



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Lucilene Machado Garcia Arf

Entre abanicos e castanhas: recepção de Clarice Lispector na
Espanha

São José do Rio Preto
2013

Lucilene Machado Garcia Arf

Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. Área de Concentração: Poéticas da modernidade.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Diva Camargo Cardoso

São José do Rio Preto
2013

Arf, Lucilene Machado Garcia.

Entre abanicos e castanholas : recepção de Clarice Lispector na Espanha / Lucilene Machado Garcia Arf. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2013.

338 f. ; 30 cm.

Orientador: Diva Cardoso Camargo

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Literatura brasileira - Traduções. 3. Lispector Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação. 4. Traduções. I. Camargo, Diva Cardoso. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 82.0

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Lucilene Machado Garcia Arf

Entre abanicos e castanholas: Clarice Lispector na Espanha

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista, “Julio de Mesquita Filho”,
Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Doutor em Estudos
Literários. Área de Concentração: Poéticas da
modernidade.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Diva Cardoso de
Camargo

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Diva Cardoso de Camargo
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luis Ramos
UNESP – Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Maria Alice Gonçalves Antunes
UERJ – Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Maria Azevedo Bilange
UFMS – Mato Grosso do Sul

São José do Rio Preto
6 de fevereiro de 2013

A meu pai, Braz Garcia Sorrillo, que me ensinou o verbo estudar conjugado às últimas declinações, pelo que fui salva.

AGRADECIMENTOS

Dediquei a esta tese muitas horas no decorrer dos últimos anos, no entanto, não sou a única responsável pela sua realização. Nesta caminhada infindável que supõe o exercício da pesquisa, muitas pessoas alentaram os meus passos e a todas elas dedico o meu mais sincero agradecimento. Entre estas, não posso deixar de nomear aquelas que me acompanharam mais de perto neste desafio.

À Prof^a Dra. Diva Cardoso Camargo, minha orientadora, que me cativou pela ternura e seriedade de seu trabalho, além de fortalecer meu pensamento crítico com seu espírito de diálogo aberto. Ser sua orientanda me fez acreditar que orientação e ensino são movidos pela razão, mas podem ser acompanhados de afetos e poesia.

À Professora Dra. Carmen Mejía pela acolhida em Madrid (UCM), pelo acompanhamento pontual e competente.

À professora Dra. María Victoria Navas, Professora de literatura de línguas portuguesa, na Universidad Complutense de Madrid, pela acolhida amorosa e por tornar minha estadia na Espanha mais agradável.

Ao professor António Maura Barandiarán, Fundación Cultural Hispanobrasileña, pela contribuição intelectual e indicações pertinentes.

À FUNDECT, pela bolsa que me permitiu executar o doutorado.

À CAPES, pela bolsa de estágio PDEE que permitiu a realização de pesquisa na Espanha.

Aos professores Claudia Nigro, Norma Wimer e Arnaldo Franco Júnior pelas sugestões críticas e indicações seguras e precisas.

Aos meus filhos pelo exercício da espera.

A todas as pessoas que comigo compartilham a vida, meus agradecimentos pelo estímulo, pela presença e pelo respeito ao meu trabalho.

A Deus...

No creo que haya en ninguna literatura de nuestro tiempo un ejemplo tan perfecto de literatura de mujer, y quizá nadie ha llegado a una precisión, a veces incluso obsesiva pero plausible siempre, de las posibilidades de la palabra como manifestación de mundos interiores.

Dr. Basilio Losada Tradutor de Clarice Lispector

Resumo

Clarice Lispector teve seu primeiro texto publicado na Espanha em 1965, mas apenas nos anos 90 sua obra é reconhecida pelo público espanhol e passa a fazer parte do repertório de leituras do país europeu, contando com um grupo fiel de leitores. Este trabalho mapeia a recepção das obras de Lispector na Espanha a partir de 1965 até 2012 e os caminhos percorridos para que essa literatura fosse re-situada no país estrangeiro, levando em consideração os problemas e os efeitos da tradução, bem como o contexto situacional do tradutor. Considera, ainda, a especificidade da situação histórica e os diálogos estabelecidos entre espaços e temporalidades. Os tempos entre produção e tradução se mesclam, e aos leitores isso implica transitar, de modo proficiente e colaborativo, entre as distintas línguas e diferenciadas épocas. O que, segundo Wolfgang Iser, inclui as condições de realização do texto como um objeto sob dois aspectos: um espacial, com determinada forma, e outro sob um aspecto temporal, cuja produção de significado literário é um processo que o texto põe em movimento. Legitimar uma obra, em outro contexto cultural, parte da consciência intelectual ou estética capaz de enxergar as pertinências e impertinências dos sonhos e ilusões que acalentamos ou refutamos. Abordamos, também, a perspectiva crítica sobre a produção clariciana e os contornos que essa crítica ganhou nos últimos anos, bem como os mediadores que possibilitam a complexa conexão entre as camadas instauradoras da recepção. Ancorado nos pressupostos da Estética da recepção, esse trabalho enfatiza a importância do receptor para a composição do significado da obra literária e sua relevância no contexto em que foram produzidas e nos quais estão sendo consumidas, como elemento importante para a sua compreensão. No que diz respeito à tradução literária, distinguimos tipos de tradução, finalidades e respectivos fatores condicionantes. Enfatiza-se os Estudos Descritivos da Tradução aliados à escola da manipulação e à teoria do polissistema, com o objetivo de analisar a vida do texto traduzido em um novo contexto social e cultural e os vínculos entre os diferentes sistemas.

Palavras-chaves: recepção, Clarice Lispector, tradução, mediação.

Resumen

Clarice Lispector tuvo su primer texto publicado en España el 1965, pero sólo en los años 90 su trabajo es reconocido por el público español y empieza a formar parte del repertorio de lecturas del país europeo y cuenta con un grupo de lectores fieles. Esta tese enumera la recepción de las obras de Clarice Lispector en España desde 1965 hasta 2012 y todas las rutas recorridas para ubicar esa literatura en el país extranjero, tomando en consideración los problemas y efectos de la traducción, así como el contexto situacional del traductor. Considera aún, la especificidad de la situación histórica y los diálogos establecidos entre espacios y temporalidades. Los tiempos entre producción y traducción se mezclan, y a los lectores eso implica transitar, de modo proficiente y colaborativo, entre distintos idiomas en diferentes épocas. Según Wolfgang Iser, eso incluye las condiciones de realización del texto como objeto bajo dos aspectos: un espacial, con forma determinada y otro bajo un aspecto temporal, cuya producción de significado literario es un proceso que el texto pone en movimiento. Legitimar una obra, en otro contexto cultural, empieza de la consciencia intelectual o estética capaz de ver las pertinencias e impertinencias de los sueños e ilusiones que nutrimos o rechazamos. Planteamos, todavía, la perspectiva crítica sobre la producción clariciana y como esta ha ganado contornos importantes en los últimos años, así como mediadores que hacen posible la compleja conexión entre las capas instauradoras de la recepción. Anclado en los supuestos de estética de la recepción, este trabajo destaca la importancia del receptor en la composición del significado de la obra literaria y su relevancia en el contexto en que se hayan producido y aquél en que se consumen, como un elemento estratégico para su percepción. A respecto de la traducción literaria, distinguimos tipos de traducción, finalidades y respectivos factores condicionantes, además de enfatizar los Estudios Descriptivos de la Traducción coligado a la escuela de la manipulación y la teoría del polisistema, con el objetivo de analizar la vida del texto literario en un nuevo contexto social y cultural y los vínculos entre los diferentes sistemas.

Palabras-clave: recepción, Clarice Lispector, traducción, mediación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	25
A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	25
1.1 Jauss e o encontro com Gadamer	32
1.2 A fenomenologia de Wolfgang Iser.....	39
1.3 A tradução enquanto fenômeno da recepção	43
1.3.1 Estudos de tradução literária	46
1.3.2 Desenvolvimento dos Estudos descritivos da tradução	49
1.3.3 A escola de manipulação.....	50
1.3.4 A teoria do polissistema	52
1.3.5 Toury e o desenvolvimento dos Estudos descritivos	58
1.3.6 A visão sistêmica de Toury	58
1.3.7 Toury e o conceito de normas	60
CAPÍTULO II.....	63
A LITERATURA BRASILEIRA NO MAPA ESPANHOL	63
2.1 Rompendo as fronteiras	66
2.2 Latinos e estrangeiros.....	71
2.3 As transformações dos anos 80	76
2.4 O reconhecimento estético a partir dos anos 90.....	79
CAPÍTULO III	89
DO BRASIL PARA ESPANHA: Uma viagem sem volta.....	89
3.1 As camadas instauradoras do horizonte de recepção	90
3.2 Editoras e agentes literários na mediação da leitura	92
3.3 Mediadores e mediações na recepção de Clarice Lispector	96
3.3 Outros caminhos também levam à Espanha	102
3.4 Literatura clariciana: editoras, tradutores e livros publicados.....	106
3.5 A recepção espanhola: possibilidades de leituras.....	110
CAPÍTULO IV	114
OS CAMINHOS DA CRÍTICA ACADÊMICA.....	114
4.1 A propósito de Clarice Lispector.....	117
4.2 Clarice Lispector, a fada boa	120
4.3 Literatura e isolamento	122
4.3.1 Clarice Lispector, quem era?.....	125
4.4 A literatura seca de Clarice Lispector	125
4.5 Clarice Lispector: o íntimo suspiro da vida.....	128
4.6 A palavra rigorosa	131
4.7 O discurso narrativo de Clarice Lispector.....	133
4.8 Clarice Lispector: a escritura do corpo e do silêncio	137
4.8.1 Clarice Lispector, o tempo e o silêncio da palavra	138
4.8.2 Três imagens na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa.....	140
4.8.3 "Ressonâncias hebraicas na obra de Clarice Lispector".....	142
4.9 Da menina à mulher: aprendizagem da memória.....	145
4.10 "Bonita? não, mulher"	147
4.11 Clarice Lispector – a biografia	149
4.12 Este livro é um silêncio	151

4.13 "O coração selvagem de Clarice Lispector"	153
4.14 Por que seguiremos lendo Clarice Lispector?	154
4.15 Quando a ficção é a linguagem	156
4.16 "Esse corpo que ainda não comemos"	159
4.17 Clarice Lispector e o romance	162
4.18 Fatos sem literatura	164
4.19 Estrangeira na própria terra	166
4.20 O discurso crítico de Teresa de Jesus e Clarice Lispector	168
4.21 "As moradas da paixão"	173
4.22 "Os desastres de Sofia de Clarice Lispector"	176
4.23 Indizíveis e impossíveis da escrita: Armonía Somers e Clarice Lispector	180
4.24 "A náusea literária contemporânea em Clarice Lispector"	181
4.25 "Morder estrelas: o misticismo de Clarice Lispector"	184
4.26 Clarice Lispector e Maria Zambrano: o pensamento poético da criação	188
4.27 Desconstruções labirínticas: Lispector e Valenzuela	190
4.28 <i>Água viva</i> de Clarice Lispector: a mística da criação	193
4.29 Contradições da linguagem, literatura: leitura de <i>A paixão segundo G.H.</i>	197
4.30 A ladrona de rosas	200
4.31 Enfoques da investigação: relações entre leituras	203
CAPÍTULO V	209
CLARICE EM MOVIMENTO: a recepção não acadêmica	209
5.1 A jornalista Clarice Lispector	216
5.2 A paixão segundo G. H.	221
5.3 Perto do coração selvagem: os sons do silêncio de Clarice Lispector	223
5.4 "A galinha oca: carência e desejo feminino na obra de Clarice Lispector"	224
5.5 "Clarice Lispector, além dos limites do conto"	225
5.6 "O enorme vazio que só um destino preenche"	229
5.7 As crônicas jornalísticas de Lispector e a recriação do gênero no Brasil	231
5.8 Para não esquecer	232
5.9 La hora de la estrella, Clarice Lispector	233
5.10 "Aprendendo a viver ou Eu não existo sem você"	234
5.11 Uma zona inexplorada: as crônicas reunidas em Descubrimientos	236
5.12 Clarice Lispector: uma genialidade insuportável	237
5.13 Sou uma caixa	238
5.14 Leitura das leituras	239
CAPÍTULO VI	244
O RECEPTOR TRADUTOR	244
6.1 Ler é traduzir	245
6.2 Tradutores espanhóis	247
6.3 Elena Losada e a rigorosa tradução de Lispector	250

6.3.1 La manzana en la oscuridad	256
6.4 Cristina Peri Rossi e as notas de pé de páginas	262
6.4.1 As notas explicativas em ¿Donde estuvistes de noche?.....	265
6.5 Ana Poljak em A hora da estrela	274
6.6 Alberto Villalba em La pasión según G. H.....	281
6.7 O tradutor de Felicidad Clandestina	286
6.8 Mario Morales em El viacrucis del cuerpo	290
6.9 Gayo e Tejada em Aprendizaje o el libro de los placeres.....	294
6.10 Basílio Losada e a tradução de Perto do coração selvagem...	299
6.11 Mario Merlino em <i>Un soplo de vida</i>	303
6.12 Tradutores do intraduzível: à guisa de conclusão.....	307
CONCLUSÃO.....	316
REFERÊNCIAS	325
APÊNDICES.....	339

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva apresentar resultados e considerações sobre a recepção e tradução de Clarice Lispector na Espanha, adentrando, como não poderia deixar de ser, ao fascinante mundo das diferenças culturais. Os dados bibliográficos que fundamentam a análise baseiam-se em pesquisas empreendidas nos últimos quatro anos, sobre a obra e a crítica de Clarice Lispector na Espanha. Como metodologia para a estruturação da tese, foi proposto um modelo que pudesse integrar os estudos sobre recepção e os fenômenos da tradução, o que vai ao encontro dos interesses despertados nos últimos tempos, nas linhas dos estudos de estética da recepção e estudos da tradução. Nas palavras de José Franciso Ruiz Casanova,

A tradução participa do conhecimento histórico das línguas e das literaturas a qual é aplicada. Neste sentido, separar – ou discriminar – as obras traduzidas da história da língua e da literatura que as recebe é, pelo menos, um disparate; de fato, os estudos com maior sucesso ao analisar as ideias sobre tradução, as obras traduzidas em um determinado período ou o trabalho pessoal deste ou daquele tradutor, não perdem de vista o entorno cultural da recepção, assim como as consequências literárias que a obra traduzida pode provocar. (CASANOVA, 2000, p. 12, trad. nossa)¹

O estudo apropriado da tradução aborda, a partir da perspectiva que outorga o conhecimento de sua recepção, o papel global que desempenha a tradução em um momento histórico. É necessário esclarecer, também, que a recepção de obras estrangeiras não implica necessariamente a tradução. Seguindo Ruiz Casanova (2000:463), a assimilação de outras literaturas muitas vezes se produz unicamente na

¹ La traducción participa del conocimiento histórico de las lenguas y las literaturas a las que se aplica. En este sentido, desligar —o discriminar— las obras traducidas de la historia de la lengua y de la literatura que las recibe es, cuando menos, un dislate; de hecho, los estudios que con mayor acierto analizan las ideas sobre la traducción, las obras traducidas en un determinado periodo o la obra personal de este o aquel traductor, no pierden de vista el entorno cultural de la recepción, así como las consecuencias literarias que la obra traducida pueda provocar. (CASANOVA, 2000, p. 12)

NOTA: Todas as traduções executadas nesta tese, em que não constam o nome do tradutor, são de nossa autoria.

língua original, o que não impede que a tradução seja considerada uma das principais formas de recepção da literatura estrangeira.

O estudo da tradução como forma de recepção encontra seus primeiros antecedentes na estética da recepção. Como assegura Robert C. Holub (1984: 6)², “[...] ninguém, hoje em dia, pode seriamente questionar o enorme impacto que a teoria da recepção tem tido na interpretação da literatura e da arte”.

Um dos parâmetros pelo qual se pode avaliar facilmente o impacto que a estética da recepção tem causado no contexto literário, desde as origens alemãs, é a crescente produção de bibliografias sobre o tema. Isso não tem ocorrido na recepção no que se refere aos estudos da tradução, possivelmente pelo caráter jovem dos estudos. A adoção dos pressupostos básicos da estética da recepção pelos estudos da tradução é relativamente recente, o impacto de que fala Holub, deverá ainda ser valorado. Pode-se afirmar que o estudo da recepção na tradução conta com uma incipiente, porém promissora bibliografia em língua inglesa e espanhola, já que uma busca nos repertórios bibliográficos, de ambas as línguas, a confirma. No sistema de busca de estudos científicos brasileiros, os dados encontrados não foram tão específicos nestes campos, mas já se podem filtrar alguns trabalhos com estruturas semelhantes. Levando-se em conta, porém, a evidente aproximação que supõe uma busca, cabe a possibilidade de que existam outros tantos trabalhos que tratem a tradução sob os pressupostos da teoria da recepção nos estudos brasileiros.

Lorna Hardwick (2003:05) especifica os principais pontos que os estudos de recepção contemporâneos devem tratar. Em primeiro lugar, devem-se estudar os processos artísticos e intelectuais entrevistados na seleção, adaptação, imitação de trabalhos antigos, ou seja, tal qual foram recebidos e reinventados os textos antigos pelo novo autor, em caso de tradução, pelo tradutor, e assim como o trabalho posterior referencia o anterior. Em segundo lugar, deve-se investigar o que existe entre os processos anteriores e os contextos em que se deram. Aqui entra em jogo a análise do conhecimento do receptor, da fonte e a forma como este adquiriu tal conhecimento; a colaboração entre autor e tradutor, o papel do mecenas e o papel dos receptores reais e imaginados. Em terceiro lugar, o propósito ou função do novo trabalho merece atenção

² [...] no one today can seriously question the enormous impact that reception theory has had on the interpretation of literature and art. *Reception Theory. A critical introduction*, London - New York, Methuen, 1984.

pormenorizada, pois pode ser usado como autoridade para legitimar algo ou alguém no presente de uma dimensão política, artística, social, educativa ou cultural.

Machor e Goldstein (2001:156), a propósito da relação existente entre os estudos da recepção e a história do livro, destacam uma série de fatores de investigação: a disponibilidade de diferentes tipos de material impresso, o preço da compra dos livros, as taxas de alfabetização, o tratamento dos livros como objetos físicos e os mecanismos por meio dos quais o material impresso é censurado, proibido ou canonizado. A história do livro colabora com a delimitação da história externa da leitura, afetando diretamente os estudos da recepção e as condições que determinam a produção e recepção de textos escritos ao largo da história.

Ao trabalho de Machor e Goldstein, referência concreta aos estudos da recepção contemporânea de obras clássicas e estudos de recepção pontuados pela história do livro, acrescentamos que os estudos da tradução são um dos importantes elos da recepção, em casos em que a literatura necessite ser traduzida. Assim, Lawrence Venuti define a recepção completa de um texto literário:

[...] não somente em suas próprias língua e cultura, mas nas línguas das culturas que foram traduzidas, e não somente nos julgamentos dos revisores no repouso do exterior, mas nas interpretações da história da literatura e crítica e nas imagens que um texto internacional famoso pode carregar em outras formas e práticas culturais, tanto elite, como massa. (VENUTI, 2000b, p. 473)³

Desse modo, um dos parâmetros desta investigação é integrar fundamentos teóricos metodológicos que proporcionem uma recepção estética ampla dentro dos âmbitos culturais de interesses históricos e ideológicos, o que inclui o exercício da tradução.

Para conseguir este objetivo, fundamentam nossa análise as noções de base da Estética da Recepção conhecidas por historicismo e fenomenologia. Essas abarcam conceitos como o “horizonte de expectativa” e “teoria do efeito estético”, respectivamente, para indicar o sistema de normas e atitudes que caracterizam o leitor e a obra em determinado momento. No entanto, não podemos prescindir do caráter pluralista que comporta a estética da recepção, como a sociologia do conhecimento e a

³ [...] not only in its own language and culture, but in the languages of the cultures that have translated it, and not only the judgments of reviewers at home and abroad, but the interpretations of literary historians and critics and the images that an internationally famous text may come to bear in other cultural forms and practices, both elite and mass. (VENUTI 2000b, p.473)

sociologia da literatura, a pragmática literária, a teoria empírica da literatura e, por fim, a teoria do polissistema. Essas são parte das teorias literárias que recorrem aos fundamentos imprescindíveis para o estudo da obra literária como fato comunicativo que se atualiza mediante as interpretações dos receptores.

A orientação histórica e a orientação fenomenológica proporcionam conceitos-chaves para nosso enfoque: o *horizonte de expectativa* que ocorre na recepção ou a presença do leitor definindo o *efeito do texto*, com inclinações históricas ou empíricas. A práxis estética, que na opinião de Jauss não pode ser de todo determinada, integra a atividade estética produtiva e receptiva com a dialética econômica da produção e do consumo.

Dentro deste amplo leque abarcado pelos conceitos da recepção, recorreremos à crítica ideológica social para compreender a produção, a distribuição, a mercadoria e o consumo: elementos participantes da experiência estética, aparentemente com formas técnicas e rudimentares, mas que permitem compreender significativamente a ação receptiva como consequência de uma ação instrumental. Também, algumas vezes, foi necessária a aproximação com disciplinas vizinhas para legitimar diagnósticos e interpretações, como por exemplo, as condicionantes que intervêm no acesso do leitor ao texto, conhecidas como intermediárias ou mediadoras e que podem ser agentes (pessoas) ou suportes materiais. Neste caso, os referentes abordados foram os críticos literários, jornalistas, editores, publicitários, blogueiros, agentes literários, além dos tradutores, cujo trabalho é relevante dentro do contexto da recepção.

O crítico literário, como sabemos, é antes de tudo um leitor. Um leitor real e histórico, que deixa traços marcados de suas leituras. No entanto, a leitura crítica é também mais uma forma de ler um texto e pode variar de teórica a impressionista, além de refletir sensivelmente o temperamento do crítico.

É válido considerar que a leitura não é um processo totalizante, em que se supõe ler tudo com clareza, sem equívocos, pois a linguagem é o lugar do mal-entendido. Lemos aos saltos, eliminando palavras e parágrafos inteiros, considerando que nossa memória é seletiva e lemos por identificação. Ignoramos o que não está de acordo com nossas teorias e criamos nossos próprios parâmetros, o que faz parte da experiência da recepção. É certo, o leitor crítico está preocupado em construir um saber de outras ordens sobre o que lê e leva em conta um distanciamento entre si e o escrito, criando um dispositivo de leitura que o afaste dos excessos emocionais e imaginários; o livro, entretanto, é sedutor e, prova disso é a retórica, o uso das palavras, as metáforas, os

ornamentos e outros elementos diversos dos quais nem sempre o leitor, mesmo o mais qualificado, poderá escapar ileso.

De outro modo, a recepção de uma obra por parte de um público, assim como a recepção de uma mensagem, dá lugar a uma resposta. Por sua vez, a resposta ante uma obra pode ser um simples prazer estético ou, inclusive, um ato de criação, ou seja, a produção de outra obra, de maneira que o receptor se transforma também em produtor, tendo a possibilidade de romper com as normas estabelecidas e forjar novos cânones estéticos.

Em consequência, o leitor tem a função de seleção, considerando a tradição com a qual se confronta e pode se apropriar do passado (incluindo as interpretações realizadas por outros leitores) ou pode rechaçá-lo e tratar de superá-lo. Em qualquer dos casos, a leitura que realizará será forçadamente parcial, limitada por seu próprio ponto de vista, por sua própria perspectiva. Talvez aí resida a originalidade da estética da recepção.

Também o tradutor, como receptor, confronta-se com o texto possuindo expectativas diversas, tanto na categoria estética, quanto na categoria de texto informativo. Assim sendo, relatar a recepção da obra de um autor, fora do contexto da própria língua, sem levar em consideração os problemas e os efeitos da tradução, sem refletir e conceituar essa situação particular, significa abstrair de condições concretas e históricas da própria obra e do contexto situacional do tradutor e receptor.

O outro referente está relacionado à figura do agente literário que funciona como vetor ou propagador de determinada arte. Embora nem todos os trâmites culturais necessitem rigorosamente desse elemento, ele tornou-se um canal indispensável para a disseminação da obra de artistas desconhecidos em centros maiores, como foi o caso do feminismo, alardeado por Hélène Cixous, na recepção de *Lispector* na França. O agente pode funcionar como um potencializador que facilita a publicação de obras num âmbito global e pode estar também condicionado à indústria cultural.

O último referente articula-se com a editoração de livros. Um trabalho aparentemente técnico, mas por onde também trafega a experiência da leitura. Trata-se de um campo complexo que abarca outros tipos de realizações além da fabricação do artefato livro. Os editores são também sujeitos da recepção que têm um papel crítico ao reter ou rechaçar determinada obra. A própria apresentação comercial está respaldada por um horizonte estético que a condiciona, pois, de algum modo, propicia o nascimento de uma obra nova, que não teria existência fora do conjunto de efeitos que

produz sobre os receptores. Segundo Baudrillard (1973, p. 62), “hoje os objetos tornaram-se quase atores de um processo global do qual o homem é simplesmente o espectador.”

