comme celle expérimentée par le narrateur de **L'heure de l'étoile**, Rodrigo S.M., qui parle de la « lassitude de [s]on existence » (LHE, p.26).

Dans le troisième essai de *L'heure de Clarice Lispector*, Hélène Cixous rapproche cette « lassitude » évoquée par Rodrigo S.M. au fait que Lispector avait été atteinte par une grave maladie dans sa dernière année de vie, même année où elle écrit et publie **A hora da estrela**. Pour Cixous, ce « dernier livre, [c'est] celui qui vient 'après' ; Après tout livre ; Après tout temps. Après le moi. Il appartient à l'éternité » (CIXOUS, 1989, p.124). Dans cet essai, *L'auteur en vérité*, Cixous s'éloigne de l'abordage exclusivement féministe de *Vivre l'orange*, ce qui indique un changement dans le parcours entrepris par la réception française de Lispector.

Il est pertinent de remarquer qu'un changement dans la lecture proposée par Cixous représente un changement important dans la réception française de Lispector, parce que la lecture entreprise par la première a toujours eu comme objectif principal celui de partager l'œuvre lispectorienne avec des lecteurs qui l'ignoraient encore, comme remarque Vera Queiroz, lorsqu'elle dit que Cixous n'aurait pas continué à assurer son séminaire, à la fin des

années quatre-vingts, si elle savait qu'un monde assez ample lisait Lispector (QUEIROZ, 1997, p.71).

De ce fait, reconnaissant **L'heure de l'étoile** comme une œuvre passible de recontextualisation, puisqu'il s'agit d'une œuvre appartenant « à l'éternité », Cixous dépasse la question du féminin, dans l'œuvre lispectorienne, et passe à focaliser sur l'émergence de l'altérité que provoque le jeu spéculaire entre narrateur et auteure. En ce sens, Cixous dit que, pour devenir Rodrigo S.M., Clarice Lispector a dû « brider quelque chose de la jouissance, pour atteindre une joie étrangère » (CIXOUS, 1989, p.130). Lorsqu'elle emploie cette expression, « joie étrangère », Cixous finit par faire écho à la réflexion de Roland Barthes à propos d'un certain « corps de jouissance » (BARTHES, 1973, pp.83-4), qui correspond à une manière de s'expulser soi-même de son propre présent.

Tel était le présent de l'écriture de **A hora da estrela** : c'était l'année 1977, quand le gouvernement militaire, qui se trouvait au pouvoir, au Brésil, depuis treize ans, promulguait la valorisation de tout ce qui était de l'ordre du national. Devant un contexte répressif, l'originalité s'imposait comme un élément catalyseur de l'affrontement esthétique de ce contexte, dans lequel la conception de la trajectoire de Maccabée se présente comme un cas exemplaire. Selon Nádia Gotlib, la (courte) survie de Maccabée ne s'explique que par le fait qu'elle se construit comme un personnage à deux facettes : «ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica [...] e cômica » (GOTLIB, 1995, pp.465-6).

Clarice Lispector n'échappait pas non plus à cette composition double, dans la mesure où elle a toujours été une brésilienne étrangère, ce qui est constamment vérifié par sa réception française, comme c'est le cas, par exemple, de la préface à son premier livre en français, *Près du cœur sauvage*, (CAMPOS, 1954, p.7), d'une présentation faite dans un article sur la littérature féminine en Amérique Latine, dans le *Magazine Littéraire* (NOHRA, 1979, p.37), de la rubrique « Clarice Lispector » de la collection *Que sais-je*, sur la littérature brésilienne, (PICCHIO, 1982, p.106) et de la préface à **La passion selon G.H.** (PISA, 1998, p.7). Ces exemples correspondent à quarante quatre ans de la réception française de Lispector pendant lesquels la référence à son origine étrangère a été récurrente.

Bien que son origine soit étrangère, Clarice Lispector se considérait brésilienne. Sa langue maternelle a été le portugais. En réalité, au Brésil, elle n'a jamais été une étrangère, mais, ainsi comme elle est devenue Rodrigo S.M., elle devenait l'Autre. En fait, passer à l'Autre fait partie du mystère/de la passion de Clarice Lispector, qui se révèle dans l'acte d'écrire : « [L]acte créateur demeure pour moi quelque chose d'absolument étrange, mystérieux... [J]'attends toujours qu'arrive quelque chose [...]. Et c'est pour cela que je suis

ainsi, un peu... désorientée... » (LAPOUGE & PISA, 1977, p.194). Ce passage, retiré d'un entretien publié dans l'ouvrage *Brasileiras — voix, écrits du Brésil*, réaffirme que Lispector conçoit l'écriture comme un processus cherchant à tenir compte du Même et de l'Autre, c'est-à-dire de deux expériences qui se complètent.

L'Autre, soit qu'il corresponde à l'étranger, soit qu'il corresponde au mystère, il présente des particularités propres au contexte où il émerge, ainsi qu'aux divers contextes où son émergence est lue. Cela explique le fait que la notion de l'Autre chez Clarice Lispector et chez Marguerite Duras se présente de façon divergente. Si Duras représente une littérature appartenant à un pays dont la formation identitaire dispense la création littéraire, Lispector représente une littérature qui se trouve à la base de la formation identitaire du pays auquel elle appartient.

Selon Lígia Vassallo, « [a]u Brésil, les interrogations sur l'identité nationale, indissociables de la recherche de l'Autre, se sont posées dès la période coloniale par le biais de la littérature » (VASSALLO, 1993, p.181). Cette affirmation permet de voir que Lispector écrit dans le cadre d'une littérature qui vit, dans son essence, un rapport avec l'Autre calqué sur la formation identitaire nationale, ce qui peut être réaffirmé par la réflexion d'Alfredo Bosi, par exemple, qui, en situant la littérature brésilienne dans un espace colonial, observe que cet espace « é, de início, o objeto de uma cultura, o 'outro' em relação à metrópole » (BOSI, 1994, p.11). C'est pourquoi Afrânio Coutinho met en évidence que les quatre siècles de littérature au Brésil, qui commencent à partir de la période coloniale, accompagnent « a marcha do espírito brasileiro, nas suas mutações e na sua luta pela auto-expressão. A literatura vive essa luta » (COUTINHO, 1968, p.29).

C'est donc dans cet esprit de lutte pour l'auto-expression qu'émerge le rapport du Même avec l'Autre, dans l'œuvre de lispectorienne, ce qui ne semble pas être perçu par la grande intermédiaire de cette œuvre, en France, Hélène Cixous, qui y voit, par exemple, le masculin comme la configuration majeure de l'Autre, tandis que même Lispector arrive à affirmer, dans une conférence sur la littérature au Brésil, que « [la] prise de possession majeure de nous-mêmes ne consiste pas à louer des qualités [...]. Notre évidente tendance nationaliste [...] [c]'est d'abord un mouvement légitime de connaissance de soi » (LISPECTOR, 1965, *apud* VARIN, 1990, p.29).

En effet, pour une institution littéraire dont l'identité culturelle a commencé à se définir seulement à partir de 1873, stimulée par l'article *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis, et qui a attendu jusqu'à la moitié du XX siècle pour ne plus se baser sur des modèles venant de l'étranger, la notion d'Autre dépasse le rapport binaire homme/femme.

Contrairement à Cixous, d'autres lecteurs critiques de l'œuvre de Lispector, en France, ont su identifier cette espèce de recherche identitaire dans son œuvre, comme c'est le cas de Maryvonne Lapouge, qui met en lumière la méfiance à l'égard de l'héritage culturel (LAPOUGE, 2007, s/p). Cette lecture rend possible de mieux comprendre l'affirmation de Mario Carelli, lorsqu'il dit que Lispector rompt avec la problématique de brésilianisation (CARELLI, 1998, p.72). Puisque le passé colonial persiste, il déclenche une rupture d'avec des modèles institués — ou, en d'autres mots, connus.

Cette rupture peut être vérifiée chez Lispector dont l'expérience créatrice correspond à « celle d[un] tourbillon transformateur et dévastateur » (PASTA & PENJON, 2005, pp.8-9). Parmi les diverses formes d'expression artistique, c'est dans la littérature qu'une telle rupture avec la tradition se produit de manière plus incisive, comme l'affirme Roland Barthes lorsqu'il parle de la littérature comme la configuration d'une révolution permanente du langage (BARTHES, 1978, p.16), ce qui vient à l'encontre de la pratique littéraire de Lispector, une fois que, selon Rodrigo S.M. par exemple, « ce qu[il] va écrire ne saurait satisfaire des esprits exigeants et avides de raffinements », car « ce qu[il] va dire sera, purement et simplement » (LHE, p.19). Il s'agit d'une absence de raffinement dévoilée par l'emploi d'un langage simple.

Ce langage simple, dépourvu de raffinement, possède comme origine le Nord-est brésilien, « [u]ne terre où de nos jours on meurt de famine, une Inde en Occident » (CIXOUS, 1989, p.129). En ce même sens, Nádia Gotlib affirme que **L'heure de l'étoile** se présente comme « un processus de représentation de [la] réalité brésilienne marqué par la conscience lucide de la misère et de la grandeur humaine » (GOTLIB, 1998, p.60). Ces deux perceptions convergentes de l'œuvre lispectorienne se montrent révélatrices de la capacité de cette œuvre d'effacer les frontières entre le monde réel et le monde imaginaire, en permettant, dans le cas de **L'heure de l'étoile**, que la misère du Nord-est brésilien se constitue comme l'une des figurations de la misère humaine.

Dans la rubrique *LISPECTOR (C.)*, de l'Encyclopædia Universalis, on lit qu'avec **L'heure de l'étoile** cette auteure « dissout pratiquement les frontières entre la vie et la littérature, tant, une fois encore, elle s'est projetée au-delà de son art incomparable » (LAPOUGE, 2007, s/p). L'utilisation du verbe « se projeter » révèle une perception de l'œuvre lispectorienne qui la conçoit à partir d'une notion de décontextualisation, telle que la présente Jean Bessière (BESSIÈRE, 1998, p.57), dans la mesure où ce verbe suggère la transposition de frontières par une espèce de dédoublement de frontières sans qu'il y ait lieu l'émergence d'un contexte au préjudice d'un autre contexte.

Ainsi, l'œuvre de Lispector est imprégnée de voix singulières, ancrées dans la réalité brésilienne, et de voix universelles, identifiables à d'autres contextes, comme le remarque Regina Machado à propos de **La passion selon G.H.**: « Il s'agit dans ce livre d'une blatte. Ailleurs ce sera [...] une certaine Macabéa, un criminel. Cet événement fait naître le sentiment [...] plus gran[d] que la vie humaine [...]. Alors on écrit [...]» (MACHADO, 2000, p.53). Lorsqu'elle utilise le pronom « on », Machado met en évidence le transfert d'une réalité individuelle à une réalité collective. En ce cas, une blatte, Macabéa, un criminel s'insèrent dans d'autres contextes et non seulement dans le contexte brésilien, une fois que ce n'est plus seulement Lispector qui essaie de comprendre l'inconnu, ou la *passion* humaine, puisque, à travers elle, « on écrit » — aussi pour essayer de comprendre cet inconnu.

Et l'autre auteure dont la réception de l'œuvre nous examinons également, dans ce travail, fait partie aussi de ce « on », de cette notion de collectif, comme l'explicitent ces deux extraits : « [E]lle [Lispector] occupait dans les lettres brésiliennes une place comparable, en France, à celle de Marguerite Duras » (LAPOUGE, 2007, s/p) ; « Marguerite Duras lembra [...] nes[s]e livro [*A vida tranqüila*] nossa Clarice Lispector » (AVT, 4^e de couverture).

