

A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR E ÉCRIRE, DE MARGUERITE DURAS: REINVENÇÕES DO ATO DE ESCREVER OU TRADUÇÕES DA SUBJETIVIDADE

*Adriana Santos CORRÊA*¹

RESUMO

Neste artigo apresentamos uma análise comparatista de duas obras pertencentes a sistemas literários distintos — **A hora da estrela**, de Clarice Lispector e **Écrire**, de Marguerite Duras —, de modo a evidenciar que o fato de se configurarem como traduções da subjetividade de suas autoras faz com que a aproximação entre ambas exista para além das suas fronteiras nacionais.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Marguerite Duras; subjetividade.

RÉSUMÉ

Dans cet article nous présentons une analyse comparatiste de deux ouvrages appartenant à des systèmes littéraires distincts — **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, et **Écrire**, de Marguerite Duras —, de manière à mettre en évidence que la configuration de ces ouvrages comme des traductions de la subjectivité de leurs auteurs montre que leur rapprochement existe au-delà de leurs frontières nationales.

Mots-clé : Clarice Lispector; Marguerite Duras; subjectivité.

Comentaremos aqui duas obras literárias distintas: a primeira, a novela **A hora da estrela**, escrita por Clarice Lispector e publicada no Brasil, em 1977; e a segunda, **Écrire**, composta por cinco textos escritos por Marguerite Duras e publicada na França, em 1993.

Em meio a essas diferenças, as duas obras em questão possuem um importante elemento que as aproxima, que é o questionamento acerca do ato de escrever, cuja análise permite uma melhor compreensão da produção textual de Clarice Lispector e de Marguerite Duras.

Tal questionamento já foi inúmeras vezes abordado pela crítica literária, haja vista, por exemplo, o célebre ensaio de Jean-Paul Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?**, que procurou discutir o ato de escrever, na década de 40, sob o ângulo da distinção entre literatura engajada e literatura autônoma. Nesse sentido, cabe esclarecer que, no caso das autoras em questão, e considerando Theodor Adorno, por exemplo, tal ato diz somente “respeito ao espírito, não diretamente à sobrevivência dos homens” (ADORNO, 1973, p.51). Isso porque tanto a escritura de Clarice Lispector quanto a de Marguerite Duras se configuram como espaços de tradução da subjetividade, onde a presença do real concretiza-se apenas em oposição ao seu efeito, da mesma forma que a presença do corpo concretiza-se em oposição ao seu espírito.

No entanto, os textos de Clarice e de Duras foram vistos por um longo tempo, nos seus países e no exterior, como próprios de uma literatura engajada, por tratarem sobretudo

¹ Doutora pela Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Professora da Universidade de Brasília (UnB)

de temas relacionados ao universo feminino. De fato, seus textos, ao mesmo tempo em que se configuram como obras autônomas, encontram-se vinculados ao seu contexto, o que acaba por conduzir a uma certa ambiguidade², a qual vem ao encontro da noção de incompletude textual. Noção esta que ilustramos com a citação abaixo, retirada de **A hora da estrela**:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. 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. (AHE, p.21)³

Essa citação apresenta o ato de escrever como a constituição de um processo que se constrói a partir da incompletude provocada pela busca contínua do novo, exemplificada pelo contraste existente entre a rotina e a novidade. Trata-se de uma visão da manifestação artística que vem ao encontro daquela mencionada por Merleau-Ponty, quando este teórico afirma que “a visão do pintor é um nascimento continuado” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.49), uma vez que:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, [...] e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. É tão impossível fazer um inventário limitativo do visível quanto dos usos possíveis de uma língua, ou apenas do seu vocabulário e dos seus estilos. (MERLEAU-PONTY, 1969, pp.42-3)

A partir dessa passagem, podemos verificar que o ato de escrever, da forma como ele é concebido pelo narrador de **A hora da estrela**, aproxima-se do ato de pintar, na medida em que ambos procuram, continuamente, uma linguagem capaz de traduzir a percepção que o sujeito artístico tem do mundo em que vive. Um mundo onde esse sujeito configura-se como “ponto ou grau zero da espacialidade”, visto que “o mundo está em torno d[ele], e não diante d[ele]” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.76).