Partindo dessas premissas, do levantamento das traduções e da produção crítica sobre a obra clariciana, evidenciamos os principais mediadores entre a obra da autora brasileira e os leitores espanhóis, além de apontar os períodos mais fecundos da produção crítica.

Nossa análise fundamenta-se na Estética da Recepção, especificamente em autores (GADAMER (1960), JAUSS (1970), INGARDEN (1931), ISER (1976)) que buscam esclarecer o processo em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e de reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e nunca totalmente apreendido, pois as normas e valores que o leitor possui, segundo Ingarden (1931), são modificados pela experiência da leitura. Os acontecimentos imprevistos obrigam-no a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Assim, pode-se dizer, que a leitura caminha em duas direções opostas, para frente, por meio da reformulação das expectativas e para trás, re-interpretando o que já foi lido.

A estética da recepção deve muito a Gadamer (1960) que formula a noção de compreensão como um acontecimento em si, em que o presente do leitor, seus pré-juízos, determinam uma margem de eventualidade que se enfrenta no texto, já que nem intérprete, nem texto podem ser considerados como partes autônomas, o autor fundamenta a flexibilidade das posições hermenêuticas, a partir das quais se aspira superar o que poderíamos considerar a prática metodológica da nossa época.

Gadamer, filósofo alemão e representante da corrente hermenêutica contemporânea do pensar, defende no conjunto de todos os seus escritos, uma concepção não estritamente "científica" do filosofar, isto é, entende que a filosofia é uma forma do saber e um modo de questionar o sentido da verdade radicalmente diferente daqueles que, desde o início da Modernidade, transformaram todo o saber humano em autossuficiência, sabedoria especializada ou saber operatório.⁴

Segundo as formulações de Gadamer, o texto deve ser observado enquanto resposta, entretanto as perguntas que este responde também devem ser outras quando consideramos outros leitores e outros horizontes de expectativas. Um trabalho

⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, 125-146.

intelectual não pode, portanto, vincular-se a uma espécie de conjunto de perguntas eternas, de *frequently asked questions* (frequentes perguntas), pois essas perguntas são movediças e mutáveis assim como o mundo e as pessoas.

Jauss (1970), por sua vez, afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determinam a recepção e a disposição desse público acima da compreensão subjetiva do leitor. O novo, apresentado pela , dialoga com as experiências que o leitor possui. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28). Podemos deduzir que a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Iser (1976) formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações e, a qualidade estética de uma obra literária está na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Iser vê a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor, ressaltando que o leitor torna-se atuante no processo, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles.

Em relação aos estudos de tradução, Venuti (1998), cuja metodologia tem como objetivo principal examinar a (in)visibilidade do tradutor ao largo da história, também tem, como ideias centrais em suas investigações, a estrangeirização do texto, bem como a ideia de fluidez. Para ele, um texto traduzido é aceitável pela maioria das editoras, leitores e críticos, quando demonstra fluidez e transparência e parece ser não uma tradução e sim o texto original. Além disso, deve ser de fácil leitura e escrito com uma prosa atual, compreensível e estar dotado de um “significado preciso”.

No mesmo afã de mostrar como uma descrição de traduções se enquadra na metodologia esboçada por Salvador Peña (1997), que considera a descrição uma medida prévia metodológica para confrontar qualquer tipo de tradução, seu enfoque é a confluência dos principais aportes desenvolvidos entre teoria e prática da tradução. Segundo ele, (1997, p. 20 a 57) uma tradução descritiva deve tratar dos seguintes aspectos: objetos, sujeitos, tipo de tradução, marco da tradução, barreiras, (in)visibilidade do tradutor, fidelidade, fator tempo, pontualizações, valoração,

recepção. Tanto o enfoque de Venuti como o de Peña encontram-se dentro da virada cultural (*cultural turn*) que os estudos sobre tradução têm experimentado nos últimos anos. O giro cultural tem servido à tradução como elemento destoante que traz à tona a multiplicidade de vozes presentes no texto original e não se limita a ser apenas uma imitação.

Para André Levefere (1997/1998), a tradução descritiva, que pretende dar conta de questões culturais, deve abarcar, por conseguinte, o estudo em nível linguístico e estudo em nível extralinguístico. Levefere defende: cultura, texto, estrutura de texto, parágrafos, linhas, frases e palavras.

Hurtado defende que a tradução apresenta um caráter holístico, ou seja, os aspectos cognitivos, textuais e socioculturais da tradução estão imbricados e nessa interação encontram-se as chaves para descrevê-la e explicá-la. A aproximação à descrição deve ser interdisciplinar e multidimensional, pois pretende dar conta de todas as propriedades e características.

O futuro investigador é múltiplo, interdisciplinar e empírico. Múltiplo, porque há espaço para todos os enfoques, desde os mais especulativos até os mais experimentais; cada um acrescenta seu grão de areia ao conhecimento da tradução. Interdisciplinar, porque margeando o estado atual de desenvolvimento das ciências, nenhuma disciplina pode ser estanque, a diversidade de âmbitos de estudos da tradução requer o contato com outras disciplinas. Empírico e experimental, para avançar no recolhimento de dados e fazer com que as propostas se transformem em princípios e modelos validados (HURTADO, 2001, p. 632).⁵

Em resumo, para dar conta das questões referentes à recepção, que inclui tradução e tradutores, bem como para refletir sobre a influência que exercem as estruturas de poder da sociedade sobre a produção e recepção das obras traduzidas, recorreremos aos fundamentos teóricos e práticos da estética da recepção, cujo sistema interdisciplinar pode abarcar também questões da literatura comparada.

No primeiro capítulo caracterizamos, primeiramente, as noções fundamentais da Estética da Recepção, aporte do método teórico-literário para o desenrolar de toda a

⁵ ⁵ [...] el futuro investigador es múltiple, interdisciplinario y empírico. Múltiple, porque hay cabida para todos los enfoques, desde los más especulativos hasta los más experimentales; cada uno aporta su grano de arena al conocimiento de la traducción. Interdisciplinario, porque, al margen de que en el estado actual de desarrollo de las ciencias ninguna disciplina es algo estanco, la diversidad de ámbitos de estudio de la Traductología requiere el contacto con otras disciplinas. Empírico y experimental, para avanzar en la recogida de datos y hacer que las propuestas se transformen en principios y modelos validados. Albir *Traducción y traductología. Introducción a La traductología*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 632.

pesquisa, tendo como núcleos temáticos específicos: o texto, o leitor e a leitura, assinalando que a literatura é um processo de produção; porém, o texto circula e só se consome como literatura na medida em que vai sendo recepcionado em um espaço diferente de sua elaboração. Exploramos os principais conceitos da teoria da recepção, bem como os precursores do referido estudo. Um sub-capítulo aborda Jauss e a intersecção de suas investigações com as de Gadamer. Igualmente, centramo-nos em Wolfgang Iser e seus estudos arraigados na fenomenologia.

A segunda parte do primeiro capítulo volta-se para as questões da tradução envolta pela recepção, especificamente da tradução literária, tentando distinguir os tipos de tradução, finalidades e os respectivos fatores condicionantes. Enfatizamos a chamada “Escola da manipulação” e as novas perspectivas teóricas atreladas a esta. Também a “Teoria do Polissistema” que, mesmo não sendo tão recente, tem como objetivo analisar a vida do texto traduzido em um novo contexto social e cultural e os vínculos entre os diferentes sistemas literários.

No segundo capítulo, tratamos de situar a literatura brasileira dentro do mapa espanhol: publicações, períodos mais favorecidos, obedecendo uma cronologia com início em 1855, quando é publicado na Espanha o primeiro texto brasileiro pelo escritor espanhol Juan Varela, que esteve em missão diplomática no Rio de Janeiro por dois anos. Entretanto, cartas trocadas entre os intelectuais espanhóis, antes de 1855 dão conta de que a literatura brasileira do século XVIII era já comentada e elogiada, porém não havia um canal para o envio e recepção dessa literatura. Até os anos de 1980, não acontece a troca esperada por escritores e críticos nacionais, mas depois dessa data a velha etiqueta brasileira de terceiro mundista se dinamita, em várias direções, tanto na forma de trabalhar as chamadas raízes regionais sintonizadas com o tempo presente, como também com a atualização das linguagens artísticas da contemporaneidade, suas antenas com o campo informativo, formal e tecnológico.

Os esforços dos modernistas, seguindo as pautas das vanguardas europeias daqueles anos 20, para conseguir uma atualização da arte e da vida, parecem agora encontrar as raízes da sua própria identidade mestiça e destacar o caráter independente e nacional de uma cultura que vai alcançando sua maioridade. A produção no país ibérico começa a ganhar projeção graças ao novo perfil brasileiro e a uma nova estrutura na configuração da identidade do Brasil. É o início da fase mais internacionalista da história das artes brasileiras. Os conceitos de espaço e tempo vão se modificando substancialmente devido ao desenvolvimento dos meios informativos e pela própria

dinâmica da comunicação. São circunstâncias históricas que afetam, sintomaticamente, a estética e ampliam os campos de estudo, permitindo a incorporação de novos autores brasileiros no cenário espanhol e propondo uma nova discussão referente à natureza e a estética brasileira que deixa de estar condicionada ao regionalismo do país.

O terceiro capítulo fala especificamente sobre a recepção de Clarice Lispector na Espanha e das complexas conexões entre as camadas instauradoras da recepção: a relação entre o texto e o leitor final; a relação da obra com seus mediadores e os interesses, mutáveis ou não, a que está condicionada. O fio da teoria perpassa também o conhecimento empírico e condições de mercado, além da análise pela qual passou a obra clariciana com o fim de avaliar sua originalidade, o que ela tem em comum com outras, em qual gênero se enquadra, especificidade da linguagem e elementos que levaram a conclusão de viabilidade do produto.

O esclarecimento do potencial de recepção de Clarice foi dimensionado pela distinção entre o ato da recepção final do leitor e a recepção como um processamento constituído pelos mediadores, entre eles os pioneiros que leram a obra em língua portuguesa e se propuseram a aliar-se a outros mediadores tais como tradutores, editores, críticos, agentes literários, e pensaram o papel da recepção em um contexto estrangeiro.

O quarto capítulo faz um mapeamento das publicações literárias de Clarice em território espanhol, desde o conto “Dibujando un niño”, cujo original se intitula “Menino a bico de pena” da obra *Felicidade clandestina*, publicado na Espanha na *Revista de Cultura Brasileña*, em junho de 1965, até as últimas obras publicadas nos anos de 2010 e 2011. Também mapeamos a leitura crítica feita por estudiosos, com o intuito de re-situar a cultura dentro de um contexto estrangeiro levando em conta o reconhecimento da especificidade da situação histórica vivida, além de estabelecer diálogos entre espaços e temporalidades. Da mesma forma que os tempos se mesclam, os leitores também são, simultaneamente, renovadores em seus gostos e na avaliação das propostas que chegam a eles. A crítica é um exercício que supõe o estabelecimento de relações entre autores e obras, entre perspectivas teóricas e estéticas, entre temporalidades distintas. Apresentamos um número de intelectuais capazes de exercer tal tarefa e conseguir atingir um número amplo de outro tipo de leitor que é consumidor desse conhecimento. Recordando sempre que a crítica literária também está sujeita a modismos, a disputas nos departamentos universitários, ao jogo do poder, à máquina publicitária e a outros fatores que descrevemos no capítulo.

O quinto capítulo trata da leitura não-acadêmica feita por jornalistas, blogueiros e leitores comuns sobre os textos claricianos, mostrando que o fenômeno Clarice cresce também por meio de revistas, jornais e Internet. Tais meios constituem espaços onde se podem encontrar as mais diferentes leituras sobre sua escritura. De maneira geral, são leitores que rechaçam o dogmatismo e os estudos eruditos porque creem que a erudição não faz falta para compreender a leitura, ou porque, de fato, não têm acesso aos estudos teóricos. Outra característica da crítica não-acadêmica é que, em geral, se aproximam da obra com uma atitude favorável. O que se busca é concentrar esforços em obras com as quais experimentaram um prazer intelectual. Em outras palavras, reivindica-se o prazer do texto. Defende-se a postura de que a literatura é uma atividade do espírito e só é possível aproximar-se dela de maneira intuitiva. Trata-se de uma teoria afetiva embasada na sensibilidade artística do crítico e sua intuição, de modo que os leitores se aproximam da literatura clariciana com uma visão positiva, ao centrar-se nas virtudes e não nos defeitos das obras. Essa perspectiva se ajusta ao projeto de popularização da leitura de Clarice na Espanha, porque estimula outros leitores à leitura, já que, mesmo para ler de uma forma superficial, o leitor necessita de determinadas informações sobre a criação do texto, seu contexto histórico, a razão do vocabulário e até sobre misteriosas causas que envolvem a vida do autor. Em torno de Lispector cresce também uma espécie de culto, de devoção mítica que faz com que cada um queira compartilhar seus escritos ou queira introduzir uma nova informação sobre a vida da escritora.

O sexto capítulo aborda o último elemento dentro do processo de mediação de leitura, o leitor tradutor. Apresenta o processo de contato íntimo entre duas línguas que de outro modo não alcançaria. É o que metaforicamente se poderia chamar de processo de fecundação: a língua receptora do tradutor é fecundada pela língua do original, dando à luz textos que gozam, nas línguas que os acolhem, de juventude, mobilidade cultural e um tempo exterior ao texto, na medida em que cada novo leitor dele se aproxima. Por essa perspectiva, elaboramos análise das traduções de Lispector realizadas por tradutores espanhóis, observando a estrutura das traduções, sua apresentação exterior e interior. A análise se detém nos principais traços que envolvem a tradução em trechos escolhidos de obras traduzidas por Elena Losada, Cristina Peri Rossi, Ana Poljac, Marcelo Cohen, Mario Merlino, Mario Morales, Basilio Losada, entre outros. A proposta foi analisar, à luz de alguns exemplos representativos, o grau de intervenção dos tradutores nos textos de Clarice e, demonstrar, quando possível, as consequências dessa interpretação no texto em si. Não houve a intenção de fazer uma descrição

exaustiva dos métodos tradutórios empregados e muito menos avaliá-los em seu todo. O objetivo, sobretudo, concentrou-se em evidenciar diferentes formas de intervenção por parte dos tradutores que fazem com que o texto traduzido se transforme em um texto diferente.

A pesquisa se completa com as conclusões que concede ao trabalho um valor científico acabado, mas ao mesmo tempo deixa a porta aberta para posteriores investigações em diversos campos da recepção.

As referências bibliográficas que seguem às conclusões não são propriamente uma bibliografia completa sobre o tema da pesquisa, sim uma relação que favorece a clareza da exposição.

Encerra esse trabalho um corpo de apêndices, cuja consulta é importante para compreensão global da recepção clariciana, já que complementam e comprovam informações citadas no desenvolvimento do texto.

CAPÍTULO I
A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

E deixemos às circunstâncias e aos acasos da comunicação a responsabilidade de fazer chegar à inteligência do leitor, não tanto a integridade da experiência que nos propusemos transmitir.

José Saramago

Este primeiro capítulo apresenta como objetivo principal caracterizar algumas noções fundamentais da Estética da Recepção incluindo alguns conceitos da sociologia literária. Durante muito tempo a crítica literária valorizou a obra, o texto e o discurso, a partir do ponto de vista do fenômeno literário, o que significa uma crítica embasada muito mais no objeto do que no sujeito – o consumidor literário. A Estética da recepção é uma orientação que recorda que o campo literário não se constitui apenas por autores e obras, mas também por leitores. Importa saber como o dado textual transita do emissor até ao receptor que o decodifica.

Em geral, trata de evidenciar tanto a validade como os aportes específicos e significativos usados como método teórico-literário para o desenvolvimento da nossa pesquisa, sem a pretensão de esgotar todas as implicações críticas que envolvem a teoria da recepção. Em uma primeira instância, abordaremos a Estética da Recepção em seus três núcleos temáticos que são o texto, o leitor e a leitura.

Seguindo a história da literatura, percebemos que, tradicionalmente, esta tem enfatizado ênfase à produção de texto. Era o autor quem atribuía sentido à atividade literária, por conseguinte, à estética da produção. Evidentemente, a literatura é um processo de produção, o texto circula e só se consoma como literatura na medida em que vai sendo recepcionado em um espaço diferente de sua elaboração. Em outras palavras, não é possível excluir o ato receptivo dos textos, pois existe um complexo processo de leituras, incluindo a participação do receptor que vai decodificar os signos artísticos.

A estética da recepção restitui o devido valor à função ativa do leitor, pois no decorrer da história, foram eles, os leitores, que de maneira sucessiva, “concretizaram” o sentido das obras. Podíamos dizer, inclusive, que a história da literatura não é mais do que a história das interpretações dos textos, na condição de entender como interpretação um “intercâmbio de experiências”, ou “diálogo de perguntas e respostas” conforme os métodos de cada época. Wolfgang Iser em *Rutas de la interpretación* (2005) declara que durante muito tempo a interpretação foi considerada uma atividade que não parecia requerer uma análise de seus próprios procedimentos. Havia uma suposição tácita de que se dava de maneira natural, em especial porque os seres humanos vivem em constante interpretação:

O tempo todo emitimos um amontoado de signos e sinais em reposta ao que recebemos do nosso entorno. Neste sentido, podemos inclusive

parafrasear Descartes: “Interpretamos, logo existimos”. No entanto, enquanto uma disposição humana tão fundamental faz com que a interpretação pareça surgir naturalmente, as formas adotadas não são assim. (ISER, 2005, p. 21)⁶

Os conceitos da Teoria da Recepção conferem, portanto, ao intérprete um lugar primordial, o que também significa a quebra do texto como convocador de um só significado. Os teóricos, imbuídos dessa estética, reconhecem o texto literário como uma estrutura não pronta por completo, cabe ao leitor preencher os seus vazios. Hans Robert Jauss manifesta, por exemplo, que frente a uma estética de produção e apresentação se ergue a dimensão da recepção literária e de seu efeito no leitor. Afirma Jauss:

No triângulo formado por autor, obra e público, este último não é apenas a parte passiva, cadeia de meras reações, e sim que, por sua vez, volta a constituir uma energia formadora de história. A vida histórica da obra literária não pode conceber-se sem a participação daqueles aos quais é dirigida. (JAUSS, 1986, p. 163)⁷

A mensagem codificada por sujeitos individuais que configuram o texto literário está destinada a ser recepcionada por leitores que devem decodificá-la e lhe atribuir um significado. Isso pode ser notado quando, em um , se encontra o autor real do texto e, em outro, o leitor real e concreto que percebe, lê e promove a realização do texto como tal. O texto literário passa a ser, assim, um elemento de troca, de circulação e, como produto, transita, conectando autor e leitor.

Considera-se como precursores da estética da recepção Valéry, Benjamin e Sartre. Para Valéry, o leitor é um segundo criador de uma obra, considerada, necessariamente aberta. Ele chega a afirmar, de modo provocador: “meus versos têm o sentido que queira dar o leitor” (VÁSQUEZ, 2005, p. 24), encarregando a este do complemento do trabalho da *poiesis*, põe em jogo a própria sensibilidade para provar um sentido que não está disposto no texto, senão proposto.

⁶ Todo el tiempo emitimos un amasijo de signos y señales en respuesta que recibimos de nuestro entorno. En este sentido, podemos incluso parafrasear Descartes: “Interpretamos, luego existimos”. Sin embargo, mientras una disposición humana tan fundamental hace que la interpretación parezca surgir naturalmente, las formas que adopta no lo hacen así. (2005, p.21)

⁷ En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación de aquellos a quienes va dirigida. (1986, p. 163)

Ainda, segundo Vásquez, Valéry reafirma posteriormente a mesma ideia em seu *Curso de poética* que “a obra do espírito não existe sem o ato” (idem), ou seja, o ato de recepção, reivindica, assim, o papel de um leitor co-criador para seus versos.

Esta ruptura entre produção e recepção da arte está também manifesta na obra de Walter Benjamin⁸ para quem a crítica das obras do passado é a atualização de cada recepção. Desde os anos 30 do século passado, Benjamin antecipa alguns traços dessa estética. O filósofo acentua não o encontro atual com a obra, e sim o caráter histórico de sua recepção.

O mesmo se manifesta em Sartre, especialmente em seu conhecido artigo de 1949, “O que é literatura?”, em que afirma que a escrita produtiva e a leitura receptiva são atos que se excluem. Sartre sustenta existir uma separação taxativa entre produção e recepção, mas sustenta também a necessidade da recepção, ou mais exatamente, uma cooperação entre produção e recepção. Para ele a escritura está implicada na leitura, enquanto o escritor guia o leitor. Mas isso não quer dizer que o leitor que se guia pelo autor permaneça passivo na leitura. Toda obra literária é, na concepção de Sartre (VÁSQUEZ, 2005, p. 27), um chamamento libertador, redentor e por isso, os atos de ler e escrever se necessitam mutuamente e exigem cooperação. Tais ideias serão retomadas por Roman Ingarden e, vinte anos depois, por Wolfgang Iser, um dos fundadores da estética da recepção.

Ingarden (1931)⁹ retoma os pressupostos de Sartre cunhando o termo *concretização*. Isto é, o leitor de uma obra narrativa ou poética, ou o espectador de uma peça de teatro não se limita a reproduzir o que o texto lido ou representado oferece, mas sim trata de determinar o que nele não está determinado. Concretizar é isso. Um processo em que leitor ou espectador põe na obra o que não está nela, considerando que a obra não pode dizer tudo acerca do objeto representado.

Para Vásquez (2005, p. 28), a concretização não depende apenas do leitor, mas também da obra e das possibilidades que oferece suas qualidades objetivas, razão pela qual a recepção não pode ser arbitrária. A concretização tem, portanto, dois referentes: um, a obra com as possibilidades sugeridas pelo leitor, e outro, o receptor, mesmo quando tenha que preencher os pontos de indeterminação, não de forma arbitrária, sim

⁸ A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. Org. Lucia Castello Branco. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2008.

⁹ *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, n.1, v.1, nov. 1995.

com os marcos de possibilidade que contêm o texto. No entanto, como as circunstâncias nas quais autor e leitor levam a cabo este processo de determinação ou concretização variam em cada recepção, variam também as recepções de um mesmo tempo. O resultado é, enquanto um texto fixado por um autor é único e invariável, suas concretizações são plurais e distintas. Esta foi a tese fundamental da teoria de Ingarden, entendida como teoria da estrutura indeterminada e esquemática da obra literária e como teoria da recepção ou processo de concretização ou determinação de seus “pontos indeterminados” pelo leitor ou expectador.

Nos anos 30, outra fonte prenunciava a Estética da Recepção, os trabalhos de Jan Mukarovsky, principal representante do Círculo Linguístico, Escola de Praga, ou Estruturalismo Checo. Mukarovsky considera a obra de arte como um signo ou feito semiológico. Seguindo o fundador da linguística estrutural, Ferdinand Saussure, distingue no signo o significante e o significado. Como em todo signo, o significante é veículo do significado. Esta mesma distinção leva Mukarovsky para a obra de arte, distinguindo *artefato* de *objeto estético*. O artefato é o suporte material que funciona como significante e o objeto estético como significado. Assim, o artefato significante não tem por si só significado, este só se dá na consciência do receptor em um processo que Mukarovsky chamou de objeto estético. Para Vásquez (2005: 30), o que defende Mukarovsky é o artefato como ponto de partida e o objeto estético como ponto de chegada. O artefato, por sua vez, é único e invariável, permanece como produto do seu autor. O objeto estético, pelo contrário, é plural e variável. Ou seja, recepções de um mesmo artefato podem variar. E por que variam? Para Vásquez,

Variam porque as recepções de um mesmo artefato têm lugar em diferentes panos de fundo ou contextos sociais, culturais etc. Disso se depreende o papel ativo do receptor já que o objeto estético não é algo oferecido que reproduza sua consciência e sim o objeto que nela se produz durante o processo de recepção. (VASQUEZ, 2005, p. 30)¹⁰

Ficam então delimitados, a partir da diferença entre artefato e objeto estético, a produção pelo autor e recepção pelo leitor. Mukarovsky sublinha o contexto do receptor e o conjunto de normas e valores que o dominam. Novos sistemas de normas

¹⁰ Varían porque las recepciones de un mismo artefacto tienen lugar en diferentes trasfondos o contextos sociales, culturales etc. De todo esto se desprende el papel activo del receptor ya que el objeto estético no es algo dado que reproduzca su consciencia, sino el objeto que se produce en ella en su proceso de recepción. (VASQUEZ, 2005, p. 30)

impõem novas recepções. Porém, o que se refere ao caráter social e cultural do contexto, as recepções não só dependem das normas e valores literários, mas também das normas e valores extras-literários: morais, religiosos, econômicos, sociais, nacionais que influem nas mudanças das normas literárias e, portanto, nas recepções que dependem delas.