Dans *Marguerite Duras no Brasil : aspectos da recepção crítica*, Raquel ferreira souligne que la première référence explicite à rapprocher, au Brésil, les auteures en question, a lieu en 1984, année de publication de **L'amant**. À la fin de cette même année, Duras reçoit le Prix Goncourt. Ce prix se configurerait comme l'une des raisons pour que **O amante** devienne le passeur de l'œuvre durassienne auprès du lecteur brésilien, ce qui anticipe au moins un aspect divergent concernant l'entrecroisement de la réception française de Clarice Lispector avec la réception brésilienne de Marguerite Duras.

2.3 GOUVERNEMENT MILITAIRE, BOOM LITTÉRAIRE ET O AMANTE

Les années 70 méritent d'être mises en relief ici en raison de leur importance en ce qui concerne la politique et la culture brésilienne et, par conséquent, leur influence sur les années quatre-vingts, quand **L'amant** deviendrait un *passeur* pour la réception de Marguerite Duras au Brésil.

Au cours de cette décennie-là, le gouvernement brésilien a pratiquement abandonné le secteur éditorial au secteur privé. Si, d'un côté, il y avait une liberté quantitative, de l'autre, il y avait une dictature qualitative, c'est-à-dire l'imposition de thèmes qui vendent les idées politiques du Gouvernement Militaire, instauré en 1964. Alors, comme réponse à une espèce de négociation politico-culturelle, il a eu lieu, au Brésil, dans cette période-là, un *boom*

littéraire motivé par la « crescente ampliação das classes médias, intimamente ligada ao nível de escolaridade » (NOSSO SÉCULO BRASIL, 1986, p.130), ce qui est à l'origine de la constitution d'un nombre important de lecteurs d'encyclopédies étrangères traduites, comme le souligne Heloísa Buarque de Hollanda: « Levada [l'expansion des réseaux scolaire et universitaire brésiliens] em ritmo de 'Brasil grande', provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres » (HOLLANDA, 1981, p.91). Cette affirmation d'Hollanda, affirmée par un commentaire de Lia Wyler, par exemple, qui dit que, dans la période en question, le secteur éditorial brésilien « selecionava assuntos e autores do interesse do governo norte-americano, [...] cobr[indo] do mais simples ao mais complexo, segundo uma nova mística — *the American way of life* (WYLER, 2003, pp.138-9), met en évidence que, dans le contexte brésilien des années 70, l'activité éditoriale n'existait qu'en tant qu'une activité purement commerciale, absente de toute fonction culturelle.

C'est dans ce contexte que le premier ouvrage de Marguerite Duras traduit pour le portugais du Brésil est présenté au lecteur brésilien commun. Il s'agit de la publication d'*O vice-cônsul* [*Le vice-consul*], en 1982. Ensuite, sont publiés *Outside : notas à margem* [*Outside*], en 1983, *A doença da morte* [*La maladie de la mort*], en 1984, et *Moderato cantabile* [*Moderato cantabile*], en 1985. Dans cette même année, 1985, est publié **O amante**.

Ces ouvrages ont été édités par les maisons d'édition suivantes, respectivement : Francisco Alves, Difel, Taurus, José Olympio et Nova Fronteira. Cette diversité de maisons d'édition publiant l'œuvre de Duras, au Brésil, montre d'emblée l'inexistence d'une motivation spécifique de la part du milieu éditorial brésilien en ce qui concerne la publication des traductions des ouvrages de cette auteure. Ainsi, différemment de ce que nous avons démontré à propos de la réception française de Clarice Lispector, l'intermédiaire de la réception brésilienne de Marguerite Duras n'émerge ni du rapport d'un éditeur/d'une maison d'édition avec son œuvre, ni du rapport d'un représentant du milieu académique/de la critique littéraire avec son œuvre. En effet, le *porteur*, dans le cas de Duras, c'est **O amante**, bien que celui-ci n'ait pas été son premier livre publié au Brésil, mais si le quatrième.

De toute façon, les trois premiers livres précédant **O amante** ne formaient pas en ensemble favorable à une réception qui tienne compte de la richesse du parcours littéraire durassien, dans la mesure où la publication de ces livres, au Brésil, n'a pas considéré l'évolution de tel parcours. Cela parce que, à partir du moment où les traductions du *Vice-consul*, de 1965, et de *La maladie de la mort*, de 1984, par exemple, sont anticipées à celle de *Moderato cantabile*, de 1958, le lecteur brésilien commence à construire une réception

fondée sur une espèce d'inversion de la trajectoire de ces ouvrages, comme l'illustre aussi le fait qu'*O vice-cônsul*, un roman qui, dans le parcours littéraire de Duras, fait partie de ce que nombreux critiques français nomment « le cycle indien », ait été publié, au Brésil, avant la traduction du **Ravissement de Lol V. Stein**, roman qui a inauguré ce cycle.

Par contre, la publication de la traduction brésilienne de *La maladie de la mort*, en 1984, même année où Duras lançait **L'amant**, en France, et une année avant le lancement de ce dernier, au Brésil, démontre une certaine cohérence, du point de vue éditorial, en ce qui concerne le rapport du parcours de la production durassienne, car tous les deux ont été écrits pendant une période où la production textuelle de Duras commençait à s'ancrer, de façon de plus en plus significative, dans une espèce d'écriture construite à travers de résidus mémoriels. Cela peut être lu chez Alain Vircondelet, par exemple, lorsque celui-ci commente *La maladie de la mort* : « Quand la mémoire lui [à Duras], revient, [...] elle demande de reprendre son manuscrit [...], sait exactement où elle l'a interrompu [...]. Dès lors, c'est comme si Duras avait franchi des frontières interdites [...] » (VIRCONDELET, 1996, p.146) et **L'amant** : « L'apparent désordre des séquences qui orchestrent le texte est sa mémoire pulvérisée, soudain reconstruite dans cette unité qui ne se donne que dans le chant » (VIRCONDELET, 1996, pp.154-5).

Pourtant, cette confluence à l'égard du recours narratif employé dans les textes de *La maladie de la mort* et dans celui de **L'amant** n'a pas fait que la réception d'**O amante**, en 1985, considère la publication de *La maladie de la mort* significative, bien que celle-ci ait eu lieu l'année précédente. Une note introductive à l'entretien que Duras accorde au magazine *Veja*, deux mois après le lancement d'**O amante**, illustre cela, car, dans cette note introductive, l'intervieweur se rapporte à d'autres titres de l'auteure publiés au Brésil — *Moderato cantabile* et *O vice-cônsul* — sans se rapporter à *Doença da morte*, dont la réception, en France, a été associée à celle de **L'amant**, justement en raison de ce que nous venons d'explicitier, à savoir le recours aux résidus mémoriels.

Dans cet entretien, on présente le thème d'**O Amante** comme un thème autobiographique, de manière à présenter ce livre comme une espèce de facilitateur de la réception de Duras par le lecteur brésilien commun. C'est pourquoi les trois autres livres de Duras publiés précédemment, au Brésil, n'y ont pas eu la même répercussion. D'un côté, le thème autobiographique n'est pas présent dans ces livres — du moins, non avec la même intensité ; de l'autre côté, par le fait d'aborder ce thème comme un prétexte pour retravailler des résidus mémoriels, **O amante** arrive, comme l'affirme son auteure, à une « mystérieuse

simplicité » (VEJA, 1985, p.3) qui ne se trouverait pas présente dans les ouvrages précédents en question.

Ce n'est pas seulement la répercussion de ces ouvrages, au Brésil, qui a été faible, car la réception brésilienne de la production littéraire de Marguerite Duras n'a jamais eu, en France, une répercussion importante, contrairement à ce qui se passe à l'égard de la réception française de la production littéraire de Clarice Lispector, qui a toujours eu une répercussion extrêmement significative au Brésil. Cependant, il y a 35 publications d'ouvrages de Duras, au Brésil, dont cinq correspondent à des republications d'**O amante**. Le *Cahier de l'Herne* consacré à Marguerite Duras, en 2005, se constitue comme un exemple productif, puisque cette édition des *Cahiers de l'Herne* ne destine aucune de ses 379 pages ni à la réception brésilienne de Duras, ni à la réception latino-américaine de manière générale. Dans le chapitre intitulé *Voix de l'étranger*, on lit comment se produit la réception de Duras seulement dans le monde anglophone, en Italie, en Pologne, dans le monde arabe, en Tunisie, en Chine et au Japon. Pourtant, on peut y vérifier que la réception durassienne, dans les pays mentionnés, partage, avec la réception durassienne, au Brésil, le fait que la traduction de **L'amant** se configure comme un *porteur*.

Si la superficialité perçue dans les deux dernières pages de l'édition d'**O amante**, chez *Círculo do Livro*, ne révèle pas la pertinence de la réception brésilienne de Duras, laquelle mériterait d'être mise en relief à côté des pays mentionnés, elle se montre révélatrice de la manière dont le milieu éditorial brésilien viendrait proposer l'établissement du rapport entre **O amante** et le lecteur brésilien. Cela parce que ces deux pages, dont le titre est *A autora e sua obra* et qui vise à présenter Marguerite Duras au lecteur en question, utilise le style direct, parmi d'autres procédés narratifs, de façon à faire croire que l'affirmation présentée a été faite par l'auteure elle-même, bien qu'il n'y ait pas de référence à sa source. En ce cas, ce qui l'autorise, c'est une autre affirmation, qui ne peut être attribuée qu'à l'éditeur — « *Essas palavras são da própria Marguerite Duras* » (OA, p.113) —, ce qui provoque l'émergence d'une certaine négativité médiatrice entre la présentation de cette auteure et sa réception par le lecteur brésilien.

D'après Wolfgang Iser, cette négativité médiatrice pourrait se constituer « simultanément comme la cause déterminante et comme le remède possible de la déformation » (ISER, 1997, p.391), dans la mesure où elle surgit comme une espèce de présence dans l'absence et que le lecteur brésilien commun commence à découvrir l'œuvre de Marguerite Duras à travers les mots de l'auteure elle-même, sans qu'il y ait, effectivement, la réalisation de l'énoncé.

Une telle présentation de Duras dévoile une certaine sous-estimation de la part du *Círculo do Livro* à l'égard du lecteur commun, une fois que cette maison d'édition ne se montre pas soucieuse des informations fournies, en faisant croire que ce lecteur ne demande pas de données ponctuelles, ce qui vient à l'encontre de ce que dit Homero Icaza Sanchez, qui affirme que c'est à partir de **L'amant** que Duras a cessé d'être une auteure lue seulement par «uma pequena elite de leitoras franceses [...] que ostentava o conhecimento de sua obra como uma condecoração que os tornava 'iniciados' no 'novo romance' » (SANCHEZ, 1985, *apud* FERREIRA, 1998, p.50). Par conséquent, Duras cesse d'être accueillie par un public restreint de lecteurs, pour se lancer dans le monde des *best-sellers* (SANCHEZ, 1985, *apud* FERREIRA, 1998, p.50).

De même qu'en France, au Brésil, l'existence d'initiés au Nouveau Roman était restreinte à une petite élite de lecteurs, comme l'explicite Leyla Perrone-Moisés, dont les articles sur le Nouveau Roman, parus dans le *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, n'intéressaient qu'aux écrivains et aux intellectuels brésiliens (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.338). Ces articles ont été réunis dans un livre intitulé *O novo romance francês*, où Perrone-Moisés affirme que l'association du nom de cette auteure au Nouveau Roman s'avérait une chose assez contestable (PERRONE-MOISÉS, 1966, p.129).