Nesse sentido, encontramos, em **Écrire**⁴, uma espécie de jogo de espelhos, uma vez que, em seu quinto e último texto, **L'exposition de la peinture**, Marguerite Duras transforma em escritura a sua percepção do ato de pintar. Nesse texto, escritora e pintor confundem-se, ao refletirem-se um no trabalho do outro, ligados por um “discours continu” capaz de levá-los à “délivrance de la douleur” (E, p.122). Dor esta que reside no fato de tentar conviver com a própria incompletude, ou, se retomarmos Merleau-Ponty, com a impossibilidade de nomear o “pensamento da visão” (MERLEAU-PONTY, 1969, pp.68-9)⁵, visto que, segundo Kathrin Rosenfield, por exemplo, “a linguagem humana mantém

² Nesse sentido, ver PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.164: “Para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada (no ponto de partida e no de chegada) ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambigüidade”.

³ Daqui por diante, as citações de **A hora da estrela** serão indicadas por AHE.

⁴ Daqui por diante, as citações de **Écrire** serão indicadas por E.

⁵ Citação completa: “O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ele não se deu; [...] não é pensamento todo presente, todo atual; há em seu centro um mistério de passividade. É, portanto, esta a situação: tudo o que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento”. (MERLEAU-PONTY, 1969, pp.68-9)

uma relação ‘gauche’ com o inominável do ‘espírito’” (ROSENFELD, 1999, p.23, trad. nossa), o que podemos exemplificar através destas citações retiradas de **Écrire**:

À la fin on le laisse faire seul son travail de cheval de carrière, on le laisse à son malheur, à cette obligation infernale qui passe outre à tout commentaire, à toute métaphore, à toute ambiguïté. (E, p.122)

Qu’il y a aussi des bestiaux sans identité, [...]. Des signes qui ont l’air d’être des choses. [...] Des ruissellements, des surgissements, des rapprochements possibles entre l’idée, la chose, la permanence de la chose, son inanité, la matière de l’idée, de la couleur, de la lumière, et Dieu sait quoi encore. (E, pp.123-4)

Predestinado ao que Marguerite Duras chama de uma obrigação infernal, o pintor cujo trabalho é descrito acima cria figuras sem identidade, sinais que apenas parecem representar coisas, em uma utópica tentativa de aproximar a matéria da ideia. Tentativa cuja impossibilidade de êxito aparece simbolizada, na última citação, pela referência a Deus, pois, conforme questiona Jacques Derrida, em **Torres de Babel**, “como traduziríeis uma assinatura?” (DERRIDA, 2002, p.72). De fato, como, então, traduzir em palavras — ou em desenhos, no caso do pintor — aquilo que a percepção do artista vislumbra, se até mesmo o símbolo maior do nome próprio, Babel, foi criado por Deus para demonstrar-nos que estamos todos fadados à incompletude, fruto da impossibilidade de tradução?

A esse respeito, Roland Barthes diz, em **S/Z**, que “[t]oute subversion, ou toute soumission romanesque, commence donc par le Nom Propre”, que “ne peut plus être écrit” (BARTHES, 1970, p.102)⁶, o que parece levar o sujeito artístico à necessidade da invenção e, na impossibilidade de vir a traduzir inclusive esta última, à necessidade da reinvenção, em um processo de nascimento contínuo. E essa necessidade de (re)invenção encontra-se presente, de forma exemplar, nas duas obras aqui comentadas, que buscam reinventar o próprio ato de escrever.

Em **A hora da estrela**, por exemplo, deparamo-nos com um narrador que afirma que “ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (AHE, p.17).

Inventar, porém, não parece resolver a questão da falta do nome, visto que a confusão babélica permanece, como é o caso das personagens Macabéa e Olímpico de Jesus, criadas por Clarice Lispector:

Numa das vezes em que se encontraram ela afinal perguntou-lhe o nome.

— Olímpico de Jesus Moreira Chaves, mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. (AHE, p.44)

— Não sei bem quem sou [...].

— Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?

— É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que nunca fui importante. (AHE, p.56)

⁶ Citação completa: “Toute subversion, ou toute soumission romanesque, commence donc par le Nom Propre [...]. Ce qui est caduc aujourd’hui dans le roman, ce n’est pas le romanesque, c’est le personnage; ce qui ne peut plus être écrit, c’est le nom propre”. (BARTHES, 1970, p.102)

Exemplares da tentativa de traduzir a subjetividade através do ato de nomear, essas duas citações ilustram a exigência daquilo que Paul Valéry definiria como sendo a reunião da subjetividade do autor com a do leitor, para que haja, segundo ele, a compreensão da ação literária na sua plenitude, visto que, segundo este teórico, “pour comprendre toute l’étendue de l’action littéraire il faut se représenter très nettement la situation relative de l’esprit de l’auteur, de l’écrit et de l’esprit du lecteur” (VALÉRY, 1988, p.282).

Retirada de **Cahiers II**, essa afirmação permite verificar que, para Paul Valéry, autor e leitor, intermediados pela escrita, têm seus espíritos reunidos na busca da compreensão da ação literária, ou seja, na busca da traduzibilidade de suas subjetividades, uma vez que o termo espírito empregado por este teórico faz eco àquele, citado no início desta análise, utilizado por Theodor Adorno, como metáfora para a sensibilidade provocada por toda experiência vivida.

De fato, tanto Macabéa quanto Olímpico de Jesus encontram-se à espera de seus significados, pois nome já possuem. Apesar de possuírem nomes historicamente ricos em significação, as duas personagens receberam somente o invólucro desses nomes, cabendo-lhes a tarefa de preenchê-los. E é este aspecto que aproxima **A hora da estrela** da concepção de Paul Valéry a respeito da compreensão do texto literário, na medida em que, na referida novela, Clarice Lispector conta com a presença do leitor para que a sua narrativa realmente se faça.

A ambiguidade que o nome próprio impõe às duas personagens em questão faz com que o leitor oscile constantemente entre os dois mundos que elas representam: o real, ancorado na miséria do sertão brasileiro, e o imaginário, ancorado naquilo que os nomes Macabéa e Olímpico de Jesus simbolizam⁷. Fica clara, então, a intenção da autora de envolver o leitor na fusão desses dois mundos, o que pode ser reafirmado pelo fato de o narrador de **A hora da estrela** cobrar a participação do leitor na construção da narrativa, como mostram estas frases: “Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (AHE, p.12).

Com essa espécie de chamamento ao leitor, Clarice Lispector faz eco àquilo que Marguerite Duras afirma em **Écrire**, quando esta diz que “si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine” (E, p.53). As duas autoras referem-se ao caráter imprevisível inerente ao processo de escritura, uma vez que tanto Clarice quanto Duras baseiam-se no contexto em que vivem para escreverem, procurando nomear as coisas, de modo a, mais do que torná-las historicamente atuais, tirá-las, segundo Ferreira Gullar, “da sombra, do limbo, para mostrá-las, reais, concretas, aos homens” (GULLAR, 1978, p.97). É o que faz a autora de **Ecrire**, por exemplo, ao dizer que “[l’on] peut aussi ne pas écrire, oublier une mouche. Seulement la regarder. Voir comme à son tour elle se débattait, d’une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu de rien” (E, p.45).

A partir dessas palavras retiradas de **Écrire**, podemos ver que, nessa coletânea de

⁷ Nesse sentido, ver ROSENABUM, Judith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002, pp.60-1: “[...] não se pode ignorar a força simbólica do nome Macabéa [...]. Ela representa toda a descendência dos hebraicos macabeus, zelotas bíblicos oprimidos pelos gregos, quando estes dominaram Jerusalém em 175a.C., e forçaram a helenização dos judeus proibindo a Torá e os ritos religiosos monoteístas. A história dos macabeus conta como eles resistiram e não cederam à cultura dos deuses olímpicos do paganismo grego, continuando fiéis à Lei de Moisés, garantindo a liberdade religiosa e a não-assimilação pela nova sociedade que se impunha”.