A recepção, por sua vez, é histórica, já que se situa dentro do processo histórico da avaliação literária, em conformidade com um sistema de normas dominantes e válido para determinada época. Em consequência, por serem históricas as normas, serão também as recepções que se sujeitam a elas. Essas são as ideias fundamentais de Mukarovsky acerca da recepção, que se constitui uma fonte teórica para os estudos em questão.

Os anos seguintes reservaram à estética da recepção um êxito inesperado. Ela passa a responder a um interesse latente que, nos anos 60, foi alimentado pela insuficiência geral do cânone literário:

A teoria da recepção logo entrou no fogo cruzado do debate entre crítica ideológica e hermenêutica; mas despertou, sobretudo, um novo interesse de pesquisas, sedimentado pela abundância de pesquisas em histórias da recepção e em sociologia da literatura, bem como em análises empíricas da recepção. (JAUSS, 2002, p. 71-72).

Outra teoria, muito próxima dos estudos recepcionais, é a teoria da comunicação literária da escola de Berlim Oriental. É possível traçar um paralelo entre as tríades “obra-autor-público” da estética da recepção e “mensagem-emissor-receptor” da teoria da comunicação. Todavia, a coincidência de sua aparição se deu com o começo do declínio do paradigma estruturalista, até então dominante nos estudos científicos.

Para o estruturalismo, a noção de estrutura não era, em absoluto, dependente da dimensão social e, seus efeitos e sentidos, a partir do sistema de signos fechados e sem sujeito, precisavam de nexos com sua situação de produção e recepção. Dito isso, como contraste, é conveniente destacar que a estética da recepção compartilha certos traços das categorias pós-estruturalistas desenvolvidas, por exemplo, pela crítica literária francesa posterior a 1968, tais como a noção de “obra aberta”, a reintrodução do sujeito e a revalorização da função de transformação social do texto literário. Entretanto, as teorias francesas, de maneira reflexiva, buscam o sentido do texto, pelo texto mesmo, enquanto as alemãs explicam sua constituição contínua por meio da interação, ou seja, através das atividades de produção e recepção literárias.

A coincidência entre as duas teorias se deve em razão de, em cada momento histórico, em cada lugar, o gosto do público está mais preparado para receber alguns conceitos e adotar certas teorias. E, é evidente que a constituição desse gosto e a formação da sensibilidade é o resultado de experiências estéticas, para o qual responde a literatura.

Para Wolfgang Iser, o traço distintivo da literatura é a indeterminação textual, o mesmo que dizer, a ausência de uma correlação exata entre os fenômenos descritos nos textos e os referentes extra-textuais que provocam a indeterminação, a impossibilidade de verificação. Segundo Iser (1999), para o leitor se abrem duas possibilidades para chegar a ‘normalizar’ a indeterminação:

[...] ou bem projeta sobre o texto suas próprias concepções prévias ou bem se dispõe a revisar suas próprias concepções prévias. [...] Somente no ato de ler se substitui a indeterminação pelo significado. (ISER, p. 176,177).

Para este teórico, nenhuma leitura pode esgotar o potencial de um texto, e sim, tem a particularidade de prestar-se a múltiplas concretizações. De forma que o envolvimento do leitor é vital para qualquer tipo de texto, a fim de que a relação entre leitor e texto permita a absorção pelo receptor, atitude que o autor estimula com o fim de atraí-lo. Quanto maior indeterminação houver no texto, maior será a participação do leitor e sua imaginação que está destinada a preencher os espaços vazios e os hiatos nele existentes.

1.1 Jauss e o encontro com Gadamer

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.

Machado de Assis

Paralelamente ao desenvolvimento dos conceitos de Iser, Jauss entende que a relação entre literatura e leitores abarca uma dupla importância, tanto estética como histórica.

A relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUSS, 1994, p. 23)

Para entender Jauss é preciso verificar o passado que colaborou para a Estética da Recepção. Ou, poderíamos começar perguntando: contra quem se opõe o pensamento de Jauss? Contra três correntes desigualmente poderosas no decorrer da segunda metade do século XX, que são o positivismo histórico e suas consequências; a crítica marxista e as teorias literárias formalistas (especialmente o formalismo russo e, mais recente, o estruturalismo, já que Jauss faz visíveis críticas a Barthes). Contra estas três formas de interpretação, o pensador assinala a impotência diante do que é efetivamente a literatura: um conjunto sistematizado de obras cujos valores se objetivam na história e na estética de forma solidária e indissolúvel. Jauss acaba por diferenciar o “fato estético” da “arte literária”, porque quando um fato é um fato de consciência, então deixa de ser um fato real, salvo na imaginação e fantasia do intérprete. Deixa, pois de ser um fato operatório na realidade e passa a ser um fato operatório na consciência subjetiva de um indivíduo, ou seja, um fato somente formal ou estrutural. Porém, a ciência literária não trabalha com fatos de consciência, com fatos que são somente operatórios na mente do leitor, e sim com materiais reais que, efetivamente, trazem formas corpóreas e manipuláveis ou operáveis, com fatos normativamente interpretáveis por um sistema que transcende os “autologismos” de um receptor individual.

Jauss constata que a arte exige, antes de tudo, uma recepção. Ele sempre falou muito mais da recepção do que da interpretação. De fato, não nos apresentou a teoria da interpretação literária e sim uma teoria da recepção estética de obras literárias, o que não é o mesmo. Os limites da estética da recepção jaussiana são os limites de uma teoria de interpretação, que ele nunca chegou a formular plenamente.

Esta operação receptiva, no pensamento de Jauss, é a única forma de encerrar e objetivar, no curso da história, a estética de valores literários, que será uma estética de sua recepção histórica.

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ele é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual. [...] A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete. (JAUSS, 1994, p. 25)

Em seu afã de superar o que considerou um abismo entre literatura e história, Jauss incorrerá gradualmente ao sociologismo, pelo caminho do conhecimento histórico e do psicologismo, pela vereda da estética literária e por alguma incursão à redução fenomenológica. Obsessivo por reconhecer na literatura uma função social alheia ao marxismo e não considerada pelos formalistas, cujos objetivos em última instância eram morais, Jauss propõe, com sua teoria literária, dotar “a literatura de uma dimensão que é parte imprescindível tanto de seu caráter estético como de sua função social: a dimensão de sua recepção e efeito.” (JAUSS, 2000, p. 158)

Nesse ponto, Jauss se move especialmente para o terreno da fenomenologia literária muito mais ativamente do que para o domínio das essências e das ideias literárias. De fato, nunca estabelecerá discriminações normativas entre os tipos de público que vai receber, interpretar, ler ou consumir um material literário. A “insolvência da recepção” é uma característica genuína da teoria da estética da recepção jaussiana e, de forma específica, é uma cláusula determinante de seu pensamento literário. Para Jauss todo público é, na realidade, idêntico. A única coisa que muda é a forma e a função de perceber socialmente uma obra de arte, cuja essência será a existência que, em cada momento, o público reconhecerá historicamente, isto é, sociológica e psicologicamente. A essência da literatura fica reduzida a sua existência

social e psicológica, objetivada em um dado momento da história pela experiência estética de um público cujos membros atuam com uma única consciência indiscriminada.

Estas ideias conectam-se ao postulado do mesmo Jauss, no que diz respeito ao **horizonte de expectativa**¹¹ fixado não apenas no momento de produção do texto, mas também no da leitura. O conceito de **horizonte de expectativas** desempenha um papel central na teoria de Jauss. A reconstrução de tal horizonte é uma das tarefas da teoria da recepção e serve como ponto de referência para a construção do sistema literário, ressaltando que na leitura não há um significado final para o texto, há sim um tecido linguístico que produz em cada ato de leitura novos fenômenos significativos, concretizados pelos leitores na relação dialógica com o texto.

Gadamer, por quem Jauss se declara particularmente influenciado, em sua fundamentação da hermenêutica, propõe um prolongamento da necessidade de compreensão por parte do leitor. Esta compreensão está fundamentada, em todas as vertentes artísticas, pelo conjunto dos processos históricos. Uma obra de arte é um produto cultural que deve ser compreendido historicamente. O receptor não parte do zero. Ele está consciente de que determinada situação está conectada com o âmago da tradição. A aceitação de tal pressuposto não é um defeito de sua capacidade de reflexão e sim da realidade histórica que o define. A esta situação corresponde, evidentemente, certo horizonte que pode estreitar-se ou ampliar-se, sobretudo, permitir que as coisas sejam situadas dentro de seu âmbito. Gadamer entende que o receptor é solicitado pela obra no ato de compreensão, pois é ele que garante a **fusão de horizontes**¹², ou seja, a releitura do passado da obra a partir de seu efeito no presente.

¹¹ **Horizonte de expectativas** (*Erwartungshorizont*)

Expressão de origem alemã (traduzida em inglês por *horizon of expectation* e em francês por *horizon d'attente*), que provém da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer. Nesta perspectiva, o *horizonte* é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjectivo; o *horizonte de expectativas* é uma característica fundamental de todas as situações interpretativas, dizendo respeito a uma espécie de fatalismo que acompanhará qualquer ponto de vista face à visão que temos do mundo: quando interpretamos, possuímos já um conjunto de crenças, de princípios assimilados e ideias aprendidas que limitam desde logo a liberdade total do ato interpretativo; em outras palavras, quando lemos um texto literário, o nosso horizonte de expectativas atua como a nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre. (...) Hans Robert Jauss, discípulo da hermenêutica de Gadamer, membro da Escola de Constance, e um dos mais inflexíveis dos críticos da estética da recepção, é o grande responsável pela divulgação da expressão nas décadas de 1970 e 1980. (CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários.

http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/horizonte_expectativas.htm. Consultado em 03/07/2010.

¹² Fusão de horizontes: conceito atribuído a Gadamer. O horizonte é algo dentro do qual nós nos movimentamos e que se movimenta conosco. Ao contrário do historicismo, Gadamer sustenta que não há um horizonte em que esteja situado o intérprete, e outro para o qual se desloque, mas que existe um horizonte único. O deslocamento do intérprete a outra situação consiste em colocar-se a si próprio na

A fim de promover a **fusão de horizontes** será necessário considerar, no ato interpretativo, as presenças da pré-compreensão e da pré-concepção implícitas ao ato de leitura. O hermeneuta defende que “quando se empreende uma leitura, não é necessário que se esqueçam todas as opiniões prévias sobre seu conteúdo e todas as opiniões próprias. O que se exige é simplesmente a abertura à opinião do outro ou à do texto” (GADAMER, 1997, p. 404). Sem que haja essa abertura, não haverá **fusão de horizontes**.

O receptor não se move para um novo horizonte, abandonando o seu próprio. Não existe empatia pelo que é alheio e nem assimilação do que é próprio, existe sim uma elevação a partir das próprias expectativas de sentido. A situação hermenêutica está determinada por alguns prejuízos irrecuperáveis que hão de ser postos continuamente a provas no encontro com o passado e na compreensão da tradição da qual viemos. Segundo Gadamer “a compreensão deve ser entendida como parte de uma produção de sentido na qual se forma e se conclui o sentido de todo o enunciado, tanto da arte como qualquer outro gênero da tradição.” O procedimento de compreensão e interpretação desta “produção de sentido”, estético ou não, reclama por parte do receptor uma tarefa de reconstrução e integração das linhas sugeridas. Tarefa que, no caso da experiência estética, supõe amalgamar o indivíduo humano à obra artística, para a qual o processo interpretativo acaba por revelar-se como um processo de auto-compreensão. “A obra de arte é compreendida como a consumação da representação simbólica da vida, a caminho da qual já se encontra igualmente toda a vivência” (GADAMER, 1999, p. 76).

Compreender uma obra do passado é compreender a pergunta para qual se dá uma resposta. Isso não implica uma volta ao historicismo objetivista, posto que perguntas e respostas de uma época constituem, de certo modo, uma nova obra que respectivamente responde nossas próprias perguntas.

Encontrar o horizonte de perguntas históricas não é outra coisa senão integrá-lo ao meu próprio horizonte de perguntas, de modo que a compreensão da obra seja o processo de fusão desses horizontes supostamente independentes. A recepção não dissimula a tensão existente entre a obra e o nosso presente. Também não se compreende essa tensão ingenuamente, e sim observando-a conscientemente. A

situação do outro. Não obstante, Gadamer fala de fusão de horizontes, porque, mesmo que o horizonte seja único, existe uma alteridade entre o intérprete e o interpretado. Alteridade que evita, de um lado, que a compreensão seja uma identificação ingênua, e do outro lado, que consista em uma mera explicitação de preconceitos. A partir deste conceito Gadamer desenvolve o “horizonte de expectativas”.

realização controlada de tal fusão é a tarefa da consciência dos efeitos históricos, a incorporação a uma tradição comunitária.

Jaus se vê particularmente influenciado pela hermenêutica de Gadamer, de modo que sua atenção teórica se dirige, antes de tudo, para a nova fundamentação da história da literatura que, gradativamente, se ocupa da reconstrução do processo da experiência estética. Esta acentua o papel ativo do leitor e o caráter histórico da experiência literária, considerada como um triângulo formado por autor, obra e público. O sentido se concretiza em cada ato de leitura e com cada leitor de uma maneira nova e inesperada. Ao considerar a relação dialógica entre a obra literária e seus leitores como “fato primário” para a história da literatura, o crítico alemão propõe reorientar a análise literária para uma direção basicamente hermenêutica, interpretativa.

Para Hans-Georg Gadamer, portanto, a hermenêutica é um caminho que nos permite recuperar aquela tradição da filosofia pré-epistemológica que não toma sua orientação dos objetivos que resguardamos, mas o toma da clássica concepção do âmbito prático no qual o pensamento reflexivo ainda nos reserva uma função sistemática e integradora e não de mera fuga para o terreno estético-poético do privado. Em *La filosofía práctica como modelo de las ciencias humanas*, Gadamer afirma que “a melhor definição de hermenêutica é: deixar que aquilo que se viu alienado pela natureza da palavra escrita ou pelo fato de haver se distanciado, por causa das separações culturais ou históricas, fale novamente.”¹³ Afirma também o filósofo, em seu livro *Verdade e método* que “a estética deve subordinar-se à hermenêutica” e complementa: “E, inversamente, a hermenêutica tem de determinar-se, em seu conjunto, de maneira que se faça justiça à experiência da arte” (GADAMER, 1999, p. 263).

A tarefa da hermenêutica de Gadamer será a de superar as abstrações metódicas da ciência, o que não significa empreender uma cruzada anti-científica e sim diminuir a autoridade da ciência e colocá-la em seu lugar. Isso abarca tanto a tarefa de acabar com a dominação tecnológica como também a de acabar com o ideal de objetividade da ciência, elaborando uma teoria da experiência hermenêutica que afirme existir formas, tais como a experiência da arte, da história e da filosofia com caráter pré-científico, que elevam uma pretensão da verdade, considerada como ilegítima pelo conhecimento da ciência moderna.

¹³ “La mejor definición de hermenéutica es: dejar que aquello que se ha visto alienado por la naturaleza de la palabra escrita o por el hecho de haberse distanciado a causa de las separaciones culturales o históricas, hable de nuevo” (Gadamer, 1977, p. 623)

Trata-se, definitivamente, de renovar a filosofia mediante a construção de uma hermenêutica filosófica que, configurada como crítica dos excessos da ciência e da técnica sobre todos os âmbitos do conhecimento e da experiência humana reivindique as formas de experiência que estão além do mero controle metódico da ciência e aspire a uma maior autocompreensão do homem e a busca de sua própria identidade.

Vistas, por esse prisma, a contribuição de Gadamer à crítica do cientificismo e à sociedade tecnocrata marca o fator comum praticamente à totalidade das inquietudes intelectuais do século XX, não se limitando a um campo particular, mas à totalidade do universo humano, mediante a elaboração de uma teoria da experiência hermenêutica, ou teoria da experiência humana do mundo.

Jauss, que admite a relação entre a hermenêutica de Gadamer e suas propostas, admite também um ponto de discordância entre os dois, exatamente no ponto em que Gadamer quer elevar o conceito do clássico como um protótipo de toda a conciliação histórica do passado com o presente. Enquanto Gadamer, em consonância com sua valorização da tradição tem que admitir o potencial de sentido de obras que flutuam entre a correta e a falsa compreensão, Jauss, crítico especializado em uma literatura da modernidade, não assume tal posicionamento. Tais discordâncias derivam fundamentalmente da maneira diversa de entendimento no que diz respeito à obra e tradição entre os dois pensadores. Jauss, ao postular que o sentido literário está sempre na renovação, não admite, como Gadamer, uma plenitude de sentido advinda da tradição em que se funda a obra literária.

O pensamento de Jauss, entre 1967 e 1997, passa por diversas reformulações, no sentido de precisar conceitos, ampliar temas inicialmente admitidos, afirmar pontos de vista pelo confronto com outros teóricos, como Adorno e Barthes. Assim a estética da recepção não pode circunscrever-se às posições do final da década de 1960, às posições relativas à história literária, pois mesmo o próprio pensador, ao longo do tempo mudou algumas vezes de posição ao tentar aproximar a experiência estética da hermenêutica literária.

O estético em Jauss funda uma nova forma de historicidade, dependente dos intérpretes, que rompem com a ideia de arte completamente desligada do mundo. A obra de arte impõe, como premissa, ao hermeneuta, a sua própria condição estética. Tal premissa é diversa daquela que se manifestava na hermenêutica jurídica ou teológica.

As teses, que Jaus defende para solucionar os problemas ideológicos que derivam dos pressupostos anteriores, podem-se resumir basicamente, em sete:

1 – a renovação da historiografia literária tem que acabar com os prejuízos do objetivismo histórico, segundo os quais os fatores literários podem-se analisar retrospectivamente. A estética tradicional de produção e de representação deve sustentar-se na estética da recepção e em sua efetividade, que proclama o contato direto entre a obra literária e seus leitores.

2 – a descrição da recepção e da influência da obra há de se realizar por meio do estudo do sistema de expectativa dos leitores, determinado pela tradição do gênero, a forma e o conteúdo das obras precedentes e a oposição da linguagem poética e linguagem prática. O horizonte de expectativa do leitor é variável e nunca neutro.

3 – o horizonte de expectativas do leitor permite medir o valor estético da obra por meio da distância estética, que é a diferença entre as expectativas e a forma concreta de uma obra nova. Quanto maior for a distância estética entre as expectativas e a obra, maior é seu valor estético. Se a distância entre as experiências estéticas já conhecidas e a modificação do horizonte é facilmente salva, então se trata de uma obra pertencente à esfera da arte recreativa.

4 – a construção do horizonte de expectativas de obras passadas permite a reconstrução das perguntas que o texto respondeu em seu momento de produção e de recepção, assim como desvela a maneira com que o leitor compreendeu a obra. Assim, demonstra-se a diferença entre a interpretação atual e a interpretação histórica de uma obra. A história da literatura se converte em uma sucessão dinâmica de perguntas e respostas entre a obra e o público.

5 – o caráter histórico da literatura se produz em um nível diacrônico, ou seja, na interrelação das recepções das obras literárias em uma sequência temporal.

6 – o caráter histórico da literatura também se dá em um nível sincrônico, no sistema de referências que caracteriza a literatura de uma época e na sequência histórica desse sistema.

7 – o caráter histórico da literatura se dá em um terceiro aspecto, o da relação do desenvolvimento puramente literário com o processo da história em geral.

Esses pressupostos resumem-se, como explica Acosta Gómez (1989, p. 138-139), em três conteúdos principais: uma concepção substancialista da obra literária, uma maneira crítica de objetivação da mesma e uma definição de horizonte de expectativas em relação à função social e comunicativa do fenômeno literário.

Assim, encontra Jauss um ponto de encontro entre a estética da recepção, a fenomenologia e a sociologia do saber. Ao mesmo tempo, a tipologia de leitores se

reduz a um par: o leitor implícito e o leitor explícito. O primeiro faz referência ao horizonte de expectativas literário porque é a função de leitor da obra. O segundo pertence ao âmbito do horizonte de expectativas social, já que é um leitor diferenciado histórico, social e também biograficamente.

1.2 A fenomenologia de Wolfgang Iser

Em sua obra mais conhecida *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Iser formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos” (1999a, p. 75).

Mas antes disso, Iser já havia defendido várias teses acerca da Teoria da Recepção. Seu principal precursor, no caso da estética do efeito, foi Ingarden. Dos seus estudos, como já citamos neste trabalho, os conceitos mais destacados são dois: a *indeterminação* e a *concretização*. Para Ingarden, a obra literária está constituída por quatro extratos que formam uma estrutura esquemática. Um esqueleto que apresenta lugares de indeterminação que se preenchem mediante o processo cognitivo de leitura. O receptor tem assinada uma atividade cognitiva de concretização que lhe permite atualizar o significado da obra literária aportando no processo sua subjetividade e seus próprios valores (POZUELO YVANCOS, 1989, p. 110, p. 112).

Para Iser, – em *La estructura apelativa de los textos* (1985, p. 136) – todos os textos literários têm um primeiro valor de indeterminação em consequência de seu caráter. Para ele, um texto literário não descreve objetos, tampouco os produz. Na melhor das hipóteses, descreve reações produzidas pelos objetos. Se temos como conteúdo as reações frente aos objetos, então podemos oferecer atitudes ao mundo constituído por eles. A realidade não se baseia em produzir realidades existentes, sim em preparar intuições da realidade. A realidade dos textos é sempre constituída por eles e, portanto, uma reação à realidade.

Os textos não estão radicados no mundo, mas no processo de leitura e, por conseguinte, na própria experiência do leitor, porém não como uma adequação, e sim

como uma tensão. O texto não corresponde às experiências do leitor, ao contrário, oferece-lhe enfoques e perspectivas com as quais o mundo da experiência aparece de outra maneira. O texto literário não se adéqua aos objetos reais do mundo virtual, nem às experiências do leitor e, esta falta de adequação produz sua indeterminação.

Entre o texto literário e o leitor existe uma correlação impossível de se salvar. O processo da leitura é um elemento da própria estrutura do texto. A leitura busca uma significação condicionada pelo texto, porém, por sua vez, o texto permite que seja o leitor mesmo quem a produza. Entretanto, a obra de arte não pode ser reduzida a nenhum desses aspectos.

A entrada de Iser no seio da estética da recepção estabelece uma nova relação entre a recepção literária e a construção do significado textual, mediante o processo da leitura. Sua tese fundamental reside na afirmação da literatura como interpretação criadora do significado textual. A recepção, portanto, passa a ser parte central da textualidade. Iser parte do pressuposto do caráter comunicativo do texto, considerando o texto literário imerso em um dinâmico processo de comunicação que integra obra, autor e leitor. O papel do receptor passa a ser mais valorizado, visto que isso corresponde para a atualização do significado do texto, sempre incompleto. O leitor não apenas concretiza os lugares de indeterminação do texto, como também influi na própria criação textual.

Segundo ele, no processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor, “por esse motivo, a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de apreensão” (ISER, 1996, p. 50). Os estudos de Iser também marcam, do ponto de vista histórico-científico, o fim da hermenêutica na análise literária, sobretudo da hermenêutica ingênua, porque a interpretação da literatura, cada vez menos, comporta o conflito das interpretações dos textos e é cada vez mais incapaz de refletir sobre ele. Em 2000, na primeira edição de *Rutas de la interpretación*, Iser se manifesta sobre o assunto:

Uma anatomia da interpretação é o mais pertinente agora que presenciamos um florescimento de seus gêneros, de modo tal, que a interpretação já não se identifica com a hermenêutica como sucedia no passado (ISER, 2005, p.7)¹⁴

¹⁴ Una anatomía de la interpretación es de lo más pertinente ahora que presenciamos un florecimiento de sus géneros, de modo tal que la interpretación no se identifica ya con la hermenéutica, como sucedía en el pasado (*Rutas de la interpretación*, 2005: 7).

Em 1968, Iser (1979) já esboça as linhas gerais de sua teoria. Para ele o texto nasce como tal e se atualiza na leitura, salientando que o texto não é uma criação exclusiva do receptor. Antes disso, o processo de leitura, pelo qual nasce a obra literária, se define como a interação entre duas realidades. A primeira é a configuração do texto dada pelo autor, enquanto a segunda se refere às reações que a configuração primitiva do texto provoca no leitor. As significações do texto literário só acontecem no processo da leitura, proporcionando um elemento comum a distintos leitores de épocas diferentes. Porém, dependendo do momento em que se produz a leitura e das características próprias do leitor, as possibilidades de atualização do texto literário variam.

Iser ratifica estas ideias em 1972, quando fala de dois polos que constituem a obra literária, o polo artístico e o polo estético, em suas próprias palavras: “a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artísticos e estéticos. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor” (ISER, 1999, p. 51).