Dans l'entretien accordé au magazine *Veja*, à l'occasion de la réception brésilienne de **L'amant**, Duras justifie elle-même cette affirmation de Perrone-Moisés, lorsqu'elle dit que par le fait de jouer avec la grammaire, le Nouveau Roman a fini par produire des livres illisibles (LEITE, 1985, p.4). Dans ce même entretien, Duras situe **O amante** tant comme un livre de lecture simple tant comme le plus obscur de ses livres, ce qui peut être éclairé à partir de l'ouvrage *Le réécriture : formes, enjeux, valeurs — autour du Nouveau Roman*, d'Anne-Claire Gignoux, dans la mesure où cet ouvrage vient à l'encontre d'autres lectures critiques qui ne conçoivent pas l'association de Duras à un mouvement daté, organisé et collectif. En ce sens, Gignoux va plus loin, lorsqu'elle souligne que Duras peut être associée au Nouveau Roman seulement dans le cadre d'une notion qui explicite une réflexion sur l'écriture.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la traduction brésilienne de **L'amant** a précédé celle d'autres livres de Duras, comme c'est le cas du **Ravissement de Lol V. Stein**, de manière que la trajectoire littéraire de cette auteure, dont l'écriture est constamment reconstruite à travers, justement, la réflexion sur l'acte d'écrire, c'est-à-dire à travers la réécriture.

Dans **O amante**, Duras parle « dos períodos secretos », « das coisas que ocult[ara] sobre certos fatos » (OA, p.11), ce qui met en évidence une écriture possédant comme point

de départ une écriture précédente. Cela révèle le rapport qu'établit ce livre entre écriture et lecture : si, d'après les mots de l'auteure que nous avons à peine mentionnés, le fait de récupérer des périodes secrètes signifie entreprendre un processus d'écriture obscur, le fait que ces périodes aient déjà été évoquées conduit à un processus de lecture simple et accessible, lequel se présente comme une possibilité de compréhension du texte par la réécriture. Cet aspect suggère un retour à l'association de l'œuvre de Duras au Nouveau Roman, dans la perspective d'Anne-Claire Gignoux, selon laquelle « le Nouveau Roman exige un nouveau lecteur » dont « [l]a compétence exigée en réécriture intertextuelle ou macrotextuelle est la connaissance des textes littéraires antérieurs » (GIGNOUX, 2003, p.138). En effet, Marguerite Duras invite continuellement ses lecteurs à reprendre ses textes, ce qui permet, encore selon Gignoux, l'analyse du « déjà-dit » (GIGNOUX, 2003, p.182), cela veut dire de la réécriture.

Bien que, selon Leyla Perrone-Moisés, l'entendement de ce que c'était le Nouveau Roman, au Brésil, se limite à une élite d'écrivains et d'intellectuels, il est possible de voir que la pratique d'écriture propre à Duras, puisqu'elle constitue une réflexion sur l'écriture, à l'exemple d'autres récits représentant ce groupe, reprend incessamment des images qui composent sa création littéraire. Cette récurrence d'images viendrait à séduire le lecteur brésilien, en dépit du fait que celui-ci, de même que la majorité des lecteurs de Duras, ne tient pas compte du fait que l'écriture correspond à l'émergence de la figuration de l'imaginaire durassien dont l'amant Chinois, d'après Laure Adler, constitue un exemple majeur. Cela parce que le Chinois « n'est pas le sujet [de **L'amant**], quoi qu'en aient pensé des millions de lecteurs. Le sujet de **L'amant**, c'est l'écriture » (ADLER, 1997, p.518).

Ainsi donc, le lecteur brésilien de Duras s'est laissé séduire, ou, en d'autres mots, si l'on considère le prochain ouvrage qui sera ici examiné, a été ravi par **O amante**. Et ceci par la même raison évoquée par Raquel Ferreira à l'égard de la répercussion de la publication brésilienne de *La vie matérielle*, en 1989, dont les passages autobiographiques seraient « certainement » (FERREIRA, 1998, p.66) appréciés par ses lecteurs.

Pourtant, si le lecteur brésilien s'accroche à une lecture de l'œuvre de Duras dont le fil conducteur est le thème autobiographique, ce lecteur continuera capturé — littéralement, ravi — par **O amante**, en dépit du fait que son ravissement ne révèle pas la vraie raison de ce récit, cela veut dire la réécriture.

2.4 O AMANTE, LECTURES LACANIENNES ET O DESLUMBRAMENTO

Après le succès d'**O amante**, vingt-deux traductions d'ouvrages de Marguerite Duras ont été publiées, au Brésil, parmi lesquelles celle qui a le plus éveillé l'intérêt des lecteurs brésiliens, c'est la traduction du **Ravissement de Lol V. Stein**, parue en 1986.

Dans la publication brésilienne de ce dernier, son éditeur fait référence à **O amante**, en mentionnant le succès éprouvé par celui-ci. Toutefois, contrairement à ce qui se passe avec la réception d'**O amante**, sans évoquer des données autobiographiques, le récit d'**O deslumbramento** s'éloigne d'une reconnaissance populaire et, par conséquent, de la condition de *best-seller*.

Parlant de ces deux livres, José Corrêa dit le suivant : « Os leitores brasileiros parecem cada vez mais fascinados com es[s]a francesa, cuja obra tem um caráter declaradamente autobiográfico » (CORRÊA, 1986, p.13). Cette espèce de fascination indiquée par Corrêa vient à l'encontre, d'une certaine manière, d'un processus de lecture calqué sur une perception ingénue de l'œuvre durassienne, dans la mesure où le lecteur brésilien commun, comme nous avons déjà essayé d'explicitier dans l'introduction à l'analyse de la réception d'**O amante**, et d'après José Luiz Jobim, par exemple, ne se constitue pas comme un lecteur familiarisé avec la littérature (JOBIM, 1994, pp.77-8).

La réception d'**O deslumbramento** possède, alors, comme point de départ une lecture superficielle — ou *best-sellerisée* —, précédemment mise en place par la réception d'**O amante** et épaulée par un nombre significatif d'articles et de comptes rendus dont l'intention est celle d'imprimer une certaine légèreté dans les textes littéraires, dans un but purement commercial.

Mais la force du texte de Marguerite Duras s'impose. Et comme le dit Julia Kristeva, « malheur au lecteur complice qui succombe à son charme » (KRISTEVA, 1987, p.237), car, dans le texte durassien, on éprouve « *Du ravissement : pas de plaisir* » (KRISTEVA, 1987, p.251). Cette dernière citation correspond au titre d'un des passages de l'article *La maladie de la douleur : Duras*, où Kristeva examine l'œuvre de cette auteure par le biais de la psychanalyse, un champ d'études pour lequel **O deslumbramento** représenterait, dès la publication de son texte original, en France, un productif objet d'analyse, comme l'avait anticipé Jacques Lacan, à partir de son célèbre *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*.

Cet hommage que rend Lacan, en 1965, un an après la publication du **Ravissement de Lol V. Stein**, obtiendrait une significative répercussion plus de vingt ans après, au Brésil,

en raison de la publication de l'édition brésilienne de ce livre. Cela parce que ce livre retrouverait un expressif public lecteur parmi le milieu psychanalytique brésilien.

Si **O amante** a joué le rôle de médiateur en ce qui concerne la réception de l'ensemble de l'œuvre de Duras, au Brésil, l'hommage rendu par Lacan y a joué le rôle de médiateur en ce qui concerne la réception d'**O deslumbramento**. Un exemple très pertinent de cela réside dans le fait que les références à l'écriture durassienne comme une composition pleine de « fortes ingredientes autobiográficos » (BALLARINE, 2007, s/p), comme le fait Ricardo Ballerine encore aujourd'hui, ont pratiquement cessé juste après le lancement d'**O deslumbramento**, qui n'a pas motivé autant de manifestations dans la presse écrite.

Nous ne prétendons pas nier l'existence de traits autobiographiques dans l'œuvre durassienne. En effet, les leçons de piano dans *Moderato cantabile*, l'amant Chinois, les terres incultivables, la figure de la mère et des frères dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans **L'amant**, la dépendance alcoolique décrite dans *La vie matérielle*, entre autres, configurent des exemples de la présence de traits autobiographiques dans cette œuvre.

Si ces traits avaient été lus en fonction de la trajectoire de la création littéraire de Duras, ils auraient permis d'accueillir **O amante** comme un texte qui se constitue comme une espèce de consolidation d'un processus d'écriture, dans la mesure où ce texte résulte d'une réécriture, ou, en d'autres mots, d'une réflexion sur ce processus.

En ce qui concerne **Le ravisement de Lol V. Stein**, la présence de traits autobiographiques se donne de manière très subtile, ce qui finirait par ne pas contribuer pour que la présentation d'**O deslumbramento**, au lecteur brésilien, ait été faite par le biais d'une lecture qui mette en évidence l'existence de ces traits à partir du point de vue du sensationnalisme. Au contraire, la subtilité avec laquelle ces traits y sont présentés fait lire **O deslumbramento** comme un ouvrage révélateur de situations imaginées, au lieu de situations réelles. Mais le lecteur brésilien commun, encore accroché uniquement à la figure de l'image photographiée, de laquelle part **O amante**, ne tiendrait pas compte de l'émergence de ces situations imaginées, qui se concrétisent comme l'expression explicite de l'« inquiétante étrangeté de la fiction » proposée par Freud. Cela explique le fait que l'absence de textes critiques destinés au lecteur commun ait été remplie, de façon significative, par des textes écrits par des spécialistes en psychanalyse, qui se sentaient attirés par une composition littéraire qui, par le fait de révéler, exemplairement, l'étrangeté par la fiction, se montrait, à l'exemple de l'hommage rendu par Lacan à Marguerite Duras et de la réflexion de Freud dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, plus riche que la réalité elle-même.

C'est le cas, par exemple, de l'ouvrage *A escrita do analista*, où Gilda Rodrigues aborde **O deslumbramento** par le biais de la réflexion lacanienne. Dans ce même ouvrage, Rodrigues dit que ce qui importe en matière d'écriture, pour la psychanalyse, c'est le processus de production dont la manière se rapproche à celle d'«alguns escritores como Clarice Lispector» (RODRIGUES, 2003, pp.16-7). Dans l'essai *Lacan, o bruxo*, Leyla Perrone-Moisés cite Marguerite Duras pour exemplifier les lectures lacaniennes dans la littérature (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.114). Dans le même ouvrage où Perrone-Moisés publie cet essai, on peut lire à propos de la réception de Clarice Lispector en France, dans l'essai *Clarice Lispector em francês*.

Pendant que l'ouvrage de Rodrigues se fonde sur la psychanalyse, celui de Perrone-Moisés se fonde sur la littérature, mais tous les deux permettent d'observer l'émergence de la perception d'un dialogue possible entre la production littéraire de Lispector et celle de Duras, une fois que ces auteures y sont mentionnées à partir d'un contexte commun, qui est celui du processus d'écriture.

Rapprochant Lispector de Duras, Rodrigues affirme que leur processus d'écriture se trouve continuellement ancré dans la recherche de l'inconnu, ou, comme nous l'avons explicité précédemment, du mystère de la vie, qui se dévoile dans leur fiction.

La perception du processus d'écriture comme la configuration d'un espace où émerge ce mystère, apparaît comme un point de convergence très productif de la réception brésilienne de Duras et de la réception française de Lispector, étant donné que l'accueil significatif d'**O deslumbramento** par le milieu psychanalytique, au Brésil, récupère l'accueil aussi significatif de **La passion selon G.H.**, en France, bien que celui-ci n'ait pas été accueilli par un groupe disséminé de psychanalystes, mais si par deux représentantes de ce groupe, Antoinette Fouque et Hélène Cixous, dont le travail de diffusion de ce texte en traduction se configurerait comme la porte d'entrée de Lispector dans ce pays.