textos aqui comentada, Marguerite Duras faz o inverso de Clarice Lispector no que se refere ao ato de nomear: enquanto esta dá nomes historicamente ricos a personagens que têm como destaque sua vivência miserável, aquela narra a agonia de um inseto cujo nome não apresenta importância alguma, mas cujos últimos momentos merecem destaque. No entanto, apesar de as duas autoras tratarem diferentemente o ato de nomear, nos textos analisados, podemos ver que ambas encontram, nesse fato, a possibilidade de preservar a ambiguidade que vem enriquecer suas narrativas. Ambiguidade esta que provoca, de modo rentável, do ponto de vista da relação entre autor e leitor, tal qual a concebe Paul Valéry, a incompletude textual.

É, pois, em função da inevitável incompletude textual, que Clarice e Duras subvertem o próprio ato de escrever, reinventando-o e, conseqüentemente, afastando-o da possibilidade de ser nomeado como representante de alguma forma de engajamento, como o feminino, por exemplo, o que, ironicamente, lhe roubaria o caráter transgressor. Isso porque as suas composições literárias apresentam o ato de escrever como a configuração de um processo, o que vem ao encontro desta afirmação de Sérgio Lima a respeito do pensar de Clarice Lispector: “É do buscar e não do achar que nasce o que [...] não conhecia” (LIMA, 2001, p.10). Em outras palavras, Clarice escreve para, através da composição textual, buscar constantemente o desconhecido, o que Marguerite Duras sintetiza, dizendo que “l’écriture c’est l’inconnu” (E, p.52). Concebendo, então, o processo de escritura como a emergência de uma relação entre o sujeito literário e o desconhecido que o habita, essas palavras de Clarice e de Duras ilustram exemplarmente a seguinte afirmação de Wolfgang Iser, que comenta a existência da ficção enquanto estrutura de comunicação: “[o]n ne voudra pas savoir ce qu’elle signifie, mais bien l’effet qu’elle produit” (ISER, 1997, p.101), uma vez que, ainda conforme Iser, “[l]e sens n’est plus à expliquer mais bien à vivre: il s’agit d’en ressentir les effets” (ISER, 1997, p.101).

Desse modo, ao verificarmos que os textos dessas autoras se apresentam como uma produção permanente de efeitos e não como uma produção de sentido, percebemos que o processo de escritura pelo qual Clarice e Duras constroem suas narrativas aproxima-se do processo de leitura através do qual o leitor constrói as narrativas que lê, na medida em que, tanto em um processo como no outro, há uma busca constante do desvendamento do desconhecido, que, por não ser definitivamente desvendado, acaba por ratificar, mais uma vez, a questão da impossibilidade de nomear como a constituição de um catalisador para a incompletude textual.

Cabe, então, perguntar o que é esse desconhecido que habita o sujeito literário e que faz com que escritor e leitor se aproximem no que se refere ao processo de construção textual? É, pois, em **A hora da estrela** e em **Écrire** que buscamos uma resposta possível:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. [...] Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. (AHE, p.30)

Je ne sais pas comment je me suis tirée de ce qu’on pourrait appeler une crise, comme on dirait crise de nerfs ou crise de lenteur, [...]. La solitude, c’était ça aussi. Une sorte d’écriture. Et lire c’était écrire. (E, p.36)

A partir dessas passagens, podemos entender a referência ao desconhecido, em se tratando de Clarice Lispector e de Marguerite Duras, como uma metáfora para o fato de, no

caso da primeira, “sair de si mesmo” e experimentar ser “o outro” e, no caso da segunda, como uma metáfora para o fato de estar em crise, ou seja, de estar em um entre-lugar — “lire c’était écrire” — onde ora ocorre a “crise”, que ilustra a busca do Outro, ora ocorre a “solitude”, que ilustra o sair da crise, a volta a si mesmo. Trata-se, assim, de uma espécie de jogo em que escrever significa ler-se, isto é, deparar-se com o Outro — o desconhecido — que habita o íntimo do sujeito literário. Nesse sentido, o entrecruzamento da prática literária de Clarice e de Duras com as reflexões teóricas de Octavio Paz e de Roland Barthes permite-nos observar que a metáfora do desconhecido, presente nas narrativas em análise dessa autoras, pode ser igualmente exemplificada através destas afirmações:

[L’autre voix] n’est pas celle d’outre-tombe; c’est la voix de l’homme endormi au fond de chaque homme. Elle a mille ans, elle a notre âge et n’est pas encore née. (PAZ, 1992, p.168)

Comment repousser un démon (vieux problème)? Les démons, surtout s’ils sont de langage (et que seraient-ils d’autre?), se combattent par le langage. Je puis donc espérer exorciser le mot démoniaque qui m’est soufflé (par moi-même) en lui substituant (si j’en ai le talent langagier) un autre mot, plus paisible [...]. Ainsi: je croyais être enfin sorti de la crise, [...]. (BARTHES, 1977, p.96)

Essas metáforas outras do desconhecido — “a outra voz”, para Paz, ou a “palavra demoníaca”, para Barthes — conduzem-nos ainda a cotejar a metáfora do desconhecido, da forma como a concebem as autoras aqui comentadas, a partir da noção proposta por Ferreira Gullar, visto que este último sintetiza, no poema intitulado **Traduzir-se**, a configuração de um movimento oscilatório, provocado justamente pela emergência do desconhecido, que, por continuar indefinível, volta a desaparecer. Como veremos abaixo, Gullar chama esse movimento oscilatório de vertigem:

.....
Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?
(GULLAR, 1980, p.27)

Nesses versos de Gullar, por mais que o poeta busque, através da palavra vertigem, a representação maior de sua subjetividade, como oposição ao termo linguagem, símbolo, no poema citado, da objetividade enquanto normatização, observamos que tal palavra revela que, mesmo aquilo que o poeta denomina como sendo uma única parte do sujeito artístico, encobre, na verdade, pelo menos duas possibilidades de compreensão.

Essas duas possibilidades de compreensão abarcam, ao mesmo tempo, a parte que Gullar chama de linguagem, isto é, a outra parte. Esta seria a parte para a qual o poeta diz

procurar traduzir a vertigem por ele experimentada. Considerando, então, que a linguagem seria uma tentativa de normatizar essa vertigem, esta parece representar a vertigem subjetiva⁸, enquanto que a linguagem representaria a vertigem objetiva, ou seja, aquela através da qual se dá a percepção que o sujeito tem das coisas.

Dessa forma, é possível verificar que traduzir a vertigem em linguagem significa traduzir-se, o que quer dizer transformar a vertigem subjetiva em vertigem objetiva, daí a pertinência não somente do extrato de poema citado, mas também do seu título para a análise aqui apresentada, uma vez que o verbo traduzir-se expressa a necessidade que tem o sujeito artístico de transformar a sua subjetividade em linguagem, seja esta a linguagem da música, da pintura, da literatura, ou outras formas de manifestação artística e cultural.

No que se refere à literatura, o ato de traduzir encontra-se associado a dois momentos distintos: em primeiro lugar, e a exemplo do citado poema de Ferreira Gullar, ao momento em que o sujeito literário traduz a sua subjetividade em linguagem — neste caso, em texto —, o que ocorre quando ele traduz a si próprio e, em segundo lugar, ao momento em que o texto desse sujeito literário é traduzido em outro texto — neste caso, em um sentido amplo de tradução.

Pois interessa-nos o primeiro tipo à que está associado o ato de tradução, na medida em que abordamos aqui a forma como Clarice Lispector e Marguerite Duras, escritoras que representam sistemas literários diferentes, fazem da sua escritura, como vimos anteriormente, um espaço de reinvenção do ato de escrever, ou seja, um modo de traduzir a sua subjetividade em linguagem.

De fato, notamos que, em **A hora da estrela** e em **Écrire**, obras publicadas em um período de amadurecimento da produção textual de Clarice e de Duras, aparece de forma explícita a expressão da necessidade de fazer da escritura um modo de transformar uma espécie de sensação de vertigem em texto literário. Sensação esta que a autora brasileira descreve ao dizer que “[t]ransgredir, porém, meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (AHE, p. 15).