Em 1976 Iser faz uma recapitulação dos principais pressupostos teóricos de sua orientação fenomenológica da leitura. De acordo com Yvancos (1989, p. 118:200) são os seguintes:

1. o leitor implícito se define como aquele que não possui existência real, pois encarna a totalidade da pré-orientação que um texto de ficção oferece a seus possíveis leitores. O autor de um texto literário estrutura seu significado textual de acordo com um modelo de leitor. O leitor implícito se distingue do leitor explícito, leitor que, efetivamente, leva a cabo a atualização do significado textual em tempo e lugar determinados. O leitor implícito se fundamenta na estrutura do texto de tal forma que se converte em um modelo transcendental que orienta a atualização do texto, porém não a determina;
2. o repertório do texto designa o mundo da obra literária, isto é, o material seletivo, pelo qual o texto se refere aos sistemas de seu entorno, que em princípio são aqueles do mundo da vida social e da literatura precedente. As estratégias do texto se encarregam de organizar os elementos elegidos do repertório e de impulsionar o início dos atos de compreensão por parte do leitor;
3. Durante o processo de leitura, os signos do texto evocam no receptor sínteses passivas ou, o que é igual, projeções que se realizam por baixo do umbral da consciência. A imagem mental é o modo principal destas sínteses, pelo qual

também se considera a categoria principal da representação. Por meio da representação, o receptor produz uma imagem de um objeto que não está dado de antemão. Nisto se diferencia a representação da percepção, que pressupõe a existência anterior de um objeto dado. Graças a esta possibilidade de evocação da imagens não predeterminada, a obra literária adquire seu caráter aberto (1987, p. 217-223);

4. Derivados dos espaços de indeterminação do texto de Ingarden, os espaços vazios refletem “as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra” (1999, p. 11). O texto, portanto, deixa ao receptor uma relação em branco que ele deve imaginar. Os espaços vazios pertencem tanto ao nível de repertório como ao nível das estratégias.

Na realidade, como sintetiza Holub (1984, p. 83), se Jauss trata de explicar o macrocosmo da recepção, Iser se centra no microcosmo da resposta dos receptores de textos individuais, em um processo de leitura caracterizado pela busca constante de significado.

Para Iser, autor e leitor participam de um jogo de fantasia que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais que uma regra do jogo. A leitura só se torna um prazer quando a produtividade do leitor entra em jogo, ou seja, quando os textos oferecem ao leitor a possibilidade de exercitar suas capacidades.

Por um lado o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra. Daí a necessidade de a fenomenologia da leitura esclarecer os atos de apreensão pelos quais o texto se traduz para a consciência do leitor (ISER, 1999, p. 10).

De todo modo, os diversos caminhos que toma a estética da recepção sempre estarão relacionados com duas linhas teóricas fundamentais representadas por Jauss e Iser. Enquanto Jauss desenvolve uma orientação histórica (história da recepção ou *Rezeptionsgeschichte*), Iser representa uma orientação fenomenológica (estética do efeito ou *Wirkungsästhetik*). Se Jauss trabalha com o macrocosmo da recepção, Iser faz o mesmo com o microcosmo do efeito. Na realidade, as estratégias utilizadas são diferentes, mas as orientações partem de uma mesma base epistemológica: a explicação da recepção literária como função e forma do texto.

1.3 A tradução enquanto fenômeno da recepção

Escrever é traduzir. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos para um código convencional de signos, a escrita.

José Saramago

Os estudos de tradução no mundo sinalizam uma nova etapa para a disciplina. Cursos universitários, publicações críticas de tradutores nacionais e internacionais, sem contar que, no campo das pesquisas sobre estudos da tradução, há uma multiplicação de teses científicas publicadas em sites acadêmicos especializados, como também em revistas linguísticas ou literárias. Os cursos de literatura incluíram, em seus planos de estudos, diversas matérias ligadas à tradução, o que levará sem dúvida ao desenvolvimento dos aspectos didáticos da disciplina. Em função disso, as bibliografias estão crescendo em proporções inimagináveis às décadas anteriores.

Recordemos que a tradução é uma prática antiga e existe desde que as pessoas passaram a falar distintos idiomas. No entanto, seus primeiros passos como ciência ocorreram nos anos 50 do século XX. Isso implica dizer que houve um estado anterior feito de silêncio, ignorância e frequente desprezo à tradução, ou que esta não era digna de estudos e se desconhecia o lugar que ocupa na história da transmissão dos conhecimentos. Ao contrário, o exercício de traduzir sempre esteve presente na história da humanidade e marcou consideravelmente as relações entre os povos e culturas embora sem nenhum status científico.

O advento da globalização, a multiplicação de intercâmbios em todos os âmbitos (tanto comerciais como científicos), a comunicação no seio das instituições mundiais têm provocado uma consciência da importância da tradução. Percebemos que aumentam o número de colóquios acerca do tema, publicações em revistas cada vez mais preocupadas em articular os âmbitos da teoria e da prática da tradução.

Susan Bassnett em *Translation Studies* (1980, p. 39), afirma que o papel da tradução nas culturas europeias e americanas variou muito. Por exemplo, a diferença entre a tradução palavra por palavra e sentido por sentido, estabelecida dentro do sistema romano, continuou a ser ponto de discussão de uma forma ou de outra até o presente, enquanto a relação entre a tradução e o nacionalismo emergente buscou esclarecer a importância dos diferentes conceitos de cultura. A perseguição aos

tradutores da bíblia, durante os séculos em que os estudiosos traduziam e re-traduziam avidamente os autores clássicos gregos e romanos é um elo importante na corrente do desenvolvimento do capitalismo e do declínio do feudalismo. Da mesma forma, a abordagem hermenêutica dos grandes tradutores ingleses e alemães românticos associa-se à mudança dos conceitos do papel do indivíduo no contexto social.

George Steiner em *Depois de Babel* (2005, p. 381-434) divide a literatura sobre teoria, prática e história da tradução em quatro períodos. O primeiro, afirma ele, estende-se das afirmações de Cícero e Horácio sobre tradução até a publicação de *Essay on the Principles of translation* (Ensaio sobre os princípios da tradução) de Alexander Fraser Tytler em 1791. A característica principal desse período está no “foco empírico imediato”, ou seja, as afirmações e teorias sobre a tradução originam-se diretamente no trabalho prático da tradução. O segundo período de Steiner, que vai até a publicação *Sous l’invocation de Saint Jérôme de Valéry*, em 1946, é caracterizado como um período de teoria e investigação hermenêutica com o desenvolvimento de um vocabulário e metodologia de abordagem e tradução. O terceiro período se inicia-se com a publicação dos primeiros trabalhos sobre tradução automática na década de 40 e é caracterizado pela lingüística estrutural e da teoria da comunicação no estudo da tradução. O quarto período de Steiner, coexistente com o terceiro, tem sua origem nos primeiros anos da década de 60 e é caracterizado por uma reversão às investigações hermenêuticas, quase metafísicas, sobre tradução e interpretação; em resumo, por uma visão de tradução que coloca a disciplina em uma grande estrutura que inclui muitas outras disciplinas: filologia clássica e literatura comparada, estatística lexical e etnografia, sociologia de níveis de linguagem, retórica formal, poética e o estudo de gramática combinam-se em uma tentativa de elucidar o ato tradutório e o processo da “vida entre línguas”.

As divisões de Steiner ilustram a dificuldade de estudar a tradução diacronicamente; pois, se o primeiro período abarca um espaço de 1700 anos, os últimos dois períodos abarcam não mais de 30 anos. Entretanto, é possível detectar a existência de conceitos de diferentes épocas que foram, e podem ser documentados. Bassnett afirma que é possível uma abordagem menos sistemática, não limitada a noções rígidas de período, mas que busquem investigar sistematicamente a mudança dos conceitos da tradução considerando o sistema de signos que constituem uma dada cultura.

Voltando para a segunda metade do século XX, Tereza Tomasziewicz (2007, p. 76-78) afirma que a corrente que marcará os anos 50 é o estruturalismo. Dentro dessa

perspectiva, o comparativismo se servirá dos conhecimentos da linguística estrutural para explicar o que se chamou de transferência interlinguística. Mais tarde entram em cena a teoria do discurso e a sociolinguística. Benveniste estuda o discurso e distingue enunciado e enunciação. Jakobson propõe os atos de comunicação verbal e suas funções; Austin e Searle estudam os atos de linguagem identificando suas forças locutoria, ilocutoria e perlocutoria. Em 1978, Pergnier publica seus *Fundamentos sociolinguísticos da tradução*. Neste enfoque já não se comparam os sistemas linguísticos e sim se enfoca a tradução como uma operação sobre a palavra.

Seguindo a linha de raciocínio de Tomasziewicz, nos anos 80, o foco de atenção aos estudos de tradução se centra nas novas mídias e preocupações da linguística que giram em torno das reflexões semânticas, a análise pragmática, as proposições da linguística textual, a retórica, a análise do discurso e da linguística cognitiva. Constata-se, então, que a operação da tradução não é exatamente o passo entre duas línguas nem dois enunciados, e sim entre os enunciados que são típicos em certos textos que, tanto em uma cultura como em outra, pretendem alcançar certas finalidades por meio de recursos linguísticos concretos. O sentido de certas unidades linguísticas não está determinado apenas por seu contexto enunciativo e sim, frequentemente, por seu contexto textual. Ou seja, durante o processo de tradução, a eleição de um equivalente vem determinada, em muitos casos, pelo tipo de texto em questão.

Nossa perspectiva de trabalho concentra-se nas teorias da tradução literária que se fundamentam nas ciências literárias. Tomasziewicz recorda que, se a teoria da recepção ou estética da recepção elaborada por H. R. Jauss e W. Iser, denominada igualmente como Escola de Constança, ocupa-se, nos finais dos anos sessenta, da recepção de textos literários, a teoria do polissistema proposta por Even Zohar e Gideon Toury impõem-se nos estudos de tradução nos mesmos anos sessenta. Trata-se de uma importante iniciativa, pois, até então, a tradução sempre havia sido considerada como uma atividade de natureza puramente linguística e passa a ser entendida como uma decantação cultural em que a recepção desempenha um papel muito importante. A inclusão do receptor nos estudos de tradução não apenas está legitimada teoricamente, mas também ocupa o primeiro plano de interesses em que o receptor se integra, obrigatoriamente, na cadeia comunicativa, desempenhando ao mesmo tempo o papel de receptor e de emissor. Converte-se no primeiro receptor do texto original e emissor do texto traduzido.

Na opinião de Hurtado Albir (2001: 363), os processos básicos de compreensão e re-expressão efetuados pelo tradutor têm suas próprias particularidades, pois há que se considerar que o tradutor, enquanto receptor, não é um destinatário natural do texto original, posto não pertencer, em geral, à comunidade linguístico-cultural da língua de partida; ele precisa livrar-se das dificuldades que o texto pode ocasionar servindo-se de pesquisa, documentação, maior atenção etc. Além disso, o tradutor lê o texto assimilado ao fato de que terá de traduzi-lo, efetuando assim, uma compreensão especial. O receptor monolíngue lê para compreender; o tradutor compreende para traduzir, o que requer um maior grau de compreensão para poder expressá-lo em sua totalidade.

Por outro lado, o tradutor também não é um emissor natural na língua de chegada e terá de transpor um texto, do qual, muitas vezes, não é especialista nos temas e requer recursos cognitivos específicos do tradutor. O tradutor é um receptor mediador institucional porque media o que recebeu em sua leitura e o que vai comunicar por meio de sua tradução. Esta mediação é intencionada, já que a leitura que o tradutor realiza é uma metaleitura destinada a influir nos receptores finais da tradução. Ou seja, os livres intérpretes e os críticos gozam do privilégio da mediação institucional por meio da leitura desde os tempos mais antigos.

1.3.1 Estudos de tradução literária

Em seu texto “¿Cómo define la Traductología sus objetivos y metodologías de análisis?” Teresa Tomasziewicz (2007, p. 81) distingue dois tipos de tradutores literários, primeiro os denominados embaixadores que não buscam estabelecer seus próprios sistemas de valores e sim traduzir aquelas obras que na cultura original são consideradas fundamentais para a história de sua literatura. Traduzem para informar, para mostrar ao público receptor os cânones fundamentais da cultura original.

Em contrapartida, os segundos, chamados de “tradutores legisladores”, introduzem na cultura meta aqueles textos que, não necessariamente, encabeçam as listas de popularidade no meio original e, em seus pareceres, podem entrar em um diálogo criativo com a literatura local, propondo novas formas, critérios, formas linguísticas, inclusive novo sistema de valores.

Para a especialista, a esta visão de tradutor-criador, conhecedor da literatura e cultura originais, cabe acrescentar a categoria de tradutor-artesão. Frequentemente são os editores que adotam a política editorial, o tradutor se converte então em um provedor

de serviços. Por último, nos sistemas totalitários, segundo ela, a política editorial se submete a fatores ideológicos dos governos. Nesses casos se selecionam para a tradução não as obras que satisfazem as necessidades do público receptor e sim dos grupos detentores do poder.

Essa infinidade de interesses que mostram os estudos de traduções contemporâneos obriga o tradutor a apoiar-se não apenas nas teorias linguísticas e, evidentemente, literárias, mas também nas teorias sociológicas, psicológicas, informáticas etc., segundo o objeto de estudo que está centrada sua investigação.

Os textos literários, resume Hurtado Albir (2008, p. 63-64), têm em comum uma série de traços que os definem. Predominantemente, apresentam características linguísticas formais abarcando uma sobrecarga estética, o que produz um “desvio” de linguagem; são criadores de ficção, agrupam-se de acordo com os diversos tipos, gêneros, tons, campos, modos, estilos e são ricos em referências culturais. Este perfil particular dos textos literários afeta a tradução e requer do tradutor uma competência especial que se denomina literária.

As finalidades da tradução literária dependem de diversos fatores, entre eles destaca-se o status da obra literária (subliteratura, clássicos da literatura, etc.) o encargo da tradução (para uma edição de bolso, para uma edição bilíngue etc.) ou o destinatário da tradução (público infantil, juvenil, erudito etc.). De acordo com o objetivo que almeja a tradução literária, os métodos de tradução a serem empregados irão variar.

Levando em conta esses aspectos e a tradição literária, não é de se estranhar que a maior parte da reflexão teórica sobre a tradução, ao longo da história, está centrada, fundamentalmente nesta tipologia, embora antes da segunda metade do século XX, os estudos não haviam sido sistematizados. Hurtado Albir (2008, p. 64) sustenta que a reflexão em torno da tradução literária não se desenrola como tal até a segunda metade do século XX, quando se consolida, a partir de meados dos anos setenta. Antes disso, a tradução sob a ótica literária só existia como uma orientação prescritiva e avaliativa. Temas como traduzibilidade e intraduzibilidade ou o conceito de equivalência preenchiam o debate principal.

A partir da metade dos anos setenta, abre-se um amplo leque de propostas teóricas de estudos da tradução literária. Hurtado Albir (2001, p. 64-65) destaca, entre outras coisas, as seguintes: a relação entre os estudos linguísticos e estudos literários; a análise da tradução literária como parte de uma teoria geral da literatura; a relação entre teoria literária e tradução literária; análises de elementos de índole ideológica e sócio-

cultural ou a proposta de modelos de análises estilísticas. A professora propõe (2001, p. 145-146) a reformulação da proposta de Holmes que destaca três aspectos principais: em primeiro lugar, dar maior ênfase na relação recíproca e não hierárquica que se estabelece entre os estudos descritivos da tradução, os estudos teóricos da tradução e os estudos sobre a tradução aplicada. Entre eles se produz uma grande transferência de dados e princípios que não devem ser consideradas apenas aplicações mecânicas entre um ramo e outro. Em segundo lugar, a teoria geral da tradução e as teorias parciais da tradução deviam considerar melhor as pesquisas que evoluem desde etapas mais concretas até etapas de maior abstração. Em terceiro lugar, convém diferenciar entre os enfoques teóricos, os métodos de pesquisa e os objetos de estudo em si, de tal forma que a relação das investigações parciais fique mais definida. Em todo caso, Holmes e Hurtado Albir coincidem basicamente nos objetivos a serem perseguidos nos estudos da tradução:

Construir o aparato conceitual apropriado que sirva para definir e explicar os fenômenos relacionados com a tradução em todas as suas manifestações, e para predizer os problemas e fatores que entram em jogo [e] descrever e explicar a tradução (processo e produto) em todas as suas variedades coletando e medindo dados que permitam esclarecer e classificar fenômenos, assim como definir regularidades, probabilidades, princípios, normas comunicativas, etc. (HURTADO ALBIR, 2001, p. 151).¹⁵

Bassnett (1980:7-8) formula os mesmos objetivos ao classificar os estudos que desenvolve sobre tradução. Distingue duas áreas de interesse orientadas para o *processo* e duas para o *produto*. As primeiras são a *história da tradução* e a *tradução na cultura da tradução* e as segundas são a *tradução linguística* e a *tradução poética*.

A *história da tradução* parte da história literária. As linhas de pesquisas que oferece esta área são bastante variadas. A guisa de ilustração pode-se contar o estudo da evolução das teorias da tradução ao largo do tempo, a resposta crítica às traduções, os processos práticos de encargo e publicação de traduções, o papel e a função das

¹⁵ Construir el aparato conceptual apropiado que sirva para definir y explicar los fenómenos relacionados con la traducción en todas sus manifestaciones, y para predecir los problemas y factores que entran en juego [y] describir y explicar la traducción (proceso y producto) en todas sus variedades recogiendo y midiendo datos que permitan clarificar y clasificar los fenómenos así como definir regularidades, probabilidades, principios, normas comunicativas, etc. (HURTADO ALBIR, 2001, p. 151)

traduções em um período determinado, o desenvolvimento metodológico da tradução ou a análise do trabalho de tradutores individuais.

A *tradução na cultura da tradução* prossegue com o trabalho sobre textos ou autores individuais, porém inclui, além disso, investigação acerca da influência de um texto, de um autor ou de um gênero, bem como a assimilação das normas do texto traduzido na cultura da tradução e os princípios de seleção que operam neste sistema.

A *tradução linguística* abarca tanto os estudos centrados na comparação linguística de pares de textos em todos os níveis, como estudos enfocados nas análises de problemas de equivalência linguística, do significado ligado a língua, da intraduzibilidade linguística ou da tradução automática.

A *tradução poética* inclui a teoria e a prática da tradução literária. Os estudos podem ser gerais ou estar limitados ao gênero. A observação da poética pessoal dos tradutores e a comparação entre diversas poéticas forma parte desta linha de pesquisa. Outros casos de análises, como os estudos concernentes à formulação de uma poética, os estudos de relação entre texto original e texto traduzido e o escritor-tradutor-leitor também são importantes. Nesta área se integram os intentos de formulação de uma teoria da tradução.

Na realidade, a maior parte das teorias que se manuseiam para o estudo da tradução literária tem uma relação mais ou menos direta com duas ideias centrando-se na organização das traduções literárias como sistema e na descrição do funcionamento das traduções literárias, dentro do sistema do qual faz parte. Nesta visão funcional da tradução literária, segundo Venuti (2000, p. 123), três conceitos se apresentam como fundamentais: a escola da manipulação, a teoria do polissistema e as normas da tradução.

1.3.2 Desenvolvimento dos Estudos descritivos da tradução

O pesquisador James Holmes que cunhou a expressão Estudos da Tradução, definiu os estudos descritivos como um dos dois ramos dessa disciplina (o outro é o dos estudos teóricos). Segundo ele, o objetivo dos estudos descritivos consiste em “descrever a atividade tradutória e o produto da tradução conforme elas se manifestam no mundo da experiência” (Holmes, 1988: 71). As palavras de Holmes tiveram grande

repercussão em alguns círculos e levaram a uma “considerável ampliação do horizonte de pesquisa, visto que todo fenômeno relacionado à tradução tornou-se objeto de estudo” (Hermans, 1985:14). Assim, os estudos da tradução consideram relevante todo texto apresentado ou entendido como tradução pela cultura de chegada, mesmo que não preencha os requisitos que caracterizem uma tradução no sentido estrito.

Os descritivistas, em sua maioria, egressaram da literatura comparada. Esses pesquisadores buscaram na década de 1970 “estabelecer um novo paradigma para o estudo da tradução literária, com base numa teoria abrangente e uma pesquisa prática contínua” (Hermans, 1985: 10). Dentre os nomes relacionados aos estudos descritivos, o do teórico israelense Gideon Toury talvez seja o mais conhecido, visto ter sido ele quem mais desenvolveu essa noção. Toury baseou-se na teoria dos polissistemas, desenvolvida pelo também israelense Itamar Even-Zohar para explicar o comportamento e a evolução dos sistemas literários (Baker, 1998: 176). Para entender o paradigma descritivista, portanto, é fundamental conhecer primeiro as ideias desenvolvidas por Even-Zohar, cuja síntese encontra-se, sobretudo, no texto “Polysystem Studies”, publicado no volume nº 11 do periódico *Poetics Today* (1990), onde o teórico retoma e expande ideias desenvolvidas especialmente a partir de 1978.

1.3.3 A escola de manipulação

Em abril de 1976 foi celebrado na Universidade Católica de Lovaina (Bélgica) um colóquio intitulado Literatura e Tradução em que participaram investigadores de diversas partes do mundo, o qual é considerado, na Europa, um ponto de inflexão importante na reflexão sobre a tradução literária. O encontro motivou e impulsionou novas perspectivas teóricas surgindo daí um grupo de pesquisadores com interesses comuns que mais tarde foram denominados Escola da manipulação. Estes autores, entre eles Hermans (1985) e Toury (1980), defendem: uma orientação descritiva e explicativa, a importância da recepção da tradução, a norma como conceito central e a integração das análises da tradução literária dentro dos estudos sobre tradução (HURTADO ALBIR, 2008, p. 64)¹⁶.

Este novo grupo nasceu como reação a um estado de coisas que condicionava de maneira improdutiva a pesquisa na tradução literária. Hermans (1985, p. 9) fala de duas

¹⁶ una orientación descriptiva y explicativa, la importancia de la recepción de la traducción, la *norma* como concepto central y la integración del análisis de la traducción literaria dentro de los estudios sobre la traducción” (Hurtado Albir, 2008: 64).

situações principais desencadeantes dessa nova orientação. Em primeiro lugar, a literatura comparada havia se encarregado quase que exclusivamente dos estudos da tradução, centrando-se nos estudos de influência. A tradução nunca havia sido considerada objeto de investigação por si mesma, o que conduziu a uma falta de interesse do estudo, do lugar que ocupava e da função que cumpria no conjunto de textos de uma literatura e seu desenvolvimento. Em segundo lugar, as pesquisas dedicadas expressamente ao estudo da tradução tampouco haviam avançado.

A escola de manipulação recebe esse nome por conta do livro *The Manipulation of Literature* publicado em 1985, onde Hermans reúne uma série de opiniões de diferentes pesquisadores que coincidem com sua concepção de tradução literária como uma atividade marcada pela manipulação. A terminologia suscitará controvérsias pelo caráter científico da nova orientação. A escola da manipulação se autodefinirá, desde seu nascimento, como um novo paradigma dentro dos estudos da tradução. Não é em vão que seu objetivo será “estabelecer um novo paradigma para o estudo da tradução literária, sobre as bases de uma teoria abrangente e prática de pesquisas em andamento” (HERMANS, 1985b, p. 10)¹⁷.

Ainda no decorrer de sua explanação, Hermans pede cautela, ele diz que se utiliza do termo paradigma para enfatizar o caráter inovador da escola da manipulação e sua vontade de constituir-se sobre uma sólida base teórica. Reconhece que essa nomenclatura lhe parece um pouco exagerada. Da mesma maneira como ocorreu com a estética da recepção, ele julga ser cedo para decidir se a escola da manipulação representa uma mudança de paradigma. Embora a terminologia não esteja de todo clara, a importância e a influência da escola da manipulação no desenvolvimento dos estudos sobre a tradução nos últimos vinte anos é inegável.

Segundo Hermans (1999: 11-16) houve cinco etapas para o desenvolvimento desta orientação descritiva e sistêmica:

1. na década de sessenta, os primeiros passos da nova corrente vão ao encontro de pareceres sobre o estudo da tradução como parte da história literária entre Holmes e o grupo tchecoslovaco formado por Jirí Lévy, Anton Popovic y Frantisek Miko. Mas, devido à morte de alguns, o grupo não progride, apesar de já estabelecer relações internacionais com Even-Zohar, Toury, Lambert, Raymond van den Broeck e Lefevere;

¹⁷ establish a new paradigm for the study of literary translation, on the basis of a comprehensive theory and ongoing practical research” (Hermans, 1985b, 10).