Quand Antoinette Fouque affirme, par exemple, que Lispector rend la folie audible, en la rendant (quasiment) compréhensible (MILAN, 1996, p.83), elle anticipe, d'une certaine manière, le rapprochement que fait Carlos de Sousa entre cette auteure brésilienne et Duras. D'après lui, toutes les deux vivent leur processus d'écriture comme que pour affronter la folie, en la rendant vivable, dans une espèce de « travessia da paixão » (SOUSA, 2004, p.142).

Dans cette espèce de « traversée de la passion », on retrouve également tous ces personnages : G.H., le cafard ; Rodrigo S.M., Maccabée, Olimpico de Jesus, Gloria, la cartomancienne ; la jeune fille à quinze ans et demi, l'amant Chinois, la mère, les frères ; Lol V. Stein, Tatiana Karl, Jacques Hold, Michael Richardson, Anne-Marie Stretter. Cela parce

que, dans le déplacement entre le point de départ (les littératures d'origine) et le point d'arrivée (les littératures de destination) ici étudié, c'est à travers la lecture de la traversée entreprise par ces personnages que s'établit un certain dialogue entre la réception brésilienne du **Ravissement de Lol V. Stein** et la réception française d'**A paixão segundo G.H.**, encore que ces réceptions aient commencé avec un décalage de huit ans et que ces deux textes aient été écrits dans des contextes bien divers, en possédant comme point convergent seulement leur année de publication : 1964.

Pour Hans Robert Jauss, toute étude de réception littéraire doit reconnaître l'établissement d'un dialogue comme facteur incontournable pour la construction de sens. Dans le cas des auteurs étudiées, le dialogue émergent des réceptions des ouvrages ici analysés démontre que, dans l'entrecroisement de ces réceptions, celles-ci favorisent la réactualisation de tels ouvrages, en permettant que ceux-ci continuent, selon Jauss, « d'être agissant[s] », dans la mesure où ils suscitent l'intérêt de la postérité, qui « poursuit [leurs] réception[s] ou en renoue le fil rompu » (JAUSS, 1978, p.246). En ce sens, la réception significative d'**O deslumbramento**, au Brésil, par la voie de la psychanalyse, représente le renouvellement du fil conducteur de la réception brésilienne de Duras, ici représentée par **O amante**, ainsi que le renouvellement du fil conducteur de la réception française de Clarice Lispector, ici représentée par **La passion selon G.H.** et **L'heure de l'étoile**.

Il ne s'agit pas exactement de « renouer le fil rompu », comme le suggère Jauss, puisque, comme ces réceptions n'ont jamais été profondément entrecroisées, il n'y a pas de fil à être renoué, mais si un fil conducteur, c'est-à-dire un sens convergent à être renouvelé, ce qui réaffirmera, certainement, l'insertion de l'œuvre de Duras et de l'œuvre de Lispector dans ce que Jauss nomme « continuité mouvante de l'expérience littéraire » comme nous l'avons déjà cité.

Que la folie vécue par Lol V. Stein motive des lectures psychanalytiques, c'est un fait. Pourtant, à l'exemple de ce que suggère Jauss à partir de sa notion de « processus de réinterprétation » (JAUSS, 1978, p.113), une nouvelle réponse à la question concernant cette émergence textuelle surgit en fonction de l'analyse des réceptions ici entreprise : la folie de Lol, en tant qu'expérience limite de l'acte créateur, traverse les processus d'écriture propres à Marguerite Duras et à Clarice Lispector, comme l'illustrent ces exemples, retirés, respectivement, d'*Escrever [Écrire]* : « Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa oucura de escrever » (E-P, p.47) et d'*Água viva [Água viva]* : « [J]e crée des ondes musicales extrêmement calmes et répétées. La folie de l'invention libre » (AV-F, pp.243-5).

Conçus à partir des langues d'origines, les termes « loucura », pour l'une, et « folie », pour l'autre, conduisent à la réflexion de Jacques Derrida, dans *Le monolinguisme de l'autre*, où la langue maternelle, telle que le suggère la figure de la mère, est présentée comme l'espace de la folie, cela veut dire un espace « irremplaçable, traduisible parce qu'intraduisible » (DERRIDA, 1996, pp.106-7).

Sachant donc, avec Derrida, que la langue maternelle correspond à l'espace de la folie et que cette dernière, dans le cas de Duras et de Lispector, représente la pleine liberté, expérimentée dans l'acte d'écrire, la traduction des textes dont la réception nous venons d'examiner seulement se montrera efficace à partir du moment où cette traduction permettra que Lol V. Stein continue à rêver d'un autre temps (OD, p.142), que la traversée du fleuve ne s'achève pas (OA, p.12), que « la saison des fraises » ne soit pas oubliée (LHE, p.109) et que « la matière du cafard » continue à sortir (LPSGH, p.87). Autrement dit, un passage efficace de la langue maternelle — la langue du Même — à la langue étrangère — la langue de l'Autre — doit considérer l'émergence de l'imaginaire des auteures en question, de manière que l'on puisse, selon François Pitavy, « retrouver dans la langue d'arrivée l'étrangeté du texte lui-même au sein de sa propre langue » (PITAVY, 2004, p.161).

La perception de cette étrangeté, de cette folie vient anticiper la pertinence de l'analyse des passages traductoires, une fois que, d'après Haroldo de Campos, plus le texte est intraduisible, plus il est « recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação » (CAMPOS, 1992, p.35). En ce sens, traduire signifie également, si l'on considère la notion de « folie littéraire » de Shoshana Felman, briser « la résistance en acte à l'interprétation » (FELMAN, 1978, p.349), cela veut dire recréer la *loucura*/folie, ou recréer les difficultés que, comme nous tenterons de montrer par la suite, à travers l'analyse de l'acte traductoire, traversent les textes de Clarice Lispector et de Marguerite Duras.

3 LA CARTOGRAPHIE TRADUCTOIRE DANS LE PASSAGE DU MÊME À L'AUTRE

Tout au long des chapitres précédents, nous avons abordé la production littéraire de Clarice Lispector et de Marguerite Duras par le biais du Même et de l'Autre en fonction des lecteurs français et brésilien, respectivement, ce qui présuppose le rapport de ces lecteurs avec leurs textes en traduction. Ce chapitre vise donc à présenter une analyse du passage traductoire du Même à l'Autre, dans le but de vérifier les images que fait émerger tel passage et qui, par conséquent, se montrent extrêmement révélatrice du processus de réception par la littérature étrangère.

En ce sens, la cartographie traductoire en question se fonde sur une observation minutieuse du rapport entre la culture représentée et celle qui représente, où la culture française joue ces rôles, respectivement, dans l'examen d'**A paixão segundo G.H./La passion selon G.H.** et d'**A hora da estrela/L'heure de l'étoile**, de Clarice Lispector, et où la culture brésilienne le fait également, dans l'examen de **L'amant/O amante** et du **Ravissement de Lol V. Stein/O deslumbramento**, de Marguerite Duras.

Il est important de signaler que nous construirons cette cartographie à partir d'un point de vue qui correspond à la notion de retraduction par le lecteur, comme il peut être lu chez Paul Ricœur, dans *Sur la traduction*, où il affirme que la « retraduction par le lecteur » permet « [qu']on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes » (RICŒUR, 2004, pp.14-5). En même temps, nous sommes conscients du fait que, comme le dit Umberto Eco, la traduction est un processus de négociation à la fin duquel on devrait être satisfait « à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo » (ECO, 2007b, p.19), ce qui nous conduit à l'idée de renoncement « à l'idéal même de *traduction parfaite* » (RICŒUR, 2004, p.42).

Cette notion de renoncement à la traduction parfaite met en lumière un point de convergence entre Ricœur et Eco, en nous permettant, en même temps, de les rapprocher d'Haroldo de Campos, une fois que, pour ce dernier, l'acte traductoire s'effectue dans le provisoire des possibilités, cela veut dire dans la réimagination de l'« imaginário do original », ce qui prévoit la « co-presença transgressiva de original e tradução » (CAMPOS, 1991, p.30). Cette co-présence révèle une notion de circularité qui — à l'exemple de ce que suggère l'emploi du terme *versus* dans les sous-titres de ce chapitre — conduira les analyses qui suivront.

3.1 A PAIXÃO SEGUNDO G.H. VERSUS LA PASSION SELON G.H.

La couverture de **La passion selon G.H.** ne présente pas d'illustrations, à l'exception du symbole de Vénus. Le nom de l'auteure et le titre de l'œuvre y sont indiqués sur un fond de couleur blanche, accompagnés d'une indication en lettres très petites qui dit « Traduit du brésilien par » suivi du nom de la traductrice, Claude Farny.

Ces informations mettent en évidence que, à partir de la traduction d'**A paixão segundo G.H.**, les Éditions des Femmes (ré)présente Clarice Lispector au lecteur français sans indiquer, de manière explicite, son origine étrangère, en la situant plutôt comme une femme qui écrit que comme une écrivaine brésilienne.

Comme le dit Clélia Pisa, dans la préface de l'édition française, l'exotisme, chez Clarice, n'émerge pas à travers d'images représentant la chaleur dans les pages de Rio de Janeiro, par exemple, mais si à travers d'images représentant l'aridité, qui, selon Benedito Nunes, correspond à la description des « estados de alheimento por que se passa G.H. » (NUNES, 1996, p.XXV).

Ainsi donc, l'établissement du rapport entre texte original et texte traduit nous a permis de voir que telle aridité se montre plus évidente, dans le passage d'un texte à l'autre, en ce qui concerne la répétition lexicale — plus spécifiquement, la répétition de l'adverbe « já ».

3.1.1 LES ADVERBES « JÁ/DÉJÀ » : FIGURES DE L'INSTANTANÉITÉ

D'après Benedito Nunes, les répétitions, dans **A paixão segundo G.H.**, constituent un contrepoint entre le témoignage de l'expérience pure et la verbalisation qui rend possible l'évocation de cette expérience, « já distanciada ou transcendida » (NUNES, 1995, p140). C'est donc dans cette perspective que nous nous sommes penchés sur des exemples qui nous ont révélé que la répétition de l'adverbe « já » n'a pas été conservée dans la traduction française.

Cet adverbe compose, dans l'œuvre de Clarice Lispector, l'« instante já » (APSGH, p.122), qui, selon Lúcia Helena, correspond au « lugar do presente [...], da petrificação ao mesmo tempo que da mudança » (HELENA, 1997, p.77). Il s'agit de la constitution d'un certain espace intervallaire, dans la mesure où le « já » détermine l'impossibilité de l'« instante », comme le souligne Lispector elle-même, dans *Água viva* : « Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado nem futuro : é simplesmente já » (AV-P, p.11).

Accepter le « já » signifie accepter la recherche incessante. C'est pourquoi **A paixão segundo G.H.** commence par : « [...] estou procurando, estou procurando » (APSGH, p.11), où l'idée de continuité apparaît doublement marquée, puisqu'à l'emploi du gérondif s'ajoute la répétition de cet emploi.

De la même manière, l'emploi de l'adverbe « já » se répète, dans l'ouvrage en question, en y émergeant comme la configuration des multiples instants qui composent la recherche entreprise par G.H. De ce fait, quand la traduction évite la répétition de cet adverbe, en employant, outre son équivalent « déjà », l'adverbe « maintenant » et le nom « présent », ou en arrivant même à l'omettre, elle compromet la perception, de la part du lecteur, d'un des principaux fils conducteurs du récit, qui est justement la récurrence de l'instantanéité.