Essa realidade desconhecida, que Clarice procura traduzir através do seu fazer literário, se aproxima da visão que Duras possui em relação à escritura, ao descrevê-la como sendo “l’inconnu de soi, de sa tête, de son corps. C’est une sorte de faculté qu’on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d’une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible” (E, p. 52).

Em **A hora da estrela**, a vertigem clariciana aparece como a configuração de uma realidade cujos limites a autora quer transgredir. Mas, como para ela transgredir é escrever, Clarice dá voz a um narrador que vai contar uma história que “tem que sair senão [ele] estoura” (AHE, p.47). Logo, trata-se de uma história que “não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará” (AHE, p.36), uma vez que o narrador a constrói na tentativa de desvendar a realidade que existe ao seu redor. Uma realidade que se aproxima daquela contada nos romances da segunda fase do modernismo brasileiro, que apresentava a realidade em que viviam os retirantes da seca nordestina ao emigrarem para o centro do país, onde levavam uma vida marginalizada. Logo, não é por acaso que a personagem

⁸ Segundo o dicionário **Aurélio**, há dois tipos de vertigem: a objetiva e a subjetiva. A primeira ocorre quando “o indivíduo tem a impressão de que tudo gira em torno dele, e a segunda, quando ‘ele próprio está girando’”. (NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO, 1986, p.1770)

principal dessa história é Macabéa, uma jovem que vem de Alagoas para o Rio de Janeiro e que sofre as dificuldades de adaptação a um mundo completamente diferente do seu.

Dona de um diálogo “sempre oco” (AHE, p.54), a figura de Macabéa contrapõe-se à do narrador, que diz só se livrar de ser apenas um acaso porque escreve⁹. Curiosamente, Macabéa é datilógrafa. Ela então escreve, mas de outra forma, mecanicamente — e muito mal. Clarice deixa claro, pois, em **A hora da estrela**, que escrever significa, para ela, traduzir a própria subjetividade, colocando-se no lugar de um Outro com o qual ela passa a estabelecer um diálogo que a conduza a um encontro consigo mesma, como ela afirma nesta frase: “Espanto-me com meu encontro” (AHE, p.36). Esta frase demonstra, exemplarmente, o fato de que a autora vê, na sua produção textual, a constituição de um espaço para traduzir a si mesma.

Já em **Ecrire**, podemos identificar a vertigem durassiana como uma espécie de relação com o desconhecido, que emerge, durante o ato de escrever, sob a forma de uma figura invisível que representa a subjetividade da autora. Verificamos, neste caso, que a personagem é a própria escritura, “qui apparaît et qui avance”, conforme citação anterior de **Écrire**, fazendo da linguagem o seu espaço. Espaço este onde Duras traduz, como ela reafirma nesta obra, suas emoções mais profundas:

Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, [...]. C’est ça l’écriture. C’est le train de l’écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C’est de là qu’on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup, s’emparent de vous. (E, p.80)

Verificamos, então, que a palavra vertigem, sugerida pelo poema de Ferreira Gullar, surge como uma figura possível intermediária para o entrecruzamento da produção textual de Clarice Lispector com a de Marguerite Duras, uma vez que tal figura nos conduz ao ato da tradução da subjetividade, seja esta expressa através da metáfora da realidade absurda, como no caso de Clarice, ou do desconhecido invisível, ou das emoções profundas e imprevisíveis, como no caso de Duras. O que importa, realmente, é que, nos dois casos, escrever significa traduzir-se.

De fato, as narrativas dessas escritoras partem da necessidade que elas experimentam de observar as coisas do mundo, aproximando-as de si mesmas, problematizando-as, como uma forma de buscar uma linguagem capaz de traduzir a vida interior. Assim, cada movimento observado, que configura, na verdade, uma pequena amostragem de uma espécie de organização da vida em sociedade, como o reflexo de uma determinada cultura, torna-se pretexto para o ato de escrever.