2. na década de setenta, são organizadas conferências em inglês com pouca divulgação, sobre tradução literária. Destaques para a Universidade de Lovaina (1976), Universidade de Tel Aviv (1978) e Universidade da Bélgica em 1980. De alguma maneira, o desenvolvimento de uma nova corrente estava em marcha. Seus principais representantes foram, entre outros: Susan Bassnett (Warwick), Katrin van Bragt (Lovaina), Dirk Delabastita (Lovaina y Namur), Lieven D'hulst (Lovaina e Amberes), Theo Hermans (Warwick y Londres), Theresa Hyun (Seúl e Toronto), Saliha Paker (Istambul), Sohar Shavit (Tel Aviv), Maria Tymoczko (Massachusetts) e Shell Yahalom (Tel Aviv);
3. na década de oitenta a propagação das idéias comuns da nova orientação é levada adiante por meio de textos fundamentais de Bassnett (1980) e Hermans (1985);
4. na década de noventa, o número de publicações se multiplica, sinal evidente da consolidação e expansão da corrente. Entre os meios de transmissão principais se destacam os seguintes: a revista *Target*, concebida em 1989 por Lambert e Toury; as oficinas de tradução que ganham espaço nos congressos da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA); a interação com o grupo da universidade de Gotinga (Alemanha) que, desde 1985 até 1997, desenvolve projetos de pesquisa sobre a história da tradução na Alemanha e outros cursos de verão anuais e internacionais em pesquisa sobre tradução CETRA, promovidos, em princípio por Lambert em 1989 em Lovaina – como membro do CERA – e mantidos agora em Misano (Itália);
5. no novo século se produz uma revisão dos postulados principais da nova corrente motivada pela falta de inovação e a escassez de ideias novas de que sofrem a orientação. O enfoque descritivo e sistêmico se encaminha para outras direções mais comprometidas.

1.3.4 A teoria do polissistema

A teoria do polissistema se ocupa da tradução como atividade social a serviço das formas de poder em harmonia com os discursos sociais dominantes. Analisa a vida do texto traduzido em um novo contexto social e cultural e analisa os vínculos entre os diferentes sistemas literários. Este enfoque renuncia a percepção do tradutor enquanto um cristal transparente. O tradutor se converte em uma espécie de porta-voz da

sociedade e defensor de seus valores. Isso trouxe novas preocupações aos especialistas em tradução: a censura na tradução, já que as investigações nesse campo demonstram claramente que a sociedade entende a censura de maneira distinta, tratada por diferentes perspectivas: censura religiosa, política, econômica, moral e linguística. Os países comunistas, os países pós-coloniais, assim como países europeus de distintas épocas sofreram a censura de maneiras muito diversas. Para Teresa Tomasziewicz:

A censura supõe a circulação mais ou menos livre das traduções nas diferentes sociedades receptoras. Trata-se de uma atividade muito ampla, inscrita em um contexto social que implica a colaboração entre diferentes actantes profissionais que participam dela: **cliente, iniciador, receptor, leitor, crítico, investigador, distribuidor, livreiro, técnico em informática etc.** (TOMASZKIEWICZ, 2008, p. 80-81. Grifo nosso)¹⁸

A teoria do polissistema reorienta os estudos da tradução em um momento decisivo para o progresso da disciplina. Da mesma forma como ocorre com a estética da recepção e com a escola de manipulação, torna-se arriscado considerar a teoria do polissistema como um paradigma desenvolvido para as ciências naturais. É certo, como explica o espanhol Iglesias Santos (1994a, p.311) que a teoria do polissistema nasce com uma forte consciência teórica cujo objetivo é renovar os estudos literários confrontando-se com a tradição e, deve, portanto ser considerada não como um novo paradigma, mas como uma orientação de grande importância.

A principal contribuição dos formalistas para o trabalho de Even-Zohar foi o conceito de *sistema*, desenvolvido por Iuri Tinianov (1929) para designar uma estrutura formada por várias camadas de elementos que se relacionam e interagem entre si. Trata-se de um conceito flexível o bastante para ser aplicado a vários fenômenos, sob as mais diversas situações. No caso da literatura, Tinianov utilizava-o para analisar não apenas obras literárias, mas gêneros, tradições literárias e a própria ordem social como sistemas, ou mesmo subsistemas de sistemas. Com o tempo, Tinianov passou a ver o processo da evolução literária como uma mutação de sistemas (BAKER, 1998: 176).

Com base nessa noção sistêmica proposta por Tinianov, Even-Zohar elaborou a teoria dos polissistemas. Em linhas gerais, essa teoria concebe determinada cultura

¹⁸ La censura supone la circulación más o menos libre de las traducciones en las diferentes sociedades receptoras. Se trata de una actividad muy amplia, inscrita en un contexto social que implica la colaboración entre diferentes actantes profesionales que participan en ella: cliente, iniciador, receptor, lector, crítico, investigador, distribuidor, librero, bibliotecario, informático etc. (TOMASZKIEWICZ, 2008:80-81)

como um grande sistema, internamente composto por subsistemas — daí o nome polissistema — e que se relaciona com outros sistemas paralelos. Dentro do polissistema de uma cultura figura, por exemplo, o sistema literário que, por sua vez, abriga o da literatura traduzida.

A teoria do polissistema não nasce no campo particular da tradução. Ela tem origem no seio dos estudos literários. Conforme relata Iglesias Santos (1994a, p. 343-344), ela surge como um intento de ampliar a tradicional noção eurocêntrica da literatura que existia, sobretudo na literatura comparada e na história literária, herdeiras de concepções românticas. Dentro dos estudos literários, a teoria do polissistema representa um passo a mais na evolução natural desta vertente do saber. A consideração da obra literária como ato comunicativo e instituição social possibilitam o desenvolvimento de novas tendências nos estudos literários a partir da segunda metade do século XX.

O teórico israelense Even Zohar, da Universidade de Tel Aviv, encarrega-se de dar vida à teoria do polissistema em início da década de 70. Somam-se a ele pesquisadores da tradução como Toury e outros da mesma universidade, com o objetivo de criar as noções básicas para a nova teoria que institui uma zona de convivência entre linguística e literatura. Canadá, Índia e principalmente a Bélgica são os primeiros países de acolhimento. A partir daí e graças a revistas especializadas como *Target* e *Poetics today*, a teoria do polissistema estendeu seu campo de ação, não apenas territorial como também temático (IGLESIAS SANTOS, 1994a, p. 327). Além disso, a teoria do polissistema é adotada rapidamente pelos representantes da recém-nascida escola da manipulação que passam a considerá-la como um modelo teórico capaz e adequado ao estudo sistemático da tradução.

Ainda, segundo Iglesias Santos (1994a, p. 309-310), as principais teorias sistêmicas, além da teoria do polissistema, são a semiótica da cultura (IOURI LOTMAN), a sociologia da literatura (PIERRE BOURDIEU) e a teoria empírica da literatura (SCHIMIT). A base comum de que partem todas essas aproximações ao fenômeno literário se encontram nos trabalhos que, desde o formalismo russo e o estruturalismo checo do Círculo Linguístico de Praga, consideram a literatura como um sistema sociocultural e um fenômeno comunicativo que se define de maneira funcional, ou seja, por meio das relações estabelecidas entre os fatores interdependentes que comportam o sistema.

Para Hermans (1999, p. 103:105), empresta-se do formalismo russo a concepção de literatura como um conjunto de recursos ordenado e estruturado hierarquicamente, e do estruturalismo de Praga a interação entre a literatura e seu entorno, consistindo na explicação do funcionamento real e concreto dos textos literários no mundo social. As condições de produção, de distribuição, de recepção, de consumo ou de institucionalização dos fenômenos literários encontram-se entre os seus pontos de análises.

Even-Zohar (1990, p. 2) expõe com clareza os postulados teóricos que definem a teoria do polissistema. Para ele, a esta teoria se atribui um funcionalismo dinâmico que destaca a complexidade, a abertura e a flexibilidade dos sistemas culturais em relação ao histórico. A ideia central da orientação é basicamente relacional: os elementos integrantes dos sistemas culturais se relacionam uns com os outros e adquirem seu valor e sua função graças a posição que ocupam.

Tal ideia se torna mais clara quando se toma como exemplo o polissistema literário de um país. Este pode ser considerado um sistema que integra outro maior, como o sociocultural, que, por sua vez, abrange outros menores além do literário como o artístico, religioso ou político. Cabe também frisar que, ao ser inserida num contexto sociocultural mais amplo, a literatura passa a ser vista não apenas como mera coletânea de textos, mas como um conjunto de fatores que governam a produção, difusão e recepção desses textos (BAKER, 1998: 176).

As ferramentas utilizadas por Even-Zohar para amarrar a teoria com a prática investigativa se baseiam em uma série de oposições binárias que encontram suas fontes no formalismo russo dos anos vinte:

1 – *produtos e modelos canonizados e produtos e modelos não-canonizados*: os primeiros são os sancionados como legítimos pelos círculos dominantes dentro de uma determinada cultura. São, portanto, conservados e transmitidos como parte da herança cultural dessa sociedade. Os segundos fazem referência às normas e textos rechaçados pelas instâncias de poder de uma sociedade e tachados, assim, como ilegítimos (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15);

2 – *centro e periferia*: o sistema se divide em duas partes principais. A primeira é o centro, ocupado pelo repertório canonizado de maior prestígio. A segunda é a periferia, onde se situa o repertório não-canonizado, como a literatura de consumo, a literatura infantil ou as traduções literárias (EVEN-ZOHAR, 1990, p 14-15). Pode haver mais de

um centro. Os fenômenos literários circulam entre o estrato central e o periférico em uma transferência contínua intra-sistêmica;

3- *atividades primárias e atividades secundárias*: as primárias são as atividades inovadoras, que rompem com as convenções em vigor; as secundárias são as atividades conservadoras do repertório, que tendem a conservar as convenções oficiais (1990, p. 21);

4 – *dimensão diacrônica e dimensão sincrônica*: o sistema é uma estrutura diacrônica e as tensões entre seus extratos motivam a mudanças constantes. A dimensão sincrônica do sistema também participa desta mudança. (IGLESIAS SANTOS, 1994a, p. 330).

Even-Zohar (1990, p.19) ressalta que é importante distinguir os dois tipos de canonicidade. De um lado *A canonicidade estática*, que se dá pelo nível dos textos, quando uma obra literária passa a fazer parte do conjunto de textos que uma comunidade quer conservar. Neste sentido o autor é canônico. De outro, *A canonicidade dinâmica* que se dá em nível dos modelos, ocorre quando um modelo literário funciona como princípio produtivo do sistema por meio de seu repertório, caso em que o autor é canonizado. Sem dúvida, a canonicidade dinâmica é a que mais perdura no tempo, por dar-se em nível de repertório, que é o conjunto de normas e elementos reguladores da produção dos textos. A tradicional identificação do sistema com a literatura canonizada fica agora superada e o objeto de estudo da teoria do polissistema passa a abarcar a literatura não-canonizada como parte da manifestação sociocultural de um povo.

O fluxo entre subsistemas e entre sistemas é contínuo e nestas constantes transferências e interferências as traduções literárias passam a ser consideradas um elemento a mais.

Even-Zohar (1990, p. 45-46) critica a falta de atenção a que vemos submetidas as traduções literárias relacionadas ao sistema literário que integram. As traduções literárias, longe de serem um fato isolado, estabelecem um diálogo fluído com o sistema cultural em que se desenvolvem, são como um sistema essencial e ativo dentro do sistema literário. Por essa razão, vemo-nos obrigados a considerar a posição e a função que as traduções literárias ocupam e cumprem dentro do sistema literário no qual estão integradas.

Seguindo os parâmetros do mesmo autor (1990, p. 45-46), há duas possíveis posições nas traduções literárias:

1 – *As traduções literárias ocupam uma posição central*: neste caso participam ativamente na configuração central do sistema, são consideradas como atividade

primária que colabora com a elaboração do repertório introduzindo elementos estrangeiros anteriormente desconhecidos. A seleção dos textos originais depende do papel inovador que se queira outorgar à tradução. As traduções literárias preenchem o extrato central em três casos: quando um sistema literário é jovem e sofre de configuração indeterminada; quando uma literatura é periférica ou débil (ou ambas as coisas) em relação a outras literaturas; quando uma literatura sofre um período de crises, está em um ponto de inflexão ou existe um vazio com a necessidade de ser preenchido.

2 - As traduções literárias ocupam uma posição periférica: nesta situação, as traduções literárias formam seu próprio sistema periférico dentro do sistema literário. Convertem-se em atividades secundárias que não influem nos processos literários importantes e estão modeladas de acordo com as normas reinantes na cultura da tradução. Esta posição contradiz a própria essência da tradução, cujo objetivo é trazer ao conhecimento elementos estrangeiros, de outros modos inacessíveis.

Em qualquer caso, as traduções literárias constituem-se em um sistema com identidade própria, já que ocupam o centro do sistema literário ou sua periferia. Daí que, dentro de sua própria constituição como sistema, existem também extratos diferentes. Even-Zohar conclui:

Sob este ponto de vista, a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e as fronteiras são dadas de uma vez por todas, mas uma atividade dependente das relações em um determinado sistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990:51)¹⁹

De acordo com Iglesias Santos (1994a, p. 346-347), a teoria do polissistema deve evoluir até converter-se em uma ciência da cultura que dê conta da criação e distribuição de distintos modelos socioculturais, por meio das novas práticas de análise textual e semiótica. Deste modo, as disciplinas encarregadas de estudar a literatura abandonariam seu lugar periférico nas ciências sociais. A partir do estudo da literatura poder-se-ia examinar como se regem a atividade humana e a comunicação. Ainda que este projeto pareça excessivamente ambicioso, entra em perfeita sintonia com as novas orientações no seio dos estudos sobre a tradução. A relação entre tradução e cultura obriga a considerar as implicações que o fenômeno da tradução tem tanto no terreno da linguística como no terreno da sociedade na qual se desenvolve.

¹⁹ Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system (1990:51)

Hurtado Albir (2201:563) sintetiza que a teoria do polissistema mostra interesse pela análise literária nos níveis de produção textual, a recepção do texto em um contexto histórico, sua posição no sistema literário e sua relação com outras literaturas. Este interesse é compartilhado com os estudos descritivos da tradução. Da teoria do polissistema, aplicada a este campo, desprendem-se, necessariamente, consequências de grande valor para a consideração das normas de tradução.

1.3.5 Toury e o desenvolvimento dos Estudos descritivos

Toury trabalhava com Even-Zohar em Tel Aviv e acabou muito influenciado pela teoria do colega. Após dedicar-se ao estudo das condições socioculturais que determinavam a tradução de obras estrangeiras para o hebraico, ele voltou-se para a elaboração de uma teoria mais ampla sobre a tradução. Em 1980, Toury publicou o livro *In search of a theory of translation*, no qual estabeleceu os principais pressupostos, conceitos e objetivos dos estudos descritivos. Assim como Even-Zohar, Toury publicou várias versões revistas e atualizadas dos seus textos ao longo da década de 1990. Em 1995 lançou *Descriptive translation studies and beyond*, livro no qual ressalta a necessidade de desenvolver um ramo descritivo para os Estudos da Tradução, como já havia sido proposto por Holmes (MUNDAY, 2001: 112).

Na visão de Toury, “nenhuma ciência empírica pode se julgar completa e desfrutar de (relativa) autonomia se não tiver um *ramo descritivo adequado*” (TOURY, 1995a: 1), fundamentado em pressupostos bem definidos e dotado de metodologia e técnicas de pesquisa explícitas (p. 3).

Sara Laviosa, professora italiana, afirma que os estudos descritivos contribuíram muito para tradução baseada em linguística de Corpus. Podem ser analisados em termos de similaridade e divergência, foi um avanço no que diz respeito a lógica; objeto de estudo; modelo de pesquisa e metodologia; realizações além da importância desses estudos para o campo acadêmico como um todo (LAVIOSA, 2010: 1).

1.3.6 A visão sistêmica de Toury

Para Toury, a cultura-alvo é que determina a necessidade da tradução. Assim, textos traduzidos vêm para ocupar um lugar ou preencher algum vazio em determinado sistema. Mesmo quando uma cultura cujo idioma seja pouco falado fora de suas

fronteiras tenta traduzir suas obras nacionais para fins de difusão internacional, a tradução só funcionará como tal se o sistema-alvo lhe atribuir esse uso. Logo, só será possível constatar que um texto recebe o tratamento de tradução a partir da cultura-alvo. Isso não significa, de modo algum, excluir o texto e a cultura de partida; há uma inversão de prioridades e do ponto de partida das pesquisas.

A partir da formulação do paradigma descritivista, as tradicionais preocupações essencialistas como “o que é uma tradução” ou “qual é, a diferença entre tradução e adaptação” cedem lugar a uma visão funcionalista. Para esses estudiosos, o importante é “determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta, e não mais verificar até que ponto o texto traduzido conseguiu refletir o chamado original.

Adeptos da linha dos estudos descritivos mostram-se interessados, sobretudo em tecer análises sobre o que consiste o comportamento tradutório em vez determinar o que deveria consistir. No entanto, esses estudiosos não baseiam esse trabalho numa seleção aleatória de generalizações, e sim de generalizações aplicáveis a uma classe ou subclasse aplicável particular de fenômenos passíveis de testes intersubjetivos (TOURY, 1995a: p. 3). Nesse caso, a noção de normas elaborada por Toury constitui justamente esse aparato necessário para a formulação de afirmações verificáveis e não randômicas sobre o comportamento tradutório e o produto da tradução. Além disso, os pesquisadores descritivistas se baseiam na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas. A própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório, e a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais observados em determinados momentos históricos.

Torna-se necessário esclarecer que os estudos descritivos não se limitam a descrever situações — ideia esta surgida a partir da afirmação segundo a qual o pesquisador não deve emitir julgamentos de valor sobre os casos estudados. De acordo com Toury, o objetivo desse paradigma teórico consiste em fornecer *explicações* sobre a produção e a recepção das traduções em diferentes épocas e culturas. Nas palavras do próprio Toury, seus esforços têm sido direcionados principalmente para a *descrição* e a *explicação* de tudo o que tenha sido considerado tradução por determinadas culturas-alvo, com o objetivo final de formular uma série de leis inter-relacionadas de natureza probabilística em conformidade com seus fatores condicionantes” (TOURY, 1995b, p.

136). Tais ideias levaram-no a elaborar um conceito-chave no paradigma descritivista, o de tradução presumida (*assumed translation*).

Um pesquisador alinhado com o paradigma descritivista, portanto, procura investigar a concepção de tradução de cada cultura, sua dinâmica, sua história, seus produtos, os processos responsáveis pela geração desses produtos e as estratégias, os objetivos e as coerções que os geram. Tal pesquisa se baseia em grande parte no conceito de normas (*norms*) desenvolvido por Toury no final da década de 1970 e que constitui um dos pilares de sua teoria.

1.3.7 Toury e o conceito de normas

Entenda-se por norma o conceito elaborado por Toury, como “a tradução de ideias e valores gerais compartilhados por uma comunidade com respeito ao que é certo e errado, adequado ou inadequado, em instruções de desempenho apropriadas e aplicáveis a situações específicas” (TOURY, 1995a: 55). Ou seja, trata-se de coerções socioculturais específicas de uma cultura, sociedade e época. Em termos de gradação, Toury situa as normas entre as regras (espécie de normas mais explícitas e objetivas) e as idiossincrasias (espécie de normas mais difusas e subjetivas) (TOURY, 1995a, p. 54).

A norma se constitui no aparato necessário para a formulação de afirmações verificáveis, e não randômicas, sobre o comportamento tradutório e o produto da tradução. Os descritivistas se baseiam na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas, a própria escolha dos textos a serem traduzidos e as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório são consideravelmente influenciadas pelos contextos socioculturais em determinados momentos históricos. De acordo com Toury, o objetivo desse paradigma teórico consiste em fornecer *explicações* sobre a produção e a recepção das traduções em diferentes épocas e culturas. Nas palavras do próprio Toury: “meus esforços têm sido direcionados, sobretudo para a *descrição* e a *explicação* de tudo que tenha sido considerado tradução por determinadas culturas-alvo, com o objetivo final de formular uma série de leis inter-relacionadas de natureza probabilística em conformidade com seus fatores condicionantes” (TOURY, 1995b, p. 136, grifos do autor).

O teórico israelense considera a tradução uma atividade regida por normas e essas normas, por sua vez, “determinam o tipo e a extensão da equivalência manifestada

em traduções reais” (p. 61). Tal afirmação confere certa ambiguidade ao termo “norma” e pode levar um leitor a pensar que se trata de um conjunto de especificações prescritivas. Na verdade, “norma”, na concepção de Toury, refere-se a uma categoria de análise descritiva dos padrões de comportamento adotados em todo processo da tradução. De acordo com a teórica Mona Baker, essas normas às quais Toury se refere são “opções que os pesquisadores de determinado contexto sócio-histórico selecionam comumente”.

A noção de norma pressupõe que o tradutor se vê sempre diante da necessidade de tomar decisões. Afinal, conforme afirma Toury, esse profissional não se limita apenas a transferir frases de uma língua para outra. Ele desempenha um papel social; exerce uma função determinada pela comunidade e precisa fazê-lo da maneira estabelecida por esse grupo. Para um tradutor ser bem aceito numa dada comunidade, ele precisa observar as normas tradutórias vigentes nesse meio (BAKER, 1998: 164).

Segundo Sara Laviosa, os estudiosos identificam normas comportamentais de tradução por meio do estudo de corpora de traduções. Com base nisso, identificam padrões regulares de tradução e estratégias escolhidas pelos tradutores que compõem aquele material (p. 4). Em seus estudos de casos de traduções para o hebraico, por exemplo, Toury procurou identificar padrões de comportamento tradutório e fazer generalizações acerca dos processos de tomadas de decisões do tradutor para depois “reconstruir” as normas que foram utilizadas na tradução e traçar hipóteses que pudessem ser testadas por estudos descritivistas futuros. O teórico israelense também acredita ser possível identificar normas predominantes de determinada cultura e período por meio do exame dos textos traduzidos e das declarações feitas por tradutores, revisores, editores e outros participantes do processo tradutório (SAVIOSA, 2010).

Toury relaciona três tipos de normas de tradução: preliminares (*preliminary norms*), iniciais (*initial norms*) e operacionais (*operational norms*).

- Normas preliminares — Dizem respeito à natureza e política de tradução empregada. Em outras palavras, aplicam-se à seleção de textos e aos autores a serem traduzidos, bem como à estratégia global para a realização e inserção das traduções no sistema-alvo. Tais decisões em geral não são tomadas pelo tradutor, mas pelos editores e instituições envolvidos no processo. Estes também definem se a tradução será direta ou indireta (do chinês para português ou do chinês via inglês para o português, por exemplo) (Baker, 1998: 164).

- Normas iniciais — Envolvem as decisões básicas tomadas pelo tradutor quanto a tornar a tradução *adequada* (quando reproduzidas as normas, tanto linguísticas como textuais, do texto de partida) ou *aceitável* (quando há uma aproximação maior em relação às normas da cultura de chegada) (p.164). Vale frisar que os dois polos — adequação e aceitabilidade — não são excludentes; o tradutor pode adotar uma solução intermediária e fazer uma combinação de normas.
- Normas operacionais — Referem-se às decisões tomadas durante o processo tradutório e dividem-se, por sua vez, em duas categorias: (a) Matriciais — Determinam os acréscimos, omissões, alterações e segmentações feitos em relação ao texto de partida. (b) Textuais — Revelam opções linguísticas e estilísticas (p.165).

A formulação do conceito de normas por Toury acabou por redefinir outro de suma importância nos Estudos da Tradução, o de equivalência (*equivalence*). Tradicionalmente prescritiva, a noção de equivalência ganha uma dimensão de historicidade no modelo do teórico israelense. Em vez de se referir apenas a relação entre o texto de partida e o de chegada, passa a designar toda relação que tenha caracterizado uma tradução num dado contexto. Ou seja, o conceito de equivalência adquire um caráter *funcional e relacional*; deixa de ser um fim em si mesmo para tornar-se uma consequência (fruto da confiança que o leitor da tradução tem no tradutor). Caberá ao estudioso compreender, na cultura e no contexto analisados, que normas tiveram de ser atendidas para que um texto fosse aceito como equivalente a outro.

CAPÍTULO II

A LITERATURA BRASILEIRA NO MAPA ESPANHOL

El reconocimiento relativo que puede obtener una literatura como la brasileña, inmensa y sugestiva quizá como ninguna otra de nuestro tiempo, pero que no tiene entrada en los circuitos del mundo editorial.

Basilio Lozada

Já há algum tempo, o Brasil se colocou no mercado espanhol como agente de bens simbólicos e culturais, exportando músicas, danças, telenovelas, cinema e também as “artes impuras” que circulam nos circuitos minoritários a que foram destinadas, como vídeos, revistas que exploram o carnaval e a sensualidade da mulher brasileira.

A literatura brasileira, apesar de oferecer uma variedade de gêneros, não deixou raízes profundas na Espanha, bem como na Europa. Isso se deve a diversos fatores, e os principais ligados à língua. A socióloga francesa Pascale Casanova, em seu livro *La Republique mondiale des Lettres* (1999), defende a ideia de que a literatura pode ser pensada em termos de mapas mundiais, distribuídos conforme a área linguística de cada produção. Nessa república de letras, a literatura brasileira pertence à área do português e, portanto, situa-se na periferia, ou conforme se sustenta, é uma literatura excêntrica. Isso explica o fato de a literatura sul-americana de língua espanhola, nossa vizinha geográfica, tornar-se comercialmente tão interessante na Europa, o mapa linguístico espanhol está em uma posição muito superior a do nosso idioma, além de poder entrar na Espanha sem a necessidade de tradução.