Observons donc ces passages, où nous marquons nous-mêmes certains mots en gras : « o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado ‘já’ [...]. A hora de viver [...] estava sendo tão **já** » (APSGH, p.78) / « ce dont je n’avais jamais eu l’expérience c’était la rencontre avec le moment ‘**maintenant**’ [...]. L’heure de vivre [...] était tellement **présente** » (LPSGH, p.106).

L’emploi de l’adverbe « já », tel qu’il apparaît dans cet exemple, provoque une espèce d’étrangeté même chez un lecteur brésilien. Pourtant, la traductrice ne semble pas percevoir cela, puisqu’elle opte pour d’autres termes — « maintenant » et « présente » — qui ne provoque pas ce sentiment chez un lecteur français. Certainement, le lecteur brésilien ne trouverait étrange ni l’emploi de « agora » (l’équivalent du premier terme) ni l’emploi de « presente » (l’équivalent du second terme).

Étant donné que le texte de **La passion selon G.H.** épargne son lecteur de la perception de l’étrangeté provoquée par **A paixão segundo G.H.**, en évitant l’emploi récurrent du « déjà » à la place du « já », il est possible de vérifier, dans la processus traductoire, l’option pour dénoter le texte original, de manière à guider la lecture de ce lecteur, contrairement à ce que dit Haroldo de Campos à propos de la circularité présente dans le rapport entre les textes original et traduit, où ce dernier « como um todo não denota, mas conota seu original ; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectiva de ausência/presença » (CAMPOS, 1991, p.30).

Toutefois, le fait de chercher à épargner le lecteur français de l’étrangeté du texte original, ne représenterait pas une interférence dans la réception de Clarice Lispector, en France, car, comme l’ont montré les chapitres précédents, centrés sur le processus de réception, celui-ci a été construit, dans ce pays, par des lecteurs qui lisent en portugais ou qui l’ont appris justement pour lire son œuvre. Il s’agit, en effet, de lecteurs académiques, ce qui vient raffermir la pertinence du fait que ce travail soit basé sur le lecteur académique.

3.2 A HORA DA ESTRELA *VERSUS* L’HEURE DE L’ÉTOILE

De même que la couverture de la traduction française d’**A paixão segundo G.H.**, celle d’**A hora da estrela** indique, sur un fond de couleur blanche, le nom de l’auteure et le titre de l’œuvre. Au bas de la page, on lit le nom de la maison d’édition à la différence que, entre ce dernier et le titre de l’œuvre, on voit seulement le symbole de Vénus sans l’indication « Traduit du brésilien par » — la traduction est de Marguerite Wünscher. Bien qu’il s’agisse d’un élément assez simple, l’absence de cette indication réaffirme la présence de Clarice

Lispector, auprès du lecteur français, comme une femme qui écrit plutôt que comme une écrivaine brésilienne.

En ce sens, il est important d'éclairer que le fait d'identifier l'intention des Éditions des Femmes de présenter Clarice Lispector par le biais du genre féminin ne signifie pas que nous suivons cette même perspective, mais si que nous observons que ce fait pourrait aider à la formation d'une perception de l'œuvre de cette auteure, en France, éloignée de l'exotisme que, normalement, la culture (et, par conséquent, la littérature) brésilienne(s) représente(nt) dans ce pays, comme c'est le cas de Jorge Amado, par exemple, qui est vu, par la critique française, comme « un peintre fidèle de sa nation », qui « ne serait pas lui-même s'il ne traçait pas un tableau des coutumes » (BOSQUET, 1989, p.81).

Pendant que la critique française reconnaît, chez Jorge Amado, un écrivain qui explore un certain exotisme folklorique, cette même critique reconnaît, chez Clarice Lispector, une écrivaine qui explore « l'âme féminine plutôt que [...] l'immensité du continent latino-américain et de ses fortunes » (SAINT-LU, 1990, p.82). Lispector rompt, en effet, avec la tradition de l'exotique, puisque, comme l'affirme Gilberto Martins, cette auteure est à la recherche d'un retour « às origens e a um tempo mítico/lendário » (MARTINS, 2005, p.66).

Dans le processus d'écriture propre à Lispector, la ponctuation constitue l'un des éléments les plus productifs pour la construction de cette recherche. Et c'est dans le passage traductoire d'**A hora da estrela** pour **L'heure de l'étoile**, plus exactement, que l'on peut vérifier, de façon exemplaire, que la manière dont Lispector emploie des divers signes de ponctuation se révèle comme un important recours pour une composition littéraire qui rompt tant avec la tradition culturelle, tant avec la tradition esthétique.

3.2.1 LES SIGNES DE PONCTUATION

Dans une étude sur l'emploi de la ponctuation dans des ouvrages littéraires, Sabine Boucheron-Pétillon dit qu'« [à] l'idée d'une ponctuation logique et universelle, les écrivains opposent [...] une ponctuation subjective » dont les signes révèlent « une expressivité plus prompte à toucher le lecteur » (BOUCHERON-PÉTILLON, 2002, p.27). Cette affirmation se montre très rentable pour ce travail, une fois qu'elle aborde l'emploi de la ponctuation à partir d'un contexte qui tienne compte du rapport auteur-lecteur.

Considérant, alors, avec Jean-René Ladmiral, que le traducteur est un « *lecteur privilégié* » (LADMIRAL, 2002, p.136), nous analyserons l'emploi de la ponctuation, dans le

processus traductoire qui a passé **A hora da estrela** pour le français, dans le but de vérifier si, dans **L'heure de l'étoile**, la ponctuation arrive également à dévoiler la subjectivité exprimée par l'auteure.

3.2.1.1 VIRGULES (ET POINTS FINAUX) : MARQUES DES PAUSES-« PULSATIONS »

Publié après la mort de Clarice Lispector, *Um sopro de vida* [*Un souffle de vie*] a été écrit en même temps qu'**A hora da estrela**. Dans ce livre, le personnage d'Ângela Pralini affirme que prononcer des mots insensés correspond à sa grande liberté et qu'elle veut « escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalo » (USV, p.95). Le narrateur de l'œuvre ici analysée, Rodrigo S.M., à son tour, dit qu'il va narrer une histoire faite de mots qui se groupent « em frases e destas se evolva um sentido que ultrapassa palavras e frases » (AHE, p.14).

Si, à partir des mots d'Ângela Pralini, nous observons, avec Olga de Sá, que le langage de Lispector « quer ser do corpo, concreta, numa abordagem direta do criativo » (SÁ, 2004, p.289), à partir des mots de Rodrigo S.M., nous vérifions que le rythme de ce langage — l'écriture — évolue vers la liberté de celui-ci/celle-ci, tant du point de vue du sens, tant du point de vue de la technique.

C'est donc en fonction de cette perspective que nous présentons les extraits suivants, où nous marquons nous-mêmes certains passages en gras, dans le but d'exemplifier l'analyse en question : « [...] a pessoa de quem falarei mal tem corpo **para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua** » (AHE, p.13) / « [...] la personne dont je parle n'a même pas de corps **à vendre. Nul n'en voudrait. Elle est vierge** » (LHE, p.16).

L'emploi des virgules indiqué dans le passage retiré du texte original vient à l'encontre des considérations préliminaires, étant donné que ces virgules marquent des pauses brèves révélant, comme le suggère le sous-titre d'*Um sopro de vida*, les « pulsations » du texte.

Selon la grammaire traditionnelle, au lieu d'utiliser des virgules, il serait plus convenable, dans ce cas, d'utiliser des points finaux, puisque, comme le justifie Othon Garcia, une phrase correspond à tout énoncé complet capable d'établir une communication (GARCIA, 1988, p.6). En effet, dans l'extrait retiré du texte original, les virgules séparent trois phrases, pendant que, dans l'extrait retiré du texte en traduction, ce sont des points finaux qui séparent ces phrases, encore que le rythme du premier impose des pauses brèves, telles que des « pulsations » et que Maurice Grevisse, par exemple, reconnaisse la liberté que

prennent certains écrivains à l'égard de l'emploi des signes de ponctuation, dans la mesure où, d'après lui, « [t]el écrivain multiplie les virgules [...] ; tel autre n'en use qu'avec modération, laissant au lecteur le soin de faire, aux endroits voulus, certaines pauses demandées par le sens et les nuances de la pensée » (GREVISSE, 1964, p.1110).

Suscitées, comme le dirait Grevisse, « par le sens et par la pensée », les pauses-« pulsations » présentes dans **A hora da estrela** finissent par être étouffées, dans **L'heure de l'étoile**, à cause des points finaux qui y remplacent les virgules présentes dans l'original.

3.2.1.2 TIRET DOUBLE : ÉMERGENCE DE L'ÉTRANGER/DE L'IMAGINAIRE

À partir des passages suivants, nous démontrerons combien l'emploi de la ponctuation favorise (ou non) la perception de l'émergence de l'étranger, c'est-à-dire de l'imaginaire, dans l'œuvre analysée : « Então — **ali deitada** — teve uma úmida felicidade suprema » (AHE, p.84) / « **Couchée là**, elle éprouva alors un humide bonheur suprême » (LHE, p.105).

L'emploi du tiret double met en évidence, dans le texte original, la présence d'une locution adverbiale déplacée. L'emploi des virgules suffirait si ce n'était pas le cas d'une locution adverbiale pleine de sens. Nous pouvons y vérifier la présence d'un adverbe de lieu, « ali », suivi du participe « deitada », qui, en fonction du fait de définir la manière dont Maccabée se trouve, fonctionne comme un autre adverbe. Le lieu auquel l'adverbe « ali » se réfère ne constitue pas, toutefois, un lieu réel, tel que celui des « paralelepípedos sujos » (AHE, p.83) sur lesquels Maccabée agonise, mais si le lieu du vide, comme illustrent ses mots : « irei até onde o ar termina [...], irei até onde o vácuo faz a curva, irei aonde o meu fôlego me levar » (AHE, p.83). Nous observons, alors, que l'adverbe de manière, « deitada », dans ce cas, renforce, par l'intermédiaire du contraste, le lieu de l'imaginaire de Maccabée, puisque, bien qu'elle se trouve physiquement inerte sur « les pavés sales » (LHE, p.105), elle échappe à ce lieu réel, en recréant son « ali ».

Pourtant, la perception de ce rapport entre réalité et imaginaire ne se trouve pas préservée, dans le texte en traduction, à partir du moment où ce dernier ne prend pas en considération l'emploi du tiret double, lequel favorise l'insertion du lieu de l'imaginaire, ou de l'étranger, selon Sabine Boucheron-Pétillon (BOUCHERON-PÉTILLON, 2002, p.182), dans le récit d'**A hora da estrela**. Cela parce que, lorsqu'elle opte pour placer la locution adverbiale « Couchée là » au début de la phrase, la traductrice évite d'emblée, l'emploi du tiret double, une fois que, placé à gauche, un seul tiret indiquerait l'existence du style direct,

ce qui ne serait pas le cas, et placé à droite, un seul tiret n'arriverait pas à mettre en lumière l'expressive charge figurative que possède la locution adverbiale déplacée dans le texte original. En ce cas, on a procédé à l'emploi d'une virgule, qui sépare la locution adverbiale du reste de la phrase, en démontrant, de ce fait, une perception uniquement syntactique de l'emploi de cette locution.