E é nesse sentido que o ato de escrever de Clarice e de Duras difere daquele defendido em **Qu’est-ce que la littérature?**, onde Sartre afirma que “[é]crire, c’est [...] à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur” (SARTRE, 1948, p76). Assim, enquanto Sartre propõe a passagem definitiva à objetividade, isto é, ao desvendamento do desconhecido, as autoras em questão propõem uma oscilação constante entre a objetividade e a subjetividade ou, como vimos anteriormente, entre a vertigem objetiva e a vertigem subjetiva. Encontramos nesse fato,

⁹ A frase exata é: “Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato”. (AHE, p.36)

talvez, uma razão para que a obra de Clarice tenha sido algumas vezes aproximada, no Brasil, ao Surrealismo e para que a obra de Duras tenha sido muitas vezes aproximada, na França, ao Nouveau Roman, pois trata-se de narrativas que tecem seus textos, respectivamente, pela via de “un effort et d’un besoin sincères”, consequência de um “état d’esprit” (BLANCHOT, 1987, p.90), como afirma Maurice Blanchot ao falar sobre o Surrealismo, e pela via da “difficulté de donner un contenu à l’absence et de s’atteindre à soi-même” (BERTON, 1983, p.154), como afirma Jean-Claude Berton ao comentar o Nouveau Roman.

De fato, a obra literária de Clarice Lispector e de Marguerite Duras não pode ser entendida como uma obra engajada, na medida em que ambas não defendem uma tese, mas, como diria Claude Roy, “défendent leur peau” (ROY, 1961, p.314), visto que, assim como os poetas, essas autoras, parafraseando este teórico, “se sentent [elles]-mêmes pauvres, nègres, Jui[ve]s, domestiques, parias, humilié[e]s, brimé[e]s, capti[ve]s, isolé[e]s” (ROY, 1961, p.314).

É, pois, em função da necessidade de traduzir a sua subjetividade, traduzindo-se consequentemente em Outro(s), que Clarice e Duras afrontam, no espaço de suas escrituras reinventadas, o desconhecido, fazendo-o emergir e, ao mesmo tempo, perdendo-o novamente na sua inevitável submersão, o que faz com que suas narrativas apresentem-se sob a forma de uma espécie de incompletude textual que faz, na verdade, com que sua produção literária constitua-se como uma manifestação artística universal, que ultrapassa as fronteiras das literaturas brasileira e francesa, que ambas respectivamente representam.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Trad.: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973. (Ed. orig. 1965)
- BARTHES, Roland. **Fragments d’un discours amoureux**. Paris : Seuil, “Tel Quel”, 1977.
- _____. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.
- BERTON, Jean-Claude. **Histoire de la littérature française - XX^e siècle — angoisses, révoltes et vertiges**. Paris : Hatier, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris : Gallimard, 1987. (Ed. orig. 1949)
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p.72. (Ed. orig. 1987)
- DURAS, Marguerite. **Écrire**. Gallimard: Paris, 1993.
- GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia (1975-1980)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento - ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- ISER, Wolfgang. **L’acte de lecture — théorie de l’effet esthétique**. Trad. : Evelyne Szyner. Liège : Mardaga, 1997. (Ed. orig. 1976)
- LIMA, Sérgio. Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras : A voz do coração selvagem **Agulha - Revista Cultura**. Fortaleza/São Paulo, n° 9, fevereiro 2001. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag9lispector.htm>
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad.: Geraldo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969. (Ed. orig. 1963)

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
PAZ, Octavio. **L'autre voix**. Trad.: Jean-Claude Masson. Paris : Gallimard, "Arcades", 1992.
ROSENABUM, Judith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002
ROSENFELD, Kathrin. **La tâche du traducteur: de W. Benjamin à Höderling**. In: Cadernos de Tradução, nº4. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999.
ROY, Claude. Sur Genet et Duras. **Nouvelle Revue Française**, nº104, août 1961.
SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris : Gallimard, "Idées", 1965. (Ed. orig. 1948)
VALÉRY, Paul. **Cahiers II (1894-1914)**. Paris: Gallimard, 1988.

*RECEBIDO EM 31/05/2012 e
APROVADO EM 28/08/2012.*