Jorge Schwartz, no texto “Abaixo Tordesilhas”, menciona o clássico entrave linguístico. O castelhano é mais acessível ao leitor brasileiro do que o português para o leitor de língua espanhola. Nisso reside, segundo ele, uma das barreiras que afastaram o leitor hispânico das obras escritas em português. Os críticos literários brasileiros se debruçaram com muito maior curiosidade sobre a literatura de língua espanhola (vide nossos vizinhos sul-americanos) do que os hispânicos pela brasileira. Para ele,

Não encontraremos, até meados do século XX, qualquer intelectual hispânico que tivesse pelas letras do Brasil o interesse abrangente e sistemático que José Veríssimo, Mário de Andrade ou Manuel Bandeira dedicaram às literaturas do continente. (SCHWARTZ, 1993, p. 175)

Exemplo citado por Schwartz é Alfonso Reyes, mexicano que, muito jovem, é exilado na Espanha onde escreve livros tanto em versos quanto em prosa e ensaios. Após ter ficado famoso, o México o incorpora no serviço diplomático e o envia ao Brasil, onde permanece de 1930 até 1937. Reyes aproveita sua experiência diplomática para promover um intercâmbio mais próximo com a literatura brasileira e, durante quatro anos dirige no Rio de Janeiro o *Correio Literário de Alfonso Reyes*, publicado integralmente em espanhol, dedicando um reduzido espaço ao Brasil. O mesmo se pode dizer da mexicana Gabriela Mistral em semelhante missão. O Brasil pouco influenciou

suas reflexões literárias. Salvo o caso excepcional em que Mistral refletiu sobre o diálogo de Sórora Juana com Padre Vieira, ou na evidente influência de Gôngora e Quevedo na obra de Gregório de Matos, o maior poeta barroco brasileiro.

O que se percebe é que esses escritores não estavam preocupados em criar um sistema literário, o que, como aponta Antônio Cândido, só ocorrerá no século XIX. Tampouco nosso interesse é analisar os escassos exemplos de intertextualidade literária entre literaturas de língua portuguesa e espanhola. O que pretendo é salientar que o Brasil, país integrante da América Latina, não consegue tirar proveito disso; ao contrário, torna-se um grande estrangeiro dentro dela, vide as diferenças linguísticas e culturais. Também os projetos culturais desenvolvidos nos países latinos não contribuíram para a ida da literatura brasileira para a Europa.

Aina Pérez Fontdevilla, da Universitat autônoma de Barcelona, declarou no *IV Encontro Internacional de Investigadores de la Literatura Hispánica*, celebrado na Universidade de Lisboa (2010), que a literatura brasileira padece, na Espanha, de uma dificuldade congênita de difusão, a julgar pelo modo pelo qual os espanhóis seguem aludindo aos autores brasileiros e à produção literária do país. Segundo Fontdevilla, os autores brasileiros têm, na Espanha “uma existência fantasmal” e mesmo ultrapassados os anos 2000, o Brasil continua sendo “uma ilha inexplorada, insular, introvertida e desconhecida”, com exceção de Clarice Lispector, Machado de Assis e Guimarães Rosa, considerados a trindade literária brasileira na Espanha.

Para Cristina Peri Rossi, tradutora de vários livros brasileiros para a língua espanhola (2003), a literatura brasileira é pouco conhecida tanto na Espanha como na América Latina. Desde a vasta selva amazônica, o deserto nordestino até a costa luminosa e sensual do Rio de Janeiro, o Brasil abarca muitas regiões, climas, milhares de habitantes de diferentes culturas, sendo que os microcosmos que originam esta diversidade se refletem na literatura desde o regionalismo de Graciliano Ramos até os relatos urbanos de Rubem Fonseca. Segundo ela, a dialética entre as correntes europeias, as culturas autônomas, ou de herança africana, permitem a existência de poetas românticos que publicaram manifestos de poesia em Paris, até narradores naturalistas ou existencialistas. Mesmo com as difíceis condições políticas, no caso, o período da ditadura brasileira, a narrativa e a poesia do Brasil seguiram produzindo autores de grande interesse, ainda que pouco difundidos fora de sua fronteira.

2.1 Rompendo as fronteiras

A primeira informação sobre Literatura de língua portuguesa produzida no Brasil chegou à Espanha em 1855. O escritor Juan Valera, depois de dois anos em uma missão diplomática no Rio de Janeiro escreve uma coleção de artigos para a *Revista Española de Ambos Mundos*, que mais tarde reuniu em forma de ensaio sob o título de *La poesia Del Brasil*, em Madrid. Também escreve uma vasta correspondência para seus amigos espanhóis. Em algumas cartas pode-se encontrar sua opinião sobre as obras de autores brasileiros, o que, segundo Calderaro (2009), talvez constituam as primeiras críticas acerca da produção literária no Brasil. Do Rio, em uma carta a Serafín Estébanez Calderón – escritor romântico espanhol – com data de 13 de fevereiro de 1852, Valera escreve:

Os brasileiros são muito amigos da música e da poesia (...). De poetas, há por aqui um enxame, e alguns bons; Magalhães que está agora em Nápoles como ministro, e Gonçalves Dias são os melhores; porém este último, particularmente, soube dar a suas composições a novidade, o primor, as galardias do país em que nasceu e a vida e o fogo deste clima. (GARCIA MARTÍN, JOSE LUIS, apud CALDERARO. 1996 p. 68).²⁰

Em outra carta, datada de 09 de março de 1853, resume a história da obra Marília de Dirceu ao mesmo amigo Estébanez Calderón:

Trata-se de Marília de Dirceu. Por volta dos anos 1783, vivia esta bela dama em Vila Rica, capital do estado de Minas Gerais, e era amada com o mais terno e fervente carinho pelo magistrado Gonzaga, que não é outro senão o poeta Dirceu. Favorito este, por conta das musas, e inspirado de amor, compôs em elogio à bela, tão lindos, inocentes e delicados versos que viveram na memória de todos os que conhecem a língua portuguesa. (GARCIA MARTÍN, JOSE LUIS, apud CALDERARO, 1996, p. 68))²¹

²⁰ Los brasileños son muy amigos de la música y de la poesía (...). De poetas hay por aquí un enjambre, y algunos buenos; Magalhães que está ahora en Nápoles de ministro, y Gonçalves Dias son los mejores; pero en particular este último, que ha sabido dar a sus composiciones la novedad, el primor, las galas del país en que nacieron, y la vida y el fuego de este clima. (Garcia Martín, Jose Luis, apud Calderaro. 1996 p. 68).

²¹ Se trata de la Marília de Dirceu. Por los años de 1783, vivía esta hermosa dama en Villa-Rica, capital de la provincia de Minas-Geraes, y era amada con el más tierno y ferviente cariño por el magistrado Gonzaga, que no es otro sino el poeta Dirceu. Favorito este por las musas, e inspirado de Amor, compuso en elogio a la bella, tan lindos, inocentes y delicados versos, que vivirán siempre en la memoria de cuantos saben la lengua portuguesa. (Garcia Martín, Jose Luis, apud Calderaro. 1996: 68)

Valera continuaria a escrever ao mesmo amigo em carta datada de 12 de Julho de 1853, referindo-se agora ao romântico brasileiro Manuel Araújo Porto-Alegre:

A maior novidade literária daqui é o “Poema de Colombo” que Porto-Alegre está escrevendo. Vi alguns fragmentos no *Guanabara – Revista literária*. Em outra oportunidade, falo sobre eles. Logo que o poema for publicado, eu o mandarei e, em troca, espero que o senhor me envie o de Campoamor sobre o mesmo assunto. (GARCIA MARTÍN, JOSE LUIS, apud CALDERARO, 1996, p.68)²²

Seguindo os moldes da época, na *Revista Española de Ambos Mundos*, o autor comenta a diferença existente entre a paisagem brasileira e a portuguesa; a natureza imponente e bela, assim como as distintas raças e populações que habitam o país. Fala do índio e do diferencial do negro escravo, acentuando-lhes excelentes dotes musicais.

São quatro os poetas a quem se refere o escritor cordobês: dois do século XVIII e dois do século XIX. Todos eles são destacados pela temática indigenista e a grandeza das descrições paisagísticas, sempre belas e exuberantes. O primeiro poeta destacado é Basílio da Gama, autor do poema épico “Uruguai”, publicado no Brasil em 1769, de que Valera reproduz várias estrofes na língua original. O segundo é Santa Rita Durão, autor do poema “Caramuru”, publicado em 1781. Deste também se explora o conteúdo e se reproduzem alguns versos. O terceiro poeta é Gonçalves Dias, de quem se mencionam algumas composições, citando como exemplo o poema “I-Juca-Pirama”, em que são pintadas maravilhosamente as feras e os costumes das tribos selvagens. Finalmente, Valera se compromete a falar com mais profundidade da nova poesia que está surgindo no país sul-americano, especialmente a de Manuel Araujo Porto-Alegre. Entretanto, não é cumprida a promessa, tampouco nenhum outro escritor de sua geração se ocupou da literatura brasileira.

Também é importante citar outra referência ao Brasil escrita pelo famoso filólogo, poeta e historiador espanhol Menéndez Pelayo, em carta enviada a seu amigo romancista José Maria de Pereda, de Lisboa, em 31 de outubro de 1876, na qual faz comentários sobre Gonçalves Dias e denuncia o desconhecimento dos portugueses sobre a literatura produzida no Brasil:

²²La mayor novedad literaria de por aquí es el “Poema de Colón”, que está escribiendo Porto-Alegre. He visto algunos fragmentos en el *Guanabara Revista Literaria*. Dejo para otra vez hablar de ellos. Luego que el poema se publique, le mandaré a usted y en cambio espero que usted me envíe el de Campoamor sobre el mismo asunto. (GARCIA MARTÍN, JOSE LUIS, apud CALDERARO, 1996, p.68)

O Brasil é ainda um país mais rico que Portugal em poetas líricos e os têm de primeira ordem, como Gonçalves Dias, até o momento, neste século. A literatura brasileira, além de suas construções mais esclarecidas, não é tão conhecida como deveria em sua antiga metrópole. (MENÉNDEZ PELAYO, apud CALDERARO, 2009, p. 69)²³

Entrando no século XX, a literatura brasileira aparece na revista *Electra*, que durou apenas os meses de março a maio de 1901 e teve como responsáveis nomes de valores como Valle-Inclán, Villaespesa, Pio Baroja e Manuel Machado e contou com colaboradores como Rubén Darío e Juan Ramón Jiménez, por exemplo. Nas páginas da efêmera revista foi feita uma das primeiras apresentações de poetas brasileiros por Viriato Díaz.

Depois de *Electra*, outras marcas começam a ser mais nítidas nas revistas culturais de Espanha. *Cosmópolis*, revista de Enrique Gómez Carrillo com duração de janeiro de 1919 a setembro de 1922 e periodicidade mensal, foi uma publicação amplamente cultural com destaque para a literatura. Dedicou grande espaço para os escritores estrangeiros, incluindo os portugueses Guerra Junqueira e Eça de Queirós, entre outros. Mas, no número 3, de março de 1919 dedica treze páginas à apresentação da mais saliente e importante personalidade do Brasil: Rui Barbosa. O número 5, de maio de 1919, faz referência ao escritor Olavo Bilac. Antes das três páginas com traduções de seus poemas, lê-se um artigo anunciando a morte do poeta.

Em 1927, em janeiro, surge uma revista considerada uma das mais importantes do final da década e início da seguinte: *La gaceta literária*, fundada e dirigida por Ernesto Giménez Caballero e tendo Guillermo de Torre como secretário de redação. Esta teve uma trajetória mais longa que as anteriores chegando a 123 números, numa periodicidade quinzenal, durando até o ano de 1932, sendo que nos seis últimos números circulou com o nome de *Robinsón Literário*.

Segundo Calderaro, além da revista ser uma publicação comprometida com o desenvolvimento do vanguardismo espanhol, em edital do seu primeiro número declara que queria ser ibérica, americana e internacional. Em 1929, a partir do número 49, surgem as sessões “La gaceta portuguesa” e “La gaceta americana”, de modo que o

²³ El Brasil es aún más rico que Portugal en poetas líricos, y los ha tenido de primer orden, como Gonçalves Dias, en lo que va de siglo. La literatura brasileña, a parte de sus ingenios más esclarecidos, no es tan conocida como debiera en su antigua metrópoli. (Menéndez Pelayo, apud Calderaro, 2009, p. 69)

Brasil participa das duas. No número 50, de 15 de janeiro de 1929, “La gaceta portuguesa” apresenta em sua quinta página um estudo intitulado “La literatura brasileña contemporânea” que começa defendendo o poder imaginativo do brasileiro, falando da fauna e flora fantásticas que evidentemente haveriam de provocar nos homens uma exaltação, uma imaginação muito superior a das gentes do amável Portugal, da simples paisagem européia propicia ao sentimento e à ironia. Na sequência, cita um exagerado número de escritores brasileiros, começando pelos naturalistas até os parnasianos, deixando transparecer a superficialidade do texto. Além disso, não comenta nada sobre as propostas modernistas e sobre os novos rumos que tomaria então a literatura brasileira.

Um ano depois, em 15 de janeiro de 1930, a literatura brasileira volta a aparecer na *Gaceta literária*, dessa vez na coluna “La gaceta americana” em artigo de uma página e meia, redigido pelo escritor chileno Gerardo Seguel, que demonstra uma visão mais crítica de acordo com os últimos acontecimentos culturais da época. O texto analisa uma das mais importantes revistas do modernismo brasileiro, a *Antropofagia*, e apresenta na sequência uma série de traduções de poemas de Oswald de Andrade (poema “Prosperidad”), Mario de Andrade (“Momento”), Ronald de Carvalho (“Toda América”), Menotti del Picchia (“Espectros”), Cecília Meirelles (sem título), Augusto Meyer (“Derroche”), Jorge de Lima (“Mi ‘Flos Santorum’”), Tasso da Silveira (“El cántaro olvidado”), entre outros.

Depois da década de XX, do passado século, Rafael Cansinos-Assens traduz para a editora América de Madrid, uma seleção de contos de Machado de Assis, que foi publicado com o título *Sus mejores cuentos*. Em 1930, o poeta Francisco Villaespesa inicia suas traduções da poesia de língua portuguesa na América. O grande projeto de Villaespesa era – por encargo do governo brasileiro – criar uma “Biblioteca brasileira” com oitenta volumes que acolhessem as obras mais importantes dos mais significativos autores do Brasil. Villaespesa inicia o projeto, mas, infelizmente, uma súbita enfermidade o obrigou a abandonar o trabalho e regressar à Espanha, onde morreu em 1936. Em 1978 a *Revista de Cultura Brasileña*, correspondente ao mês de junho, organiza um livro com as versões não publicadas de Villaespesa. Nela se pode observar a extraordinária capacidade versificadora do poeta espanhol, o que permite supor que a “Biblioteca brasileira” teria sido fundamental para a história da tradução e difusão da literatura brasileira na Espanha.

Este fato, bem como a perda de um baú em que transportava seus documentos, impediu que a proposta se concretizasse como anteriormente projetada. Vieram à luz três livros: *Sonetos e poemas* de Olavo Bilac, *El navío negrero y otros poemas* de Castro Alves e *Toda la América* de Ronald de Carvalho.

No ano de 1946, surge na Espanha a revista *Ínsula*, fundada por Enrique Canito e Luis Cano, com o objetivo de recuperar a literatura do exílio e colocá-la em contato com as novas gerações espanholas, instituindo a primeira publicação verdadeiramente independente do pós-guerra que ainda segue em atividade. Junto com as revistas *La estafeta literária* e *Índice de artes y letras*, constituem, nos anos 50, um relevante meio para os debates literários em torno dos gêneros e dos autores. Os textos de literatura brasileira ou sobre esta, foram frequentes no decorrer dos anos. O que se pode aferir é que a literatura brasileira era comentada em algumas importantes revistas culturais da época que tinham relativa circulação nos meios intelectuais e artísticos; no entanto, é irrisória se comparada com a literatura de outros países, além se ser apresentada de forma descontínua, fragmentada e com pouca profundidade.

Vinte anos após o projeto frustrado de Villaespesa, Oswaldo Rico publicou, em 1948, por meio do Instituto Cervantes, uma antologia com o título *Poetas del Brasil*, bastante incompleta, entre outras razões, por ignorar a poesia escrita na primeira metade do século XX. Pouco depois, Alfonso Pintó traduziu a *Antología de poetas brasileños de ahora*, dentro de uma coleção chamada “O livro inconsútil”, editada em uma imprensa artesanal do poeta João Cabral de Melo Neto, diplomata em Barcelona nos anos de 1947 a 1950. A antologia em questão completa, em parte, a seleção de Rico, por publicar poemas de autores não citados pelo primeiro. Por outro lado, João Cabral teve a oportunidade de contatar, em Barcelona, intelectuais e artistas espanhóis e reuniu na mencionada coleção, de escassa tiragem, ainda que com boa qualidade tipográfica e estética, poetas catalães como Joan Brossa ou Juan Eduardo Cirlot e os brasileiros Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes ou ele mesmo.

Posteriormente, em 1952, Renato de Mendoza publicou uma *Antología de la poesia brasileña*, muito mais completa que as mencionadas anteriormente, traduzidas por Rafael Morales e Rafael Santos Torroella.

Por entusiasmo e iniciativa de Cabral, criou-se a *Revista de cultura brasileña*, editada pela embaixada do Brasil na Espanha, cuja primeira série, dirigida por Ángel Crespo, perdurou de 1962 até 1968. Durante os seis anos, a revista reproduziu poemas, entre outros, de Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade,

Mario de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Raúl Bopp, bem como uma seleção de poetas parnasianos, simbolistas e românticos que foram traduzidos pelo próprio Crespo e pelo poeta e acadêmico Dámaso Alonso.

Recuperando as antigas traduções e acrescentando outras novas, Crespo publica, em 1973, uma *Antologia de poesía brasileña*, com uma introdução rigorosa e extensa que, juntamente com as versões poéticas, é referência obrigatória para o conhecimento da poesia em língua portuguesa produzida na América.

Mesmo reconhecendo todo o esforço desses intelectuais em abrir caminhos para a literatura brasileira na Espanha, o que tivemos foi uma publicação ínfima em relação, por exemplo, a nossos vizinhos sul-americanos, quiçá hispano-americanos que, segundo estudos mais recentes da recepção têm obtido grandes projeções na Espanha desde o ano de 1967 quando o guatemalteco Miguel Ángel Asturias ganhou o prêmio Nobel de literatura. No mesmo ano surgiu *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marques, que em pouco tempo se converteu em um *best-seller*. Nos anos seguintes vieram as publicações de Isabel Allende, Octavio Paz e Mario Vargas Llosa. Não há dúvidas de que a literatura hispano-americana gozou de muita popularidade, alavancando a literatura sul-americana de língua espanhola, o que não ocorreu com o Brasil.

2.2 Latinos e estrangeiros

O Brasil não se beneficiou do famoso *boom* latino americano que atribuiu fama a García Marques, Vargas Llosa ou Borges. Lawrence Venuti, em sua obra *Escândalos da tradução*, assegura que:

O *boom* foi em grande parte um aumento nas traduções das literaturas hispânicas que negligenciou as evoluções brasileiras contemporâneas: entre 1960 e 1979, as editoras britânicas e americanas publicaram 330 traduções do espanhol, mas somente 64 traduções do português brasileiro. (VENUTI, 2002, p. 318).

Venuti reitera que o boom envolveu certa predileção pela literatura produzida por homens, o que talvez corresponda a um conceito machista de autoria na cultura americana, considerando que a escritora Silvina Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, que produziu uma literatura tão implacavelmente inovadora quanto a de seus colegas, só foi traduzida para o inglês em 1980. “Foi durante o mesmo período que o trabalho muito

aclamado da brasileira Clarice Lispector começou a aparecer em inglês” (VENUTI, 2002, p.319).

Segundo a professora Gilda Oswaldo Cruz

o Brasil não teve a vantagem de contar, como seus vizinhos de continente, com a vigorosa caixa de ressonância que a renascida Espanha dos finais da década de sessenta significou para os países do sul. O empobrecido Portugal imerso, até 1975, na letargia salazarista, não pôde funcionar como porta literária para sua ex-colônia. (CRUZ, 2001, p. 14)

O português apesar de ter evoluído do galego, idioma falado na Galícia - ES, é ainda visto, por parte dos espanhóis, como uma língua “rara”, uma insularidade geográfica e cultural diante das Américas hispânicas. Em geral, as publicações brasileiras foram bastante fragmentadas, poucos títulos por autor e por diferentes editoras, o que não permitiu ao público espanhol a oportunidade de constituir uma opinião mais precisa sobre a narrativa brasileira, dificultando o trabalho dos críticos em relacionar as novas traduções com as publicações anteriores; tínhamos então, apenas uma porção de nomes soltos. Sem contar que as publicações brasileiras, antes de Clarice, compunham-se, em sua maioria, de uma literatura romântica e realista/naturalista que se afinam com os relatos de viagem, populações coloniais, sejam elas índios, escravos ou negros; ou aspectos relacionados com a vegetação, ecossistema, como é o caso de Jorge Amado e Raquel de Queirós, cuja literatura está voltada para temática do nordeste e romance social.

Antonio Maura em artigo publicado na Revista de *Cultura Brasileña*, nº 5, adverte que na década de 60, a literatura brasileira era praticamente desconhecida na Espanha. Nem mesmo os autores do regionalismo haviam sido traduzidos para a península espanhola, com exceção de Lins do Rêgo com a obra *Cangaceiros*, editada em 1957 com tradução de A. Fernandes pela editora Caralt de Barcelona.

Angel Crespo é, nos anos sessenta, o grande divulgador da cultura brasileira na Espanha. Em 1963, em artigo publicado na série antiga da *Revista de Cultura Brasileña*, faz referência ao escritor Guimarães Rosa. Ele mesmo que traduziria *Grandes sertões veredas* três anos depois, falava de um autor que descrevia o sertão brasileiro e seus habitantes de um ponto de vista tão pessoal que superava de uma só vez a tradição brasileira do romance regionalista. No mesmo artigo, Crespo acrescenta que a particularíssima linguagem de Rosa era praticamente intraduzível, algo que o próprio

crítico faria posteriormente para oferecer aos espanhóis a única tradução de uma das mais importantes obras brasileiras.

A originalidade de Guimarães Rosa consiste em não levantar nem buscar problemas que possam parecer originais e sim, antes disso, de propor as eternas perguntas do homem, porém, no sertão. Assim ocorre que Riobaldo, o protagonista e narrador deste romance vive obcecado pelos problemas do bem e do mal, de Deus e do diabo, ao amor pervertido e ao certo, da afirmação da própria personalidade. Nascidas de seu próprio espírito, essas inquietudes não lhe foram propostas pela floresta, porém, naturalmente, a circunstância – por exemplo a de se converter em um jagunço ou bandoleiro – sim, lhe foi proporcionada pelo sertão em que ele vive. João Guimarães Rosa não se esqueceu, como é o caso de vários regionalistas, que o principal ao falar do homem são os seus eternos e quase invariáveis problemas. (CRESPO, apud MAURA, 2007)²⁴

Em junho de 1967, a *Revista de Cultura Brasileña* nº 27 é dedicada a Guimarães Rosa. Ángel Crespo, então diretor da publicação, relata sua viagem ao interior de Minas Gerais, passando pelos lugares mencionados nos textos de Rosa, bem como a difícil tarefa de traduzi-lo. Também fazem parte da encadernação outros autores como Renard Pérez e Julio E. Miranda.²⁵

Em 1969, é publicado *Primeras historias* também pelo selo da Seix Barral de Barcelona e depois o escritor ficará, por muitos anos, praticamente esquecido.