Ainsi donc, le fait de ne pas voir l'emploi de la ponctuation — plus spécifiquement celui des virgules et du tiret double — comme un recours répondant à une logique personnelle et affective, la traduction française d'**A hora da estrela** ne tient pas compte de l'expression de la subjectivité de Clarice Lispector dans sa plénitude, et, en raison de cela, prive le lecteur français de la perception d'au moins deux aspects dévoilés par cette subjectivité : la liberté de l'acte d'écrire et la force de la présence de l'étranger.

En même temps, à l'exemple de ce qui se passe à propos de la traduction française d'**A paixão segundo G.H.**, pour le lecteur académique, qui est celui sur lequel nous construisons notre analyse, cette constatation ne serait pas déterminante pour la compréhension du texte.

3.3 L'AMANT *VERSUS* O AMANTE

Au Brésil, il y a deux traductions de **L'amant** : la première, d'Aulyde Rodrigues, a été publiée par cinq maisons d'édition différentes, entre 1985 et 2003, pendant que la seconde, de Denise Bottman, a été publiée en 2007, par les éditions Cosac Naify.

Vu les diverses publications de la première traduction au long de dix-neuf ans, ce qui révèle que celle-ci s'est présentée comme un élément productif dans la diffusion de cet ouvrage, au Brésil, l'analyse du passage du texte original au texte en traduction sera basée sur cette première traduction.

Sur la couverture de la première publication d'**O amante**, chez Nova Fronteira, en 1985, on lit le nom de l'auteure et le titre du livre. Ce dernier est présenté tout entier en lettres majuscules et en rouge. Au-dessous du titre, on voit l'indication « PRÊMIO GONCOURT 1984 » suivie d'une illustration représentant un homme sur un pousse-pousse.

D'après Antoine Compagnon, les informations présentées sur la couverture d'un livre contribuent fortement pour l'acceptation ou le rejet de celui-ci (COMPAHNON, 1979, pp.336-7), une fois que le premier contact avec l'œuvre commence par la lecture de sa couverture. En ce sens, étant donné qu'**O amant** se configure comme un *porteur*, pour la

réception brésilienne de Duras, nous vérifions que la lecture de sa première couverture, que nous venons de décrire, a contribué pour que ce livre ait été accueilli favorablement.

La couleur rouge du titre suggère une invitation plutôt qu'une interdiction (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p.944), ce qui s'avère comme une tentative de séduction de la part d'**O amante**, qui, à son tour, n'est pas un amant ordinaire, mais si un amant primé à un concours littéraire français, ce que l'on présume en fonction de la graphie du mot « Goncourt ». Le fait que l'œuvre soit d'origine française constitue un élément plus pertinent pour le lecteur brésilien commun que le fait que cette œuvre ait reçu le Prix Goncourt, que ce lecteur méconnaît. Pourtant, l'image de cette œuvre comme une œuvre française est entrecroisée par l'image de l'Orient, figurée par l'illustration du pousse-pousse.

Ces informations nous rendent possible de percevoir au moins trois grandes préoccupations de la part de l'éditeur : d'abord, celle de proposer le plaisir de la lecture en tant que possibilité de transgression ; ensuite, celle de faire émerger l'exotique que symbolise l'Orient pour l'Occident, sans que cela soit associé à l'origine orientale de l'auteure française ; et, finalement, celle de présenter l'œuvre en traduction comme une œuvre déjà légitimée par sa littérature d'origine.

En 1986, l'Editora Rio Gráfica lance ce livre dans la collection *Grandes Sucessos da Literatura Mundial*. Sur la couverture de cette édition, une image diffuse présentant un couple, apparemment nu, s'enlaçant, nous renvoie à la présentation du titre de la couverture précédente. Cette image suggère également une tentative de séduire le lecteur à travers une espèce de plaisir clandestin, si l'on considère la notion de plaisir du texte préconisée par Roland Barthes (BARTHES, 1973, p.79). Dans cette couverture, la légitimité de ce plaisir (du texte) ne vient pas d'une référence au Prix Goncourt, mais si de l'indication « Biblioteca O GLOBO », dans la mesure où celle-ci se rapporte à une collection où figurent les écrivains les plus renommés de la littérature mondiale. Ainsi, un an après la première publication d'**O amante**, au Brésil, Marguerite Duras y est reconnue comme une écrivaine qui représente la littérature mondiale — et qui produit des « *Grandes Sucessos* ».

Un an plus tard, en 1987, l'Editora do Círculo do Livro relance **O amante**, en présentant une couverture élaborée à partir des critères propres au sensationnalisme. Cette troisième couverture ne mentionne ni le Prix Goncourt ni le nom de la maison d'édition. Le nom de la traductrice n'y est pas mentionné non plus, à l'exemple des deux couvertures déjà analysées et des deux autres qui le seront. Le sensationnalisme y est apparent en raison d'une photo qui occupe presque la moitié de l'espace de la couverture et qui montre — cette fois-ci de manière très nette — un couple en sous-vêtements, dans un appel clair à l'érotique. De ce

fait, nous vérifions, encore une fois, que le plaisir clandestin expérimenté par le lecteur brésilien commun d'**O amante** ne fait pas écho à la notion d'un plaisir associé au plaisir du texte, tel que le préconise Barthes.

Toutefois, il est important d'éclairer que nous reconnaissons, dans **O amante**, l'émergence d'images figurant l'érotisme. Par contre, nous reconnaissons également que ces images, d'après la notion barthésienne de « texte étoilé » (BARTHES, 1970, p.20), représentent seulement l'une des pointes de l'étoile composée par ce livre, qui, à son tour, représente seulement une étoile de la constellation composée par la production littéraire de Duras. Nous entendons donc le fait d'illustrer la couverture d'un livre avec une image correspondant à une seule partie de la composition narrative comme une tentative de métonymiser telle composition en fonction de ce que celle-ci possède de plus attrayant pour le public cible, qui, dans ce cas, correspond au (pseudo-)plaisir du texte.

Mais, comme nous l'avons déjà anticipé, les cinq couvertures d'**O amante** se montrent distinctes les unes des autres. Si, jusqu'à présent, nous y avons observé l'appel à l'érotique, le même ne se passe pas avec la couverture de la quatrième publication de ce livre. En effet, sur la couverture présentée par les éditions Record/Altaya, en 1996, le nom de l'auteure est écrit en lettres plus grandes que celles du nom du titre — tous les deux placés au centre de la couverture. Au-dessus de ces noms, on lit l'indication « *Mestres da Literatura Contemporânea* ». Toutes ces informations, y compris le nom de la maison d'édition, sont écrites en doré sur un fond bleu foncé.

À partir de ces données, nous constatons que la publication d'**O amante** chez Record/Altaya ne correspond pas à ce que nous avons nommé, précédemment, metonymisation par le (pseudo-)plaisir du texte. Outre cela, dans la mesure où l'idée de succès se trouve, d'une manière ou d'une autre, également associée à la notion de plaisir, il est pertinent de souligner que, pendant que la deuxième couverture analysée surgit dans le cadre de la collection *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*, la quatrième couverture, que nous sommes en train d'analyser, surgit dans le cadre de la collection *Mestres da Literatura Contemporânea*. Si le terme « Mestres » représenterait une espèce d'entrave à l'appel au sensationnalisme, on ne peut pas dire le même à propos de l'expression « Grandes Sucessos », qui met en évidence une réception quantitative, c'est-à-dire celle d'un *best-seller*, plutôt qu'une réception qualitative, c'est-à-dire celle d'un texte appartenant à la littérature mondiale, indépendamment du fait qu'il s'agisse d'un grand succès commercial ou non.

Toutefois, en 2003, l'Editora da Folha publie **O amante**, en utilisant la même couverture que l'Editora Rio Gráfica avait utilisée en 1986, en y modifiant seulement la

couleur de fond : le jaune au lieu du rose. Cette cinquième et dernière couverture avant la récente publication d'une nouvelle traduction d'**O amante**, chez Cosac Naify, en 2007, représente une nouvelle tentative de créer une fausse image du récit.

Cette tentative fait écho à celle de présenter cet ouvrage comme un roman autobiographique. Il s'agit donc de deux tentatives qui s'entrecroisent dans une espèce de recherche du sensationnalisme, comme l'explicite Raquel Ferreira, qui commente que, après le succès de librairie obtenu par **O amante**, les éditeurs brésiliens se sont mis à publier « uma Duras atrás da outra » (FERREIRA, 1998, p.62), y compris un livre qui décrit ses accès de délires provoqués par ses traitements en cure de désintoxication.

3.3.1 LE VERBE « CRIER » : IMAGE DU *DANGER*, OU DE L'ÉCRITURE

Bien avant de devenir **O amante**, **L'amant** était déjà considéré, par l'éditeur qui allait le publier au Brésil, comme un *best-seller*, comme le met en évidence Carlos Graieb, lorsqu'il dit que la traductrice brésilienne de ce livre est reconnue, dans le milieu éditorial, comme une spécialiste « [n]esse tipo de literatura » (GRAIEB, 1998, p.184). Pourtant, d'après Umberto Eco, il n'y a rien de plus trompeur dans un processus de traduction que la simplicité, car la traduction ne concerne pas « simplesmente à expressão das palavras, mas a muitas outras coisas » (ECO, 2007a, p.82).

Ce sont justement ces « plusieurs autres choses » dont parle Eco que nous tenterons d'illustrer, dans le passage traductoire de **L'amant** pour **O amante**, à travers une analyse de la traduction des diverses utilisations du verbe « crier ».

Pour Sophie Chastres-Glaize, par exemple, le fait de « crier », chez Duras, « intervient [...] comme une traduction de l'innommable. Indissociable du silence, il [le cri] s'élève en lui et à travers lui, dans une proximité absolue » (CHASTRES-GLAISE, 2004, p.72). Cette notion de proximité absolue renvoie à celle conçue par Duras elle-même à l'égard du processus d'écriture : « Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier » (E-F, p.31).

En effet, chez Duras, « crier » signifie tenter de nommer le silence, en le transformant en écriture, malgré le « dang[er] » (E-F, p.31) que cela peut constituer. Il s'agit d'un danger inhérent à tout genre d'expériment. En ce cas, un « expériment » (LA, pp.16 et 18) littéraire, ce qui annonce une traduction qui n'assume pas le risque auquel expose l'écriture durassienne, dans la mesure où ce terme a été traduit, dans ses deux occurrences, par « experiênciã » (OA, PP.12 et 21), ce qui met en évidence une traduction qui évite, littéralement, prendre des risques — les risques de cette écriture.

Observons ces deux exemples dont nous examinerons, spécifiquement, les passages indiqués en gras : « Je lui [à l'amant Chinois] dit que ma mère **crie** [...]. Elle **crie** [...] » (LA, p.57) / Digo que minha mãe **proclama em voz alta** [...]. Ela **diz** [...] » (OA, pp.44-5) et « Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de **crier**. J'**ai crié**. Un **cri** faible [...] » (LA, pp.105-6) / Enlouqueci com pleno domínio da razão. Tempo de **chorar**. **Chorei**. Um **choro** fraco » (OA, p.83).

Dans ces deux exemples nous observons une perte de ce qu'Ana Cristina César nomme le « ritmo poético da prosa » (CÉSAR, 1999, p.365), une fois que la sonorité obtenue par le son [kR], qui résulte de l'allitération en « CR », produit une impression de violence venant à l'encontre de l'ouverture au « dang[er] » que nous venons de mentionner. Cet effet n'est pas obtenu dans le texte en traduction, où on lit « proclama »/ « diz », comme des termes équivalents de « crie »/ « crie », et « chorar »/ « [c]horei »/ « choro » comme des termes équivalents de « crier »/ « ai crié »/ « cri ». Dans la traduction, le premier cas, ne présente aucun type d'allitération, pendant que le deuxième cas présente l'allitération en « CH », dont le son [ʃ], au contraire de l'allitération présente dans le texte original, produit l'impression de suavité, cela veut dire de détour du danger.