Nos anos setenta, o autor brasileiro mais popular na Espanha era Jorge Amado, com sua obra *Los viejos marineros*, editada em 1971 com tradução de Basílio Losada. Talvez ainda o seja. O ISBN espanhol registra 95 obras de Amado, computando as várias edições. É, de longe, o escritor mais publicado na Espanha, embora a crítica tenha

²⁴ La originalidad de Guimarães Rosa consiste en no plantear ni andar buscando problemas que puedan parecer originales sino, antes bien, en proponer las eternas preguntas del hombre, pero en el sertón. Así ocurre que Riobaldo, el protagonista y narrador de esta novela, vive obsesionado por los problemas del bien y del mal, de Dios y del diablo, del uranismo y el amor a derechas, de la afirmación de la propia personalidad. Nacida de su mismo espíritu, estas inquietudes no le han sido propuestas por el bosque pero, naturalmente, la circunstancia – por ejemplo, la de convertirse en *jagunço* (yagunzo) o bandolero – sí que le es proporcionada por el sertón en el que vive. João Guimarães Rosa no ha olvidado, como es el caso de bastantes regionalistas, que lo principal al hablar del hombre son sus eternos y casi invariables problemas. (CRESPO, apud MAURA, 2007)

²⁵ O número contém os seguintes estudos: “Guimarães Rosa”, de Renard Pérez, “Modos, lenguaje y sentido em Gran sertón: veredas, de João Guimarães Rosa” de Julio E. Miranda, “Elementos geográficos en Gran sertón: veredas. Algunos aspectos” de Silvia Moodie, “El quehacer poético de Guimarães Rosa” de Sandra Márcia Haute y “Notas sobre las versiones y traducciones de Gran sertón: veredas”, de Pilar Gomes Bedate. A revista se completa com uma carta do próprio Guimarães Rosa ao então embaixador do Brasil na Espanha, Antônio C. Cámara Canto, e o texto “Poshomenaje introductorio”, de Ángel Crespo e sua tradução de cinco textos do autor mineiro: “La ceguera”, de *Sagarana*; “Cara de bronce”, de *Corpo de baile*; El juicio de Zé Bebelo”, de *Grandes sertões: veredas*; “Los hermanos Dagobé” e “Ninguno, ninguna” de *Primeiras estórias*.

se atentado mais a Clarice Lispector. Recordemos também que, em 1974, outro grande nome do regionalismo, Graciliano Ramos, teve o seu *Vidas secas* traduzido por José Luis Días de Liaño para a Colección Austral de Espasa Calpe, e, em 1978, *Angústia* por Cristina Peri Rossi. Também pela mesma tradutora foi publicado *Avalovara* de Osman Lins. Em 1977 é traduzido *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por José Díaz de Liaño e de *Cerca del corazón salvaje*, de Clarice Lispector por Basilio Lozada. No próximo ano, 1978, temos em espanhol *Tebas de mi corazón*, de Néida Piñon, por Hector Olea.

Segundo a professora Áurea Fernández Rodríguez, da Universidade de Vigo, a literatura brasileira na Espanha é pouco conhecida e, sobretudo, pouco representativa da diversidade e realidade do Brasil. Esta também acrescenta que as obras chegaram muito tarde à Espanha, em relação a outros países europeus como é o caso da França. Apesar de a Espanha contar com numerosos tradutores da língua portuguesa como Basílio Losada. Este afirma que no início dos anos 70 a obra de Jorge Amado foi silenciada pelo franquismo²⁶. A recepção da literatura brasileira não estava imune ao contexto sociopolítico que a Espanha vivia durante a agonia da ditadura franquista. Tanto que, no período do pós-guerra, a literatura foi caracterizada pela pobreza de temas. A que chegava do exterior era suspeita de perverter os leitores e sofria o controle dos mecanismos da censura. Havia originalíssimos escritores estrangeiros com sérios inconvenientes doutrinários ou morais e suas leituras eram desaconselhadas. Nessa lista de autores proibidos constavam nomes como J. Anouilh, J. Dos Passos, Th. Gautier, Giraudoux, Gorki, J. Green, Hemingway, H. Hesse, Victor Hugo, F. Kafka, Marshall, Mauriac, A. Maurois, A. Miller, Montherlant, Proust, Turgueniev, M. West, V. Woolf, S. Zweig, etc. Entretanto, nos últimos anos desse período, apesar da censura e da repressão cultural, autores catalogados como marxistas iam acedendo pouco a pouco ao mercado cultural.

Como sabemos, Jorge Amado integrava o partido comunista, motivo pelo qual foi exilado do Brasil quando estávamos sob o domínio de Getúlio Vargas, episódio que por si só bastava para que Amado, um dos poucos que conseguiu chegar à Espanha, fizesse parte da lista de autores com ideologia suspeita durante a autarquia de Franco. Todavia, o que o leitor poderia encontrar em Jorge Amado era um enriquecimento

²⁶ A pesar de que los textos de Amado contaron con numerosos traductores en España el mejor conocedor de los mismos es el gallego Basilio Losada quien afirmó en una ocasión que la obra de Jorge Amado fue silenciada por el franquismo. “La difusión de la literatura brasileña traducida en España y Francia”, p. 101.

cultural na medida em que ficasse patente o reforço da identidade baiana por meio do regionalismo que evidenciava costumes e tradições.

Com a poesia, Rodríguez (2010) ressalta haver alguns diferenciais, pelo fato de ser um gênero hermético, com interpretações distintas, a censura não exercia uma avaliação tão rígida, de modo que a abertura para a poesia brasileira, nesse período, foi mais ampla que a prosa. Nos anos 50, as revistas de literatura espanhola ofereciam uma poesia de contínua renovação, o que incluía a brasileira. O poeta e crítico madrileño Dámaso Alonso já era uma figura importante na produção poética dos anos 40, a partir da publicação de seu famoso livro *Hijos de la ira* (1944), rompendo com os moldes formais. Dámaso desempenhou um importante papel na difusão dos poetas brasileiros, pois em colaboração com Angel Crespo uniu-se ao movimento “postista” fundado por Carlos Edmundo de Ory que traduziu um número relativo de textos de língua portuguesa. Bandeira ganhou a fama de ser um dos maiores poetas do Brasil; em 1962 publicou-se *Poemas de Manuel Bandeira*, (Tr. de Dámaso Alonso y Ángel Crespo); Ledo Ivo 1963 (*O Rei Midas*, *El Rei Midas*, -Tr. de Ángel Crespo); Antonio Gonçalves Dias, 1964 (*Poemas de G. Dias*, Tr. de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate), Waldir Ayala, 1965 (*Oito poemas inéditos. Ocho poemas inéditos* - Tr. De Pilar Gómez Védade); Murilo Mendes, 1965 (*Siete poemas inéditos* - Tr. de Dámaso Alonso y Ángel Crespo), Vinicius de Moraes, (*Poemas de Vinicius Moraes*, Tr. de Dámaso Alonso y Ángel Crespo), en la *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 10, Madrid.

Seguindo ainda os estudos da professora Áurea Fernández Rodríguez (2010), estes poetas divulgados por revistas especializadas só podiam ser lidos por poucos, em geral, intelectuais. Entre os galegos, alguns poucos admiradores como Noriega Varela que evoca com frequência os versos de Olavo Bilac. Os poetas traduzidos na Espanha ficaram reduzidos a essas publicações especializadas, além do que, eram obras que não refletiam a identidade brasileira, ou uma região, ou temas que giravam em torno dessa realidade. Em geral, a maioria das traduções brasileiras foi simples manifestação isolada que apenas deixou um eco porque não foi devidamente contextualizada. Como citaremos adiante, uma edição obedece a suas próprias exigências como expectativa do público, mediadores, assessores ou agentes literários informados, leitores especializados, além de tradutores qualificados. E o que se percebe é que a iniciativa para as traduções publicadas na Espanha partiu de tradutores que se aproximaram das editoras, que não foram as grandes, mas editoras com poucas possibilidades no mercado. E o fato de não haver, até então, uma difusão da literatura brasileira, vide a tiragem pequena das obras

literárias, entre outros fatores, acarretou dificuldades para avaliar a recepção da literatura brasileira enquanto fenômeno coletivo. O máximo que se fez foi uma análise restrita dessa literatura enquanto reação individual. Porém, mais adiante, outro fator relevante vai se somar a estes: a partir de 1964, instala-se no Brasil um regime ditador militar que durante vinte e um anos dificultará o envio da boa literatura produzida continuamente no Brasil, para o exterior.

Para Sérgio Massucci Calderaro, brasileiro, doutorando na Universidade Complutense de Madrid, o conhecimento que se tem na Espanha, sobre a literatura brasileira está longe de ser considerado bom. Ele chega a dizer que é muito pobre. E não é necessária uma investigação muito profunda para se comprovar isso; a conclusão é óbvia. O pesquisador não esconde sua visão pessimista sobre o tema:

Se traçarmos um ranking dos países sobre os quais o público espanhol tem mais conhecimento literário, o Brasil, certamente, estaria em uma posição muito baixa. Estaria atrás de pelo menos meia dúzia de países europeus, e outra meia dúzia de países americanos. Assim, o Brasil figuraria depois da França, Inglaterra, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia, Cuba, México, entre outros. (CALDERARO, 2009)²⁷

A questão pode ser idiomática, ou estar relacionada a fatores geográficos ou econômicos, como costumam justificar os estudiosos e podem, sim, refletir no âmbito cultural; porém são pontos poucos discutidos e seria pertinente uma discussão mais profunda a respeito do assunto.

2.3 As transformações dos anos 80

Embora alguns aficionados pela literatura brasileira tenham-se desdobrado heroicamente para o reconhecimento da mesma durante os anos setenta, apenas nos finais dos anos 80 a produção brasileira começa a ganhar projeção. Coincidentemente

²⁷ Si esbozáramos un *ranking* de los países sobre los cuales el público español tiene más conocimiento literario, Brasil seguramente estaría en una posición muy baja. Estaría por detrás de por lo menos media docena de países europeos y otra media docena de países americanos. Así, Brasil iría después de Francia, Inglaterra, Alemania, Rusia, Italia, Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, Cuba y México, entre otros. (Calderaro, 2009 Revista Espéculo, online)

é também nessa época o início da fase mais internacionalista na história das artes brasileiras. Um contexto de mudanças recoloca nossa condição de forma diferente, já que não apenas o Brasil, mas todo o nosso entorno geográfico passa por transformações. Os conceitos de espaço e tempo vão se modificando substancialmente em função do desenvolvimento dos meios tecnológicos, informativos e pela própria comunicação. São circunstâncias históricas que afetam a estética, sintomaticamente, com o fim dos anos 80 e a configuração de um novo modelo histórico com características diferenciadas não apenas no Brasil, pois a adaptação à globalização passa a ser prioridade mundial. As transformações socioeconômicas, a internacionalização da economia, o ajuste neoliberal (depois da queda do muro de Berlim) chegam também ao Brasil, inclusive com o escandaloso governo de Fernando Collor e, em seguida, as mudanças de rumos tecnocráticos com o governo de Fernando Henrique Cardoso e a vitória sobre a inflação.

É neste período, especificamente no ano de 1988, que a revista *El Passeur* publica um número (nº. 11) totalmente dedicado ao Brasil, com textos e belíssimas fotos que retratam a cultura brasileira, em papel especial, ora colorido, ora em preto e branco, com designe sofisticado a ilustrar os textos e poemas. O número dá destaque a João Ubaldo Ribeiro como uma das figuras mais importantes da então atual literatura brasileira bem como a fusão da estrutura arcaica da linguagem com a temática dura, irônica e cruel do nordeste brasileiro. Ainda se faz uma previsão do futuro lançamento da obra *Viva o povo brasileiro*, pela editorial Alfaguara, apresentando fragmentos da mesma, como uma autêntica epopeia que narra quatro séculos da vida brasileira, tomando como ponto de referência a ilha de Itaparica. Também é o próprio Ubaldo que no texto de abertura, intitulado “El continente inquieto”, vai descrever e tentar explicar a formação da nação brasileira. Tudo com tradução de Mario Merlino, um dos mais conceituados tradutores da língua portuguesa para o espanhol. Coordenou uma oficina de tradução do português para o espanhol em que traduzia poesia e letras de músicas brasileiras. Merlino faleceu em 28/08/2009.

O poeta João Cabral de Melo Neto vem na sequência, na revista, com “El perro sin plumas”, uma coletânea de poesias escritas entre 1949 e 1950, cuja temática é a paisagem do Capibaribe, com belíssimas fotos de Maureen Bisilliat, que denunciam o trabalho, irresponsável, nos mangues do nordeste, o que inclui crianças e mulheres atoladas em lama até os cabelos.

O poeta goza de certo privilégio nos meios acadêmicos espanhóis por haver residido, como diplomata, em Barcelona e Sevilha e representado o ápice da poesia

brasileira, onde homem, paisagem e sentimentos se confundem e fluem em um interminável rio de vida. O rio e a vida miseráveis e cósmicos que caracterizam o nordeste brasileiro.

Clarice Lispector também ocupa quatorze páginas da revista, com textos a partir do livro *Um sopro de vida*, cartas, fotos e um longo texto de Olga Borelli que na época ainda vivia.

Darcy Ribeiro apresenta o artigo “Índios que vi” ilustrados por fotos de Maureen Bisilliat, parte de um trabalho documental realizado na reserva indígena do Xingú em 1978.

Outro artigo intitulado “Antes el mundo no existia” de Umúsin Panlõn Kumu e Tolamã Kenhíri, pai e filho, ambos pertencentes a uma estirpe de chefes com um vasto conhecimento milenar da cultura tribal que vivem no alto do Rio Negro, Amazônia brasileira. Ambos são autores de um relato mitológico e ancestral que conta como surgiu a primeira mulher e como foi povoado o universo. Em seguida, tem-se um texto de Berta G. Ribeiro explicando como foi escrito o livro (lenda) já que os primeiros indígenas eram analfabetos e a história foi repassada oralmente.

Também são encontrados, nas páginas da mesma revista, um conto de Rubem Fonseca, outros de Raduan Nassar, pinturas de Anna Mariani - sobre a arquitetura do nordeste - com texto de Caetano Veloso e Patricio Bisso sobre o edifício Copan de São Paulo, além de doze longas páginas sobre o poeta do Pantanal Manoel de Barros. Barros também se deixa entrevistar e fotografar para as páginas de *El passeante*.

O número é concluído com o artigo de Pierre Zatumbi Verger, antropólogo francês que viveu três anos na Bahia e muitos outros na África, investigando as profundas relações entre os universos culturais dos negros brasileiros e africanos. Um parentesco que vai desde a identidade de seus deuses – orixás baianos e orixás africanos – até seus rituais, danças, músicas, crenças e inclusive a cozinha típica, e como essa raça soube manter sua identidade transplantando seus costumes e sua forma de viver para o outro continente. O que se pode observar, na edição da revista, é que o ponto de vista espanhol sobre a literatura brasileira, nos finais dos anos 80, já não está tão centrado no nordeste, embora a paisagem ainda figure como um dos pontos fortes de abordagem na produção brasileira.

2.4 O reconhecimento estético a partir dos anos 90

O nível sociocultural e artístico do brasileiro, nos anos 90, passa a apresentar um novo perfil em sintonia com as mudanças sofridas. A cultura começa a ser contemplada como estrutura valiosa na configuração da identidade do país por meio de leis e incentivos fiscais, de forma que o mercado cultural vai se estruturando apoiado nos incrementos para produções artísticas, embora o investimento ainda seja pouco comparado a uma nação com tantas possibilidades culturais como é o Brasil.

José Alberto López, editor e diretor da *Revista Lápiz* – principal revista especializada em arte e estética contemporânea, em língua espanhola, com projeção e distribuição internacional, na ocasião de um “curso de verano” intitulado “Cartografías estéticas: el arte em Brasil hoy”, promovido pela Universidade Complutense de Madrid, nas dependências de El Escorial, em 13 de julho de 2007, e dedicado à arte do Brasil, apresentou a conferência “Brasil en el contexto artístico internacional: visibilidad y mercado”, durante a qual afirmou:

...é evidente o alto nível da arte brasileira. (...) Graças a esse nível de qualidade, dá-se a circunstância curiosa de que a arte brasileira ultrapassa, sem dificuldades, as fronteiras do país, mesmo sem contar com muito apoio político ou institucional de organismos como Funarte, Fundação Nacional da Arte, ou da Comissão de Cultura Brasileira no Mundo, vinculados ao Ministério de Cultura do Brasil, que tem como objetivo incentivar a difusão da arte brasileira. (LÓPEZ, 2008, p. 185)²⁸

Em um discurso em que analisa a trajetória da arte no Brasil, a história cultural e a sociologia da arte nas últimas décadas, López complementa:

Em que reside o êxito da presença internacional da arte brasileira? Talvez no exotismo que poderia representar para alguns marchands, críticos e editores? Talvez em parte. O certo é que a arte brasileira transpõe fronteiras e goza, em consequência, da aceitação em um mercado internacional que a arte de outros países, como a Espanha, desejaria para si. (LÓPEZ, 2008, p. 186)²⁹

²⁸ ...es evidente el alto nivel del arte brasileño. (...) Gracias a ese nivel de calidad, se da la curiosa circunstancia de que el arte brasileño traspasa sin dificultad las fronteras de ese país aun sin contar con mucho apoyo político ni institucional, de organismo como Funarte, la Fundación Nacional del Arte, o como el Comisariado de Cultura Brasileira no Mundo, vinculados al Ministerio de Cultura de Brasil y que tienen como objetivo incentivar la difusión del arte brasileño. (López, 2008, p. 185)

²⁹ ¿En qué reside el éxito de la presencia internacional del arte brasileño? Tal vez en el exotismo que pudiera representar para algunos comisarios, críticos e editores? Quizás en parte. Lo cierto es que el arte

A velha etiqueta de uma arte de terceiro mundo se dinamita em várias direções. Tanto na forma de trabalhar as chamadas raízes regionais sintonizadas com o tempo presente, como também com a atualização das linguagens artísticas da contemporaneidade, suas antenas com o campo informativo, formal e tecnológico.

Adolfo Motejo Navas, em sua condição de observador espanhol da cultura brasileira, assinala que os fomentos dos anos 90 favoreceram a produção brasileira tanto artística como teórica:

Estamos falando também de um objeto estético como matéria de reflexão, já que em nossos dias se tem ganhado, ou melhor, tem-se reforçado essa capacidade, essa imperiosa obrigação interpretativa (sociolinguística e espiritual). É como algo que deixa de ser objeto/obra e passa a ser *poiesis*, poética, criação, produto artístico, objeto em trânsito em busca de seu próprio paradigma. (NAVAS, 2008, p. 73)³⁰

De alguma forma, o Brasil, desde os anos 20, com o advento do modernismo, já caminhava para esse reconhecimento estético ao reconciliar-se com a perspectiva histórica sem ter que buscar referências estrangeiras a qualquer preço. A partir dos anos 90, com a proliferação dos Estudos Culturais e os campos de estudos ampliados, os artistas e investigadores das novas gerações incorporam o compromisso do trabalho reflexivo (poética), exploração linguística e sociocultural à produção artística. Assim, a configuração dos anos 90 permite a incorporação de novos autores brasileiros no cenário espanhol, ao lado de nomes de escritores já solidificados anteriormente no Brasil, a saber Autran Dourado, Euclides da Cunha, Darcy Ribeiro, Antônio Callado, Raduan Nassar, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Bojunga Nunes, Fernando Gabeira e a própria Lispector, como um legado para discutir a natureza e a estética da literatura brasileira que deixava de estar condicionada ao regionalismo do país.

Acrescenta-se a isso um reforço conceitual que inclui o lado antropofágico de Oswald de Andrade, década de 20, reforçado pelo movimento do tropicalismo nos anos 60/70. O que os espanhóis chamam também de a canibalização do outro:

brasileño traspasa fronteras y goza, en consecuencia, de la aceptación en un mercado internacional que el arte de otros países, como España, desearía para sí. (López, 2008, p. 186)

³⁰ Estamos hablando también de un objeto estético como materia de reflexión, ya que en nuestros días ha ganado, o mejor dicho, ha reforzado esa capacidad, esa imperiosa obligación interpretativa (sociolinguística y espiritual). Como algo que ya deja de ser objeto/obra y pasa a ser más *poiesis*, poética, creación, producto artístico, objeto en tránsito en busca de su propio paradigma. (2008, p. 73)

De alguma forma, pode-se dizer que o corpo artístico como tal, põe-se em relação, flexibiliza-se em muitos braços/extensões; no fundo, articula-se, graças a uma intertextualidade cada vez mais crescente e menos fundamentalista que em outros períodos, o que representa uma característica da arte contemporânea, pois não rompe com o modernismo, não estabelece com ele nenhum par dicotômico. (NAVAS, p. 76-77)³¹

Em “El mundo, los mundos: novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX”, 2008, Antonio Maura fala dos narradores brasileiros e da nossa peculiaridade, em como pessoas procedentes de lugares tão distintos podem se sentir membros de uma mesma comunidade e possuir o desejo de construir um futuro em coletividade. “Talvez isso nos ajude aos habitantes do velho continente, e especialmente aos espanhóis, a encontrar uma forma de convivência entre os povos que compõem nossa segmentada Europa” (2001, p. 245)³². O escritor fala ainda do esforço dos modernistas para conseguir uma atualização da arte e da vida. Seguindo as pautas da vanguarda europeia daqueles anos, o modernismo queria encontrar as raízes de sua própria identidade mestiça e destacar o caráter independente e nacional de uma cultura que havia alcançado sua maioridade. A antropofagia vai percorrer todo o texto de Maura e será usada como suporte para análise de diversas obras brasileiras:

O espírito antropofágico, tomado dos costumes indígenas dos tupi-guaranis, é para os modernistas e mais tarde, como veremos, para romancistas como Ubaldo Ribeiro, um dos sinais de identidade da brasilidade. O ‘brasileiro’ seria então essa capacidade de devorar e assumir em seu próprio organismo cultural influências de diversos povos, civilizações e raças que foram se agregando em suas costas. Como recorda Oswald de Andrade, ao fechar seu manifesto, o primeiro ato de autêntica brasilidade foi realizado pelos indígenas quando comeram o primeiro arcebispo que veio do velho continente. (Maura, 2001, p. 246-247)³³

³¹ De alguna forma, se puede decir que el cuerpo artístico como tal *se pone en relación*, se flexibiliza en muchos brazos/extensiones; en el fondo, se articula, gracias a una intertextualidad cada vez más creciente y menos fundamentalista que en otros periodos, lo que representa una característica del arte contemporáneo, pues no rompe con el modernismo, no establece con él ningún par dicotómico. (NAVAS, p. 76-77)

³² Quizá ello nos ayude a los habitantes del viejo continente, y especialmente a los españoles, a encontrar una forma de convivencia entre los pueblos que componen nuestra segmentada Europa.” (2001, p. 245)

³³ El espíritu antropofágico, tomado de las costumbres indígenas de los tupi-guarani, es para los modernistas y más tarde, como veremos, para novelistas como Ubaldo Ribeiro una de las señas de identidad de la brasileñidad. Lo ‘brasileño’ sería entonces esa capacidad de devorar y asumir en su propio organismo cultural influencias de los diversos pueblos, civilizaciones y razas que habían ido arribando a sus costas. Como recuerda Oswald de Andrade, al fechar su manifiesto, el primer acto de auténtica brasileñidad lo realizaron los indígenas cuando se comieron al primer prelado que vino del viejo continente. (MAURA, 2001: 246-247)

Para a professora Elena Losada (UAB) a literatura moderna do Brasil começa na Semana da Arte Moderna em São Paulo, em 1922, abrindo as portas para os movimentos de vanguarda, porém ela salienta:

No entanto, a vanguarda brasileira não é mimética da europeia, é, como eles mesmo dizem, “ANTROPÓFAGA”, isso é, devora ritualmente as vanguardas europeias para interiorizá-las e mesclá-las com o que há de mais profundamente nativo no país. (LOSADA, 1994, p. 124)³⁴

Esta tendência em potencializar o que era genuinamente brasileiro, porém não na revolução da linguagem literária, estendeu-se ao amplo leque da narrativa regionalista e ao realismo social que surgiu durante o Estado Novo. Na visão da investigadora, ambas as correntes, narrativa regionalista e narrativa social se desenvolveram durante os anos 30 com o claro predomínio do conteúdo sobre a forma, valorizando com as técnicas realistas os diversos registros da oralidade cotidiana.