Bien que les verbes « proclamar » et « dizer », dans le premier exemple, fassent partie des significations du verbe « gritar », ils ne suggèrent ni le désespoir éprouvé par la mère de la narratrice ni celui éprouvé par celle-ci. Outre cela, le verbe « dizer », s'il ne se trouve pas suivi de l'expression « em voz alta », il n'équivaut même pas, selon le *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, au sens dénotatif du verbe « gritar ».

Par ailleurs, en ce qui concerne le deuxième exemple, des seize significations correspondant au verbe « chorar », présentes dans ce même dictionnaire, seulement celles qui désignent l'expression de douleur et de peine se rapprochent de l'image de désespoir/folie suggérée par l'emploi du verbe « crier », dans **L'amant**, ce qui ne se montre pas suffisant pour la traduction de cette image dans **O amante**.

Néanmoins, encore que le texte en traduction évite, explicitement, de révéler le caractère « dangereux » (E-F, p.31) de l'écriture durassienne, ce texte a été capable de contribuer pour que **L'amant** devienne un *passer* fondamental pour la réception brésilienne de Marguerite Duras. Cela parce que le fait d'épargner le lecteur du danger de cette écriture signifie faciliter l'accès de celui-ci à sa lecture, ce qui s'est concrétisé, une fois que le lecteur brésilien de **L'amant** n'a pas été seulement le lecteur académique, mais aussi le lecteur commun, ravi par une espèce de *best-sellerisation* perçue également dans le processus traductoire.

3.4 LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN *VERSUS* O DESLUMBRAMENTO

La couverture de l'édition brésilienne du **Ravissement de Lol V. Stein** met en relief le nom de l'auteure, dont toutes les lettres sont en majuscules. Pendant que « Marguerite » apparaît en noir, « Duras » apparaît en rouge. Tous les deux sur un fond blanc dont le centre est coloré de vert, jaune et rouge. Sur ce centre coloré, où les couleurs apparaissent à la fois mélangées et séparées, on lit le titre du livre — ou ses deux titres —, suivi d'une référence à ces livres : **O amante** et *A dor [La douleur]* ; du nom de la maison d'édition, Nova Fronteira, et, en dehors de ce fond coloré, sur le fond blanc, du nom de la traductrice, Ana Maria Falcão.

Comparant cette couverture à celles d'**O amante**, nous pouvons vérifier que celle d'**O deslumbramento** ne recourt pas au sensationnalisme, mais si à une certaine simplicité de l'œuvre, comme le laisse voir la présentation faite par l'éditeur, qui annonce que, contrairement à ce qui se passe avec d'autres livres de Duras, « como por exemplo em **O amante**, [...] em **O deslumbramento** a história se desenvolve de modo bem mais linear. O que não é linear é o conteúdo » (OD, verso couverture).

Nous constatons cette espèce de concomitance entre la simplicité de la forme, explicitée par la perception d'un récit linéaire, et la complexité du contenu à partir de la lecture de la couverture, qui nous permet d'observer, comme nous venons de commenter, la clarté du blanc au-dessous des noms de l'auteure et de la traductrice et la confusion des couleurs au-dessous des deux titres. Et c'est justement cette confusion autour du titre, ce qui mérite d'être examiné parmi les informations fournies par la couverture d'**O deslumbramento**.

Selon le *Dicionário de Francês-Português*, « ravissement » signifie « raptó, roubo; arrebatamento, êxtase, enlevo (*fig.*) » (CARVALHO, 1986, p.608). Dans le *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, aucune de ces significations ne renvoie à « deslumbramento ». Pourtant, dans le dictionnaire bilingue cité, la traductrice a trouvé une traduction possible pour le terme « ravissement », bien qu'en partant d'un adjectif au lieu d'un nom, ce qui correspondrait au schéma suivant : « ravissement » → pas de sens équivalent en portugais (dans le cas de l'analyse en question) → « ravissant » → « deslumbrante » → « deslumbramento ».

Dans le dictionnaire de la langue portugaise mentionné, « deslumbramento » signifie « 1. Ato ou efeito de deslumbrar(-se). 2. *Fig.* Cegueira, obcecação » (FERREIRA, 1986, p.567). Toutes ces acceptions se trouvent liées. À l'exception du terme « encanto » (FERREIRA, 1986, p.642), toutes les autres acceptions possèdent un rapport avec le regard,

ce qui se configure comme un élément qui vient à l'encontre de ce qui affirme Jacques Lacan dans son *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, où il commente la construction de l'image de Lol, dans (ou à partir de) la scène du bal, en fonction de ce qu'il nomme « le centre des regards » (LACAN, 2006, pp.129-130).

Se trouvant lié, à travers diverses analogies possibles, à l'acte de regarder, le terme « deslumbramento » finit par se montrer comme une traduction effectivement possible pour le terme « ravissement ». En même temps, malgré cette traduction effectivement possible, l'éditeur a conservé, entre parenthèses, le titre original, en anticipant une lecture qui doit se montrer « résistant[e] [...] à toute interprétation définitive » (HARVEY, 2002, p.164), comme le commente Robert Harvey, à propos de la réception du **Ravissement de Lol V. Stein** en langue anglaise.

3.4.1 LE « DESLUMBRAMENTO » :

TRADUCTION CRÉATIVE, OU « TRANSFINGIMENTO »

À l'exemple du choix de son titre, la traduction brésilienne du **Ravissement de Lol V. Stein** s'effectue, comme le dirait Haroldo de Campos, en tant qu'une « *recriação*, ou *criação paralela, autônoma porém recíproca* » (CAMPOS, 1992, p.35).

En effet, **O deslumbramento** ne se construit ni comme une traduction littérale ni comme une traduction explicative du texte original, en permettant ainsi que le lecteur brésilien prenne contact avec l'origine de la pratique d'expérimentation de ce que Marguerite Duras elle-même nomme « cette peur » (LP, p.14), ou le « blanc dans la chaîne » (LP, p.15), comme elle l'explicite dans *Les parleuses*, où Xavière Gauthier dévoile aussi que, dans l'écriture durassienne, « on n'avance pas » (LP, p.15).

Lorsque Gauthier affirme que, dans les textes de Duras, « on n'avance pas », elle suggère l'impossibilité expérimentée par leurs lecteurs de les capturer. Pour Monika Boehringer, par exemple, telle impossibilité réside dans le fait que, « en créant un locuteur caractérisé par le 'non-savoir', elle [Duras] trouble l'énonciation de façon définitive et rend l'énoncé opaque » (BOEHRINGER, 1994, p.167). Il s'agit d'une opacité (de l'énoncé) rendue possible, selon Boehringer, par une espèce de jeu énonciatif marqué par ces trois occurrences, où « je » correspond au narrateur : « [j]e et les autres », « [j]e est l'autre » et « [j]e et l'autre » (BOEHRINGER, 1994, pp.162-5). De l'analyse faite de ces trois occurrences, nous présenterons ici, en guise d'exemple, celle concernant la transformation de « [j]e et l'autre » en « je et les autres », que nous pouvons également lire dans le passage traductoire.

Observons donc ces extraits : — **Jacques Hold**. Virginité de Lol prononçant **ce nom** ! [...] Pour la première fois **mon nom prononcé ne nomme pas** (LRLVS, pp.112-3) / — **Jacques Hold**. Inocência de Lol pronunciando **esse nome** ! [...] Pela primeira vez **meu nome pronunciado não identifica** (OD, p.84).

Cet exemple du passage traductoire du **Ravissement de LOL V. Stein** pour **O deslumbramento** dévoile un certain triangle formé par Jacques Hold-narrateur, par Jacques Hold-personnage et par Jacques Hold-fantasme. Ce dernier figure l'image que forme Lol V. Stein de Jacques Hold-personnage. Il s'agit d'une image dont la perception n'est pas partagée avec Jacques Hold-personnage, une fois que celui-ci ne s'identifie pas avec cette image, qui est en train d'être formée depuis le bal où Lol voit commencer la « nouvelle histoire de Michael Richardson » (LRLVS, p.17), son fiancée, qui part avec une autre, en la quittant.

Comme elle ne fait pas partie de cette histoire, Lol recourt à son imaginaire pour construire une image qui récupère celle de Michael Richardson. En ce sens, nous vérifions que Jacques Hold surgit, pour Lol, comme un élément déclencheur pour la formation de telle image, qui se concrétise uniquement dans son imaginaire, dans la mesure où Hold ne se reconnaît pas à partir de son propre nom. Cela parce que le nom prononcé par Lol ne correspond pas à son image réelle, mais si à l'image fantasmatique qu'elle crée.

Contrairement à ce qui se passe chez Lol, pour Hold cette image de lui-même n'existe qu'en tant qu'énonciation, c'est-à-dire lorsqu'elle est « prononcé[e] ». Ainsi, « Jacques Hold » passe à être « ce nom », qui « ne nomme pas » et qui, dans le texte en traduction « não identifica ». Dans le premier cas, l'emploi du verbe « nommer » dans la forme négative renforce l'impossibilité expérimentée par le lecteur d'avancer dans la lecture, étant donné que ce verbe met en évidence la contradiction du fait qu'un nom ne nomme pas. Dans le deuxième cas, le verbe « identificar » n'arrive pas à mettre en évidence cette contradiction, encore qu'il soit également employé dans la forme négative.

Choisissant le verbe « identificar » au lieu du verbe « nomear », la traductrice tente de faciliter la tâche du lecteur brésilien et, en même temps, finit par révéler que, même dans le passage du texte original pour le texte en traduction, comme le dirait Xavière Gauthier, « on n'avance pas ». En effet, bien que nous ne considérions pas ce choix efficace, nous vérifions que, dans **O deslumbramento**, il est également possible de percevoir l'émergence de l'image fantasmatique de Jacques Hold comme la composition d'un troisième Jacques Hold.

S'ajoutant, alors, à la perception du Jacques Hold-narrateur et à la perception du Jacques Hold-personnage, celle du troisième Jacques Hold nous permet de modifier l'expression de Monika Boehringer, en transformant « [j]e et le autre » en « je et les autres ».

La préférence pour le pluriel d'« autre » résulte d'un jeu sémantique, ancré dans la polysémie entourant la figure de Jacques Hold : le narrateur qui invente l'histoire de Lol, le personnage qui (s')illusionne (sur) Lol/Tatiana et l'image fantasmatique créée par Lol.

Lorsque le texte en traduction analysé permet que son lecteur perçoive l'émergence de l'invention, de l'illusion et de la fantasmatisation, que nous venons d'explicitier, ce texte finit par faire écho à la notion de traduction créative proposée par Haroldo de Campos, qui affirme que « [s]e o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor » (CAMPOS, 1991, p.31). Et si la traductrice du **Ravissement de Lol V. Stein** pour le portugais du Brésil se révèle une « transfingidora », parce qu'elle a mis en pratique la réimagination de l'imaginaire du texte original par le texte en traduction (CAMPOS, 1991, p.31), **O deslumbramento** se révèle un « transfingimento ».

Si **O deslumbramento** n'a pas joui de la même popularité qu'**O amante**, cette œuvre en traduction n'a pas été, au moins, transformée en *best-seller*, ce qui conduit à l'ouverture d'une porte d'entrée pour la construction d'une lecture autre de l'œuvre de Marguerite Duras, au Brésil. Une lecture autre qui ne se fonde pas, principalement, sur des critères de légitimation propres à la littérature d'origine ; dans ce cas, la littérature française.

Ainsi donc, puisque le passage du **Ravissement de Lol V. Stein** pour **O deslumbramento** n'évite pas la perception du danger, que le lecteur brésilien, tel que le lecteur français, expérimentera pendant la lecture de l'œuvre durassienne, ce passage révèle un processus traductoire qui ne masque pas l'Autre, dans la mesure où tel processus ne contribue ni pour rendre ce livre un *best-seller* ni pour faciliter l'accès à sa lecture. Au contraire, ce texte en traduction provoque, comme le dirait Octavio Paz, « desejos furiosos de conhecer » (PAZ & CAMPOS, 1994, p.114) l'Autre.

C'est en fonction de cela qu'**O deslumbramento**, en tant que « transfingimento », illustre, exemplairement, le rapport du Même *versus* l'Autre, lequel nous avons cherché à examiner tout au long des analyses traductoires composant ce chapitre. Parmi toutes ces analyses, c'est justement cette dernière, comme nous venons de le mettre en évidence par la perception du rapport entre « je » et « l'autre/les autres », par exemple, celle qui se révèle la figure majeure, ou le « ravissement » du Même *versus* l'Autre.

CONCLUSION

Ancrée dans l'intersection de la pratique avec la théorie littéraires, la lecture entrecroisée que nous avons ici présentée nous a permis d'examiner, à la fois, la réception

française de l'œuvre de Clarice Lispector et la réception brésilienne de l'œuvre de Marguerite Duras tant par le biais de la réception proprement dite, tant par le biais de l'effet que ces œuvres produisent et, par conséquent, percevoir les images du Même et de l'Autre, également observées dans le processus traductoire.

Étant donné les questions que nous avons évoquées au début de ce travail, les images perçues nous ont conduit à cet entendement : la réception française de Clarice Lispector, en France, ne contribue pas pour la réaffirmation du mythe brésilien, dans ce pays, pendant que la réception brésilienne de Marguerite Duras contribue pour la réaffirmation, au Brésil, de la tradition littéraire française comme un paradigme.

En France, Clarice Lispector est présentée à partir de son origine étrangère à la littérature brésilienne plutôt que comme une auteure brésilienne. Pourtant, les références à son origine étrangère ne suggèrent aucun type de négation concernant le fait qu'elle soit et se sente brésilienne, ainsi que représentante de la littérature brésilienne. Ces références révèlent, au contraire, une lecture de l'œuvre de Lispector qui tient compte d'une tentative de rapport constant avec l'Autre, ce que perçoit aussi Hélène Cixous, dans une approche éloignée de celle qui avait orienté, initialement, la réception de **La passion selon G.H.**, qui constituait une approche basée sur l'écriture féminine. Si cette dernière approche rendait déjà possible l'éloignement de l'ouvrage en question de l'identification avec une littérature nationale spécifique, l'autre approche mentionnée vient renforcer telle possibilité. Cela parce que, dans la lecture de **L'heure de l'étoile**, Cixous aborderait l'émergence de l'altérité, chez Lispector, à partir du rapport narrateur/auteure, de manière à mettre en évidence la nécessité éprouvée par cette auteure de réfléchir sur l'écriture, ce qui se montre comme un facteur qui contribue pour la situer dans la perspective de l'universalité et qui indique le dépassement de l'expressif rapprochement initial d'un sous-ensemble littéraire.

Ce dépassement, par la voie de l'altérité, émergée dans un processus d'écriture qui se constitue comme une réflexion sur l'acte d'écrire, nous l'avons également vérifié dans des articles parus dans la presse française qui voient l'écriture lispectorienne comme la constitution d'un espace de figuration du mystère, de la *passion* ou, encore, « des questions à poser » (LHE, p.13), dont l'absence de réponses pousse Lispector à écrire. Il s'agit d'une recherche de l'inconnu, ou de l'inconscient, comme le justifierait Antoinette Fouque, psychanalyste et éditrice, qui a fait le premier pas pour la recontextualisation de l'œuvre lispectorienne en France.

Un autre facteur finissant par ne pas épauler une réception qui réaffirme le mythe brésilien, dans ce pays, concerne à ce que nous avons vérifié dans les passages traductoires

d'**A paixão segundo G.H.** pour **La passion selon G.H.** et d'**A hora da estrela** pour **L'heure de l'étoile**. Cela en fonction du fait que l'étrangeté qui aurait dû être perçue par le lecteur français, dans le premier texte, ainsi que la force de la présence de l'étranger qui aurait dû être perçue également par ce lecteur, dans le deuxième texte, ne sont pas présentes dans les passages traductoires.

Si Clarice Lispector a été reçue, en France, parmi une convergence de lectures, Marguerite Duras ne l'a pas été, au Brésil. Nous avons explicité cela à travers une lecture qui a mis en évidence, par exemple, la grande diversité d'éditeurs qui publient Duras en portugais, ce qui montre que l'œuvre durassienne n'y a pas été accueillie en fonction d'une valorisation de la création littéraire, mais si d'une ambition du marché éditorial, qui a vu, dans **O amante**, la constitution d'un *best-seller*, c'est-à-dire d'un ouvrage facilement commercialisable, dans la mesure où il s'agit d'un ouvrage venant d'une tradition littéraire, la française, porteuse aussi d'un autre critère de légitimation : le Prix Goncourt. De ce fait, le marché éditorial brésilien a diffusé ce livre, dans la presse brésilienne, en y exaltant les traits autobiographiques qui le traversent, de façon à séduire le lecteur brésilien commun. Cet objectif est atteint, comme nous l'avons démontré, par exemple, par l'examen de cinq des six publications d'**O amante**. Mais le marché éditorial brésilien n'assurerait pas le même succès en ce qui concerne la publication des traductions suivantes, dont **O deslumbramento**, calqué sur une espèce de légitimation originaire obtenue avec le célèbre hommage rendu par Jacques Lacan à Marguerite Duras, vingt-deux plus tôt, se configurerait comme l'ouvrage durassien le plus répandu, au Brésil, après **O amante**.

Pourtant, ces légitimations originaires facilitant la réception de ces deux ouvrages, au Brésil, y ont été reçues de manière divergente, ce que nous avons démontré, principalement, à travers l'examen des passages traductoires de **L'amant** pour **O amante** et du **Ravissement de Lol V. Stein** pour **O deslumbramento**. Pendant que, dans le premier cas, nous avons vérifié que le processus de traduction reflète une tentative de *best-sellerisation* ; dans le deuxième cas, nous avons observé que tel processus reflète une tentative de valorisation de l'œuvre littéraire. Autrement dit, si le premier texte en traduction n'arrive pas à recréer, dans le sens proposé par Haroldo de Campos, la force de l'écriture durassienne — ou son « danger » —, le deuxième texte en traduction arrive à le faire, en recriant, ou, selon Campos, en transfigurant le « ravissement » (« deslumbramento ») qui traverse le récit.

En ce sens, nous identifions l'une des réaffirmations du paradigme littéraire français, au Brésil, à travers le processus de réception de Duras, sous deux perspectives : d'un côté, celle du recours aux légitimations citées, lesquelles ne suggèrent pas une ouverture visant à

une possible rupture avec ce paradigme ; de l'autre, celle de la fidélité au « ravissement », que laisse voir **O deslumbramento** et qui traverse toute la production durassienne. Encore que ce dernier facteur n'arrive pas à rompre avec le paradigme réaffirmé par **O amante**, il ouvre une importante porte d'entrée pour que cela s'effectue, comme le semble annoncer la nouvelle traduction de **L'amant** dont la très récente publication, qui a eu lieu fin 2007, ne nous a pas permis d'en tenir compte dans ce travail.

À l'exemple de cette porte d'entrée, dont l'ouverture nous venons d'envisager, nous avons constaté, tout au long de ce travail, l'émergence d'une série d'éléments qui se montrent productifs du point de vue d'un dédoublement du parcours de recherche, dans la mesure où la lecture entrecroisée que nous avons entreprise nous a rendu possible de tracer un éventail d'images en mouvement permettant que l'œuvre de Clarice Lispector et celle de Marguerite Duras, dont le contact n'a jamais été direct, « renoue[nt] le fil rompu », comme le dirait Hans Robert Jauss et comme le suggère le début et la fin de ce parcours, où nous avons observé que la réception française de Lispector et la réception brésilienne de Duras ont eu leurs fils renoués par la voie de la psychanalyse.

Ainsi donc, nous avons constaté qu'au-delà de ce que nous avons conclu jusqu'ici, ce travail soulève des questions qui méritent d'être dédoublées. Parmi ces questions, nous indiquons, par exemple, une étude qui parte de la légitimation interne de Clarice Lispector, cela veut dire de sa légitimation par la littérature brésilienne, une fois que ce type de légitimation de Marguerite Duras n'a eu lieu, de façon explicite, que l'année suivante au Prix Goncourt, même année du début de sa réception au Brésil, quand cette auteure serait reçue par François Mitterrand, alors Président de la République, pour l'enregistrement de cinq entretiens qui viendrait à être publiés dans *L'Autre journal* et, ultérieurement, dans un recueil intitulé *Le bureau de poste de la rue Dupin*. Nous indiquons aussi une étude qui examine l'absence de références françaises aux réceptions brésilienne et latino-américaine de Marguerite Duras. Nous indiquons, finalement, une étude qui propose une traduction commentée de Lispector, pour le français, et de Duras, pour le portugais, sous la perspective de la transcréation.

Si notre lecture entrecroisée a rendu possible la perception de la possibilité de tels dédoublements, c'est parce que les œuvres lispectorienne et durassienne, en tant que des figures exemplaires de l'autonomie du texte littéraire, nous permettent de chercher à éclairer, comme le dirait Tania Carvalhal, outre les rapports entre les littératures, le monde où nous vivons, dans lequel « la crise de l'esprit », que signalait Paul Valéry au début de XX^e siècle, demeure actuelle.

La perception de cette crise demeure, en effet, comme une espèce d'élément catalyseur pour la recherche d'éclaircissement de ce monde, où, paradoxalement, d'après la réflexion de Valéry, la « singulière propriété *physique* » s'évanouit, pendant que « l'esprit », puisqu' « opération abstraite » (VALÉRY, 2005, p.9), résiste et se dissémine, de même qu' « [u]ne goutte de vin tombée dans l'eau », qui disparaît juste après l'avoir colorée. Mais si nous continuons avec Valéry, « supposons maintenant que, quelque temps après cet évanouissement et ce retour à la limpidité, nous voyions, çà et là, dans ce vase qui semblait redevenu eau pure, se former des gouttes de vin sombre et *pur*, — quel étonnement... » (VALÉRY, 2005, p.12). Exemplairement comparatiste, cette image en mouvement de deux éléments qui se confondent et, en même temps, conservent leurs particularités, illustre, cette fois-ci au début du XXI^e siècle, le processus de réception littéraire où une œuvre étrangère est accueillie par une littérature nationale, dont les frontières, une fois évanouies, témoignent la transcendance de l'esprit qui habite cette œuvre, de la même manière dont l'eau pure, mentionnée par Valéry, se laisse colorer par les gouttes du vin.

Ou de la même manière dont les littératures française et brésilienne accueillent, respectivement, l'œuvre de Clarice Lispector et celle de Marguerite Duras, en entrecroisant des espaces et des temps, en les transcendant, à l'exemple de l'esprit valéryen, puisque, comme le disent ces auteures, encore respectivement, « quel grand avenir inépuisable nous avons ! » (LDM, p.238) ; dans cet avenir, « [h]á lugar bastante para que todo o oceano venha rebentar ao sol » (AVT, pp.95-6).