O movimento antropofágico irá abarcar outros segmentos da arte brasileira como as artes plásticas, a escultura e a música e servirá de teoria para obras importantíssimas que retratarão a alma do país. A começar por Mario de Andrade que, segundo Maura Barandiarán, embasado nos estudos de Darcy Ribeiro³⁵ (1998), é uma enciclopédia viva da brasilindionegritude:

A enorme erudição de Mário de Andrade manifesta-se neste relato de aparente simplicidade, escrito em uma linguagem compreensível para todo mundo. Macunaíma é a obra de um estudioso do folclore, de um conhecedor da música popular, da língua e do espírito dos numerosos espíritos que formam este país americano, além de tudo, nos trópicos. Seu sucesso foi e é, desde sua aparição, imenso: prova disso são os diferentes ballets, as peças teatrais, ou o longa-metragem realizado com base no texto. Foram escritos, da mesma forma, numerosos estudos, ensaios e comentários, ampliando-se ano após ano a bibliografia sobre o livro que, se cremos em Darcy Ribeiro, define a brasilidade por uma expressão psíquica de indubitável beleza: a alegria. (MAURA, 2001, p. 248)³⁶

³⁴ Ahora bien, la vanguardia brasileña no es mimética de la europea, es, como ellos mismos dicen “ANTROPÓFAGA”, es decir, devora ritualmente las vanguardias europeas para interiorizarlas y mezclarlas con lo más profundamente autóctono del país. (LOSADA, 1994, p. 124)

³⁵ Notas de Darcy Ribeiro em *Liminar*. “Introducción a la edición crítica de *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter”. (Madrid:1998)

³⁶ La enorme erudición de Mario de Andrade se manifiesta en este relato de aparente sencillez, escrito en un lenguaje comprensible para todo el mundo. Macunaíma es la obra de un estudioso del folclore, de un conocedor de La música popular, de la lengua y del espíritu de los numerosos espíritus que conforman este país americano, pero además, en los trópicos. Su éxito fue y es, desde su aparición, inmenso: prueba de ellos son los diferentes ballets, las piezas teatrales o el largometraje que se ha realizado basándose en

Outro livro que traduz este espírito da nacionalidade brasileira, a que se refere o espanhol, é o de Guimarães Rosa com *Grande sertão: veredas*. Segundo ele, Rosa sempre esteve muito sensível a esta preocupação:

Este romance foi capaz de reelaborar a língua portuguesa do Brasil, converteu a paisagem mais paupérrima no símbolo do cosmos e, desde então, ainda que seu autor tenha sido considerado um ‘regionalista’, demonstra uma ambição muito superior à descrição de um possível país e de determinados costumes. Guimarães Rosa fez do sertão o que fez Faulkner do condado de Yoknapatawpha, Proust de Combray, Joyce de Dublin, Cervantes de La Mancha ou Benet de Región: trata-se de um lugar que é ao mesmo tempo todos os lugares sem deixar, por isso, de ser um espaço concreto em um tempo concreto. Com Guimarães Rosa as paisagens, os personagens e a língua tornam-se sagrados, a arte se converte em religião e a vida, a escritura, pois para ambas as coisas significam o mesmo: uma missão. (MAURA, 2001, p. 253)³⁷

A identidade brasileira também será identificada na Espanha com a obra *Avalovara*, do pernambucano Osman Lins, que não só define o Brasil, como também acrescenta outra visão cósmica e real de um país que é a soma de países e povos. A crítica se desenvolve a partir das três personagens femininas com as quais o protagonista tem uma relação de amor. Por meio dessas personagens, o crítico fala da impossibilidade do protagonista, que seria o alter-ego do autor, de comunicar-se com pessoas de outra cultura, além de sua impotência em definir-se como brasileiro, para explicar a brasilidade, algo que sente que existe, porém não pode expressar:

A ficção de Osman Lins é, efetivamente, símbolo de uma realidade profundamente brasileira: a formação de um país que nasceu da fusão das imigrações provenientes de quase todos os pontos da geografia terrestre: uma nação que, em consequência, pode

este texto. Se han escrito, asimismo, numerosos estudios, ensayos y comentarios, ampliándose de año en año la bibliografía sobre un libro que, si creemos a Darcy Ribeiro, define la brasileñidad por una expresión anímica de indudable belleza: la alegría. (MAURA, 2001: 248)

³⁷ Esta novela ha sido capaz de reelaborar la lengua portuguesa de Brasil, ha convertido uno de sus paisajes más depauperados en el símbolo del cosmos y, desde luego, aunque su autor haya sido considerado como ‘regionalista’, demuestra una ambición muy superior a la descripción de un posible país y de unas costumbres determinadas. Guimarães Rosa ha hecho del sertón lo que Faulkner del condado de Yoknapatawpha, Proust de Combray, Joyce de Dublin, Cervantes de La Mancha o Benet de Región: se trata de un lugar que es al mismo tiempo todos los lugares sin dejar, por ello, de ser un espacio concreto en un tiempo concreto. Con Guimarães Rosa los paisajes, los personajes y la lengua se vuelven sagrados, el arte se convierte en religión y la vida, la escritura, pues para él ambas cosas significan lo mismo, en una misión. (MAURA, 2001, p. 253)

compreender-se como um cosmo, como símbolo do encontro ideal dos povos e das raças que habitam o planeta. (Op. Cit. p.258)³⁸

Onze anos depois desta última publicação, surgiram no Brasil as obras *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon e *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro. No primeiro há uma confrontação do americano com o europeu, mais especificamente de Brasil e Galícia, não esquecendo que naquela província estão as origens da língua portuguesa. De modo que a fascinação pelos valores da Galícia serve de lastro para o desenrolar do romance: o real e o histórico do Brasil, a república dos sonhos e o imaginário mítico da Galícia.

Mas, se para Piñon a escritura é fundação, Maura afirma que, para o baiano João Ubaldo Ribeiro, mestre em contar história, em conseguir uma fusão do oral com o escrito, uma das características do brasileiro poderia ser a ‘antropofagia’” (p. 262)³⁹. É a possível conclusão a que chega o leitor do romance:

A antropofagia dá assim lugar à irmandade e o Brasil, após uma longa aprendizagem, depois de ter sido o caldeirão de raças e culturas, se é que, verdadeiramente tem uma alma ou um destino, será o espaço do encontro harmônico entre todos os homens. Isso, evidentemente, haverá de suceder em um Brasil que seja também o país do futuro, o que não deixa de ser uma ilusão para os que seguem, por meio dos jornais, as contradições da grande nação sul-americana. (MAURA, 2001, p. 264)⁴⁰

A década de 90 e as seguintes foram promissoras para a literatura brasileira, pelo menos para o escritor Paulo Coelho que conseguiu um êxito editorial vultoso. Este autor de massas, com versões realizadas, muitas vezes por tradutores que desconheciam a língua portuguesa, vendeu (e vende) grandes tiragens de seus livros. Porém no que diz respeito à qualidade de suas traduções, elas estão muito aquém do desejável, o que não

³⁸ La ficción de Osman Lins es, efectivamente, símbolo de una realidad profundamente brasileña: la formación de un país que nació de la fusión de las emigraciones provenientes de casi todos los puntos de la geografía terrestre: una nación que, en consecuencia, puede comprenderse como un cosmos, como símbolo de encuentro ideal de los pueblos y de las razas que habitan el planeta. (Op. Cit., p. 258)

³⁹ “para el bahiano João Ubaldo Ribeiro, maestro en contar historias, en lograr una fusión de lo oral con lo escrito, una de las características de lo brasileño pudiera ser la ‘antropofagia’” (p.262).

⁴⁰ La antropofagia cede así lugar a la hermandad y Brasil, tras un largo aprendizaje, después de haber sido crisol de razas y culturas, si es que verdaderamente tiene un alma o un destino, ha de ser el espacio del encuentro armónico entre todos los hombres. Esto evidentemente, habrá de suceder en un Brasil que sea también el país del futuro, lo que no deja de ser una ilusión para los que siguen, a través de los periódicos, las contradicciones de la gran nación sudamericana.(MAURA, 2001, p. 264)

escapa à crítica mais atenta. De modo contrário, a mesma crítica ressalta as boas traduções desenvolvidas por nomes como Basilio Losada em *O quinze* de Raquel de Queirós, publicado com o título *Tierra de silêncio*, em 1995, ou em *Ana de Venecia* de João Silvério Trevisan em 1999. Também se elogia o tradutor Pablo Del Barco que publicou uma versão anotada da obra *Don Casmurro* de Machado de Assis, em 1991. Outro destaque é a versão para o Catalão feita por Xavier Pàmies de *Gran sertão: riberes* de Guimarães Rosa (1990). Deve-se também a este tradutor as versões de *L'alienista* (1990) e *El senyor Casmurro* de Machado de Assis (1998).

Na primeira década do século XXI, Machado de Assis segue sendo objeto de novas versões de Juan Martín e de José Luis Sanchez, que traduziu obras de José de Alencar. No que se refere à poesia, Adolfo Montejo-Navas é responsável, nesta década, pela tradução de uma antologia da poesia brasileira que com o título de *Correspondencia Celeste* (2001) quis dar continuidade ao trabalho de Crespo. Montejo-Navas é também tradutor de *Cabeza de hombre* de Armando Freitas Filho (1996) e de *Contratextos* de Sebastião Uchoa Leite (2001), dois autores que não haviam sido incluídos no rol dos poetas brasileiros.

Há de se destacar, no campo da poesia, as traduções de P. del Barco em *Poema sucio* de Ferreira Gullar (1997) e a obra *Tiempo español* de Murilo Mendes (2008), além do tradutor Andrés Sanches Robayna por *Crisantempo* de Haroldo de Campos.

Finalmente destacamos a atribuição do Prêmio *Príncipe de Asturias de las letras* a Nélida Piñon em 2005, que supõe não apenas o reconhecimento da carreira literária da autora de ascendência galega, como também toda uma literatura que ela representa, a brasileira.

Em maio de 2010 é publicado o nº 7 da *Revista de cultura brasileira* em homenagem a Machado de Assis. Com 215 páginas e 12 artigos que versam sobre a obra do brasileiro, a revista apresenta escritores e estudiosos brasileiros, espanhóis e um português. São eles: Cícero Sandroni, Nélida Piñon, Ana Maria Machado, Eduardo Portella, Sérgio Paulo Rouanet, Basilio Losada, José Ángel Cilleruelo, Domício Proença Filho, Abel Barros Baptista, Paulo Roberto Pereira, Pablo del Barco e Antonio Maura Barandiarán.

Os textos falam da vida e da obra de Machado, ilustrados por escassas fotos deste, em diferentes períodos de sua vida. A revista foi também organizada e coordenada por Antonio Maura Barandiarán, que traduziu ainda alguns dos artigos, e segue colaborando, distintamente, com a disseminação da literatura brasileira na

Espanha. No artigo que publica, intitulado “La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas”, faz uma síntese das críticas já escritas sobre Machado em língua espanhola, que apresentam como um ponto comum o fato de Machado de Assis ser tão invisível fora do Brasil. Todos são unânimes em reconhecer as qualidades do brasileiro e também questionar o fato de um escritor dessa grandeza ser praticamente secreto.

Maura declara que essa clandestinidade do escritor carioca não impede a admiração entre aqueles que tratam de sua obra:

Machado de Assis é pouco lido entre os leitores falantes da língua espanhola, porém profundamente respeitado. Continuamente surgem novas referências, novas interpretações como sucede com os livros e autores que ainda estão vivos, que, apesar das dissecções dos críticos, seguem oferecendo a surpresa de seu mistério. Talvez seja o maior paradoxo do autor de *Memórias póstumas...*, que estando morto segue vivo como o protagonista e narrador do romance, Brás ou Blas, que sendo um defunto autor não é um autor defunto, como se recorda na introdução do livro. Machado de Assis, autor destas Memórias, já havia adivinhado o seu futuro de escritor secreto, misterioso e universal? (MAURA, 2010, p.212-213)⁴¹

Também em finais de 2010 é traduzida para o espanhol uma obra de grande importância no contexto brasileiro: *Casa Grande e senzala*, um tratado sobre a sociologia, a antropologia e a cultura brasileira. Lançado oficialmente em 03 de fevereiro de 2011 na Fundação Cervantes, contou com a presença, entre outros, do embaixador do Brasil na Espanha, o Reitor da Universidade de Salamanca e do tradutor da obra António Maura Barandiarán. Na ocasião também houve uma mesa redonda que discutiu a história e a presença da literatura brasileira na Espanha.

É preciso reconhecer ainda que chegamos a esse nível de produção graças ao trabalho de muitos grupos de professores que concentraram esforços para tradução e publicação da literatura brasileira formando equipes de pesquisa com estudantes interessados pela literatura e cultura brasileira em seus mais variados aspectos. Dentre essas instituições, é de bom alvitre mencionar, ou talvez ressaltar, o trabalho realizado

⁴¹ Machado de Assis es poco leído entre los lectores hispanohablantes, pero profundamente respetado. Continuamente surgen nuevas referencias, nuevas interpretaciones como sucede con los libros y los autores que aún están vivos, que, a pesar de las disecciones de los críticos, siguen ofreciendo la sorpresa de su misterio. Tal vez sea la mayor paradoja del autor de *Memorias póstumas...*, que estando muerto sigue vivo como el protagonista y narrador de la novela, Brás o Blas, que siendo un difunto autor, no es un autor difunto, como se recuerda en la introducción del libro. Machado de Assis, autor de estas Memorias, ¿habría adivinado ya su futuro de escritor secreto, misterioso y universal? (2010:212, 213)

pela professora Carmen Villarino, da Universidade de Santiago, Pablo Del Barco de Sevilla, Elena Losada e Wagner Novaes, em Barcelona, Carlos Castro Brunetto na Universidade de La Laguna (Perfecto Cuadrado); Luisa Trias Folch, da Universidade de Granada criadora do manual de literatura brasileira, publicado em 2006. A professora Maria Victoria Navas Sánchez-Éllez da Universidade Complutense de Madrid que desenvolve trabalho com alunos espanhóis e de vários outros países vindos à Espanha para estudar e desenvolver suas teses.

Ainda no âmbito universitário, é mister ressaltar o trabalho desenvolvido pela universidade de Salamanca, por meio da equipe que trabalha no Centro de Estudios Brasileños. Os estudos empreendidos por esta equipe centram-se em orientações de doutorado, serviço de publicações e editorações de livros que são de extrema importância para se compreender a cultura brasileira, além da promoção, de uma maneira dinâmica, a literatura brasileira na Espanha.

Este pequeno inventário da produção da literatura brasileira na Espanha, pouco menciona Clarice, esta que será inventariada à parte. O que se pode adiantar é que nos anos 90, grande parte de sua obra é publicada, de forma que começa a haver um fomento nas produções teóricas-críticas e a literatura brasileira, anteriormente conhecida como muito próxima à oralidade e vinculada a uma realidade sociológica, passa a ser destacada por suas características estéticas.

Nos anos 90, a literatura clariciana é fomentada nos contextos universitários e estudada como uma obra de grande importância estética. A Espanha começa a conhecer a grandeza de uma autora dentro de uma variedade de produção qualitativa e intensa da literatura sul americana escrita em português.

Clarice vai alterar o traçado do mapa literário europeu propondo uma nova inserção do Brasil em contexto espanhol. Sua obra vai penetrar uma elite europeia que passará a discutir e analisar novas formas de relações nas instâncias de produção, circulação e apropriação entre uma ex-colônia e uma metrópole. O professor e crítico literário Basílio Losada salienta que:

A partir de sua morte, em 1977, a obra de Clarice obteve reconhecimento universal. O reconhecimento relativo que pode obter uma literatura, como a brasileira, imensa e sugestiva, talvez como nenhuma outra do nosso tempo, que não tem, porém entrada nos circuitos editoriais do mundo, talvez por sua peculiaridade. (...) Hoje, ninguém duvida que a narrativa de Clarice Lispector constitui um dos testemunhos mais profundos de nosso tempo, uma tentativa, talvez

sem esperança, de expressar as contradições, os riquíssimos matizes, o mistério profundo da alma feminina. (LOSADA, 2008, p. 11-12)⁴²

Longe da oralidade e do folclore brasileiro, a obra clariciana é edificada na linguagem e nas relações humanas, mais especificamente na alma feminina. Losada também acrescenta, em prefácio publicado na 4ª edição da obra *Cerca del corazón salvaje*:

Não creio que haja em nenhuma literatura de nosso tempo um exemplo tão perfeito de literatura de mulher, e talvez ninguém tenha chegado a uma precisão, às vezes, inclusive, obsessiva, porém plausível sempre, das possibilidades da palavra como manifestação de mundos interiores. (LOSADA, 2008, p. 9)⁴³

Segundo a crítica literária Doroley Carolina Coll, a partir de Clarice começa a se inverter o processo de apropriação literária feita pelo Brasil enquanto ex-colônia; ela assinala que:

O binômio colonizador-colonizado se inverte quando a Europa se apropria de uma escritora brasileira desconhecida. Junto com Borges, Lispector talvez seja a única escritora latino-americana mencionada como fonte de inspiração por um escritor europeu. (COLL, 2006, p. 238)⁴⁴

O discurso de Clarice vai ganhando projeção dentro do cânone literário. Observa-se que a imagem da escritora tem força expressiva e seus textos repercutem positivamente tanto para leitores em geral, quanto para a crítica literária. Este estudo apresentará, nas próximas páginas, questões relacionadas à recepção de Clarice na Espanha, com base, principalmente, na regularidade de publicações de suas obras e nos textos críticos sobre os mesmos.

⁴² A partir de su muerte, en 1977, la obra de Clarice ha obtenido un reconocimiento universal. El reconocimiento relativo que puede obtener una literatura como la brasileña, inmensa y sugestiva quizá como ninguna otra de nuestro tiempo, pero que no tiene entrada en los circuitos del mundo editorial, quizá por su misma peculiaridad. (...) Hoy, nadie duda que la narrativa de Clarice Lispector constituye uno de los testimonios más profundos de nuestro tiempo, un intento, quizá sin esperanza, de expresar las contradicciones, los riquísimos matices, el misterio profundo del alma femenina. (LOSADA, 2008: 11-12)

⁴³ No creo que haya en ninguna literatura de nuestro tiempo un ejemplo tan perfecto de literatura de mujer, y quizá nadie ha llegado a una precisión, a veces incluso obsesiva pero plausible siempre, de las posibilidades de la palabra como manifestación de mundos interiores. (LOSADA, 2008, p. 9)

⁴⁴ El binomio colonizador-colonizado se invierte al ser Europa la apropiadora de una escritora brasileña desconocida. Junto con Borges, Lispector tal vez sea la única escritora latinoamericana mencionada como fuente de inspiración por un escritor europeo. (COLL, 2006, p. 238)

CAPÍTULO III

DO BRASIL PARA ESPANHA: UMA VIAGEM SEM VOLTA

Presta atención, te voy a hacer un favor: te invito a mudarte a un reino nuevo.

Clarice Lispector (*Água viva*)

3.1 As camadas instauradoras do horizonte de recepção

"O livro pode valer pelo muito que nele não
deveu caber".

Guimarães Rosa

O conceito de recepção pode abarcar variadas atividades do receptor. Há uma complexa conexão entre as camadas instauradoras da recepção. Há vários passos no decorrer de uma construção hierárquica que constitui o horizonte para recepção de uma obra. Entre o texto e o leitor final, há, mesmo que não escrita, uma história particular da relação da obra com seus mediadores e os interesses, mutáveis ou não, a que está condicionada.

No desenrolar de uma produção literária, os sistemas de apresentação e promoção adquirem uma extraordinária importância porque podem mascarar um conteúdo ou mudar intenções do autor mediante estratégias publicitárias. Podem ainda instituir um objeto simbólico concernente com a época em que a obra é publicada, aludindo a um produto de fácil consumo. Por conseguinte, as condições que tornaram possível a publicação do livro são relevantes para os estudos da recepção. O fio da teoria passa também pelo conhecimento empírico e condições de mercado. Antes de chegar ao leitor final, uma obra sofre uma análise com o fim de avaliar sua originalidade, o que ela tem em comum com outras, em qual gênero se enquadra, especificidade da linguagem e elementos que levem a uma conclusão de viabilidade do produto. Segundo Stierle,

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo. Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção (...). (STIERLE, 2002, p. 121)

O esclarecimento do potencial recepcional pressupõe a distinção entre o ato da recepção final do leitor e a recepção como um processamento constituído pelos mediadores, compreendida como uma forma de recepção comum a todos os textos, sobretudo àqueles que se deslocam de uma cultura para outra. Esta produção recepcional

torna-se relevante e manifesta porque não se pode separar a perspectiva desta produção da perspectiva da recepção; ambas estão dialeticamente mediadas já que o trabalho do produtor está pensado a partir do papel do leitor em um contexto de ação. Os mediadores participam de um esquema de ação preexistente, habitual, condicionado à posição do receptor final. Para Stierle, “o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos ‘transubjetivos’.” (STIERLE, 2002: 128).

A partir daí, pode-se começar a construir o horizonte de expectativa de autor e leitor, cuja significação, para a recepção dos textos ficcionais, Jauss foi o primeiro a elaborar. A expectativa do autor condiciona, num mesmo campo de ação, leitor e mediador. De forma similar, a expectativa do leitor condiciona num mesmo campo as ações do autor e do mediador.

O grande problema das mediações das obras literárias começa pelo próprio conceito de mediação, pouco explorado nos estudos de recepção. Na maioria das vezes, esses conceitos passam inadvertidamente pelas análises e, por algumas vezes, são invisíveis, outras vezes são óbvios. Se tomarmos dois elementos e afirmamos que entre eles existe uma relação, isso não é o mesmo que afirmar que entre ambos haja um mediador. Do mesmo modo, encontrar as mediações de uma obra artística não significa buscar a causa explicativa da mesma e, sim, estabelecer o maior número de relações possíveis entre a obra delimitada para análises e as circunstâncias que a rodeiam e, portanto, a mediam.

Robert Escarpit, então professor da Universidade de Bordeaux, publica em 1958 a primeira edição de sua obra *Sociologia da literatura*, na qual aborda a literatura como fenômeno social e econômico apresentando três segmentos de interesse para a crítica literária: produção, distribuição e consumo, que analisariam o intercâmbio cultural, a comunicação e o movimento entre autor e público, o que supõe a presença de escritores, livros e leitores. Para Escarpit, isso se constitui:

Um circuito de mudanças que, mediante um aparelho de transmissão extremamente complexo, que depende, ao mesmo tempo, da arte, da tecnologia e do comércio, une indivíduos bem definidos (nem sempre nominalmente conhecidos) com uma coletividade mais ou menos anônima (porém limitada). (ESCARPIT apud SÁNCHEZ, 1996, p. 109)⁴⁵

⁴⁵Un circuito de cambios que, mediante un aparato de transmisión extremamente complejo, dependen a la vez del arte, de la tecnología y del comercio, une a individuos bien definidos (no siempre nominalmente conocidos) con una colectividad más o menos anónima (pero limitada). (ESCARPIT apud SÁNCHEZ, 1996: 109)

Em sua obra, Escarpit abordou como primeira questão norteadora do feito literário, o meio econômico do escritor; o fator da idade e produtividade literária; a origem geográfica; origens sócio-profissionais e categoria social a que pertence o autor; o problema de financiamento, a concessão de prêmios, concursos, entre outros. São segmentos ajustados à realidade francesa, que não é muito diferente da realidade espanhola ou brasileira.

Como segundo âmbito definidor do feito literário, o autor cita a publicação e a distribuição de obras. Isto porque os originais são entregues a uma editora e, a partir daí começa a funcionar a complexa máquina mercantilista que a envolve: um comitê literário para avaliação, uma oficina para fabricação e um departamento comercial incumbido de distribuir a obra.

3.2 Editoras e agentes literários na mediação da leitura

Às editoras pode-se atribuir um poder considerável porque dentro do universo da recepção da literatura; elas passam a serem vistas como um dos principais intermediários e podem dar, muitas vezes, o tom e o ritmo da vida literária cultural de um lugar. Bourdieu sinaliza que “o editor é aquele que tem o poder extraordinário de publicar, isto é, de fazer com que um texto e um autor cheguem à existência pública, sejam conhecidos e reconhecidos” (BOURDIEU, 1999, p.3). As editoras de certa forma validam uma nova obra à medida que a tornam pública, o que implica um processo de escolha, seleção e análise das obras. A maioria delas está voltada para a indústria cultural, e submissa às cadeias internacionais e ao grande capital, implicando percepções diferenciadas no uso do critério para se adotar ou não uma obra. Os aspectos valorativos, nesse caso, fogem de uma constituição intrínseca à obra literária. Agentes externos, movidos por condições sociais ou por interesses econômicos, políticos ou religiosos respaldados pelo capital simbólico interferem na legitimação e circulação de obras.

No entanto, as que estão fora desse eixo hegemônico, são depositárias de um pequeno patrimônio cultural, um componente relativo do intelecto de determinado país. Do modo contrário, suas carências representam a insuficiência cultural de um contexto, de forma que as editoras têm um papel fundamental na socialização da cultura e do conhecimento e, conseqüentemente, o livro, seu produto, instrumento e objeto material

dessa dinâmica, para existir, necessita da materialidade que as editoras lhe conferem em páginas, letras, capas, cores e até ilustrações.

Isso não quer dizer que a vida do livro esteja na materialidade concreta do objeto que a sua publicação constitui, mas é por meio dele que o ato da leitura se realiza. Nesse aspecto, as editoras espanholas, pelos títulos de Clarice publicados e republicados, pela linha editorial adotada, têm uma contribuição imprescindível à dinâmica de leitura favorecendo o processo evolutivo de conhecimento da cultura brasileira e de Clarice Lispector.

Tânia Carvalhal reitera que todos os elementos intermediários são importantes para recepção de um autor estrangeiro. Segundo ela,

Os elementos que acompanham a tradução são significativos, seja o próprio processo da tradução quando o tradutor esclarece por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi, seja a crítica que a analisa e tem, por vezes, papel decisivo na orientação da recepção daquele texto, situando os leitores e preparando-os para sua leitura. Tanto o texto traduzido como os comentários daqueles que o analisam no meio que se difunde funcionam como ‘intermediários’. (CARVALHAL, 1998, p. 21)

Wolfgang Iser concebe que a recepção deve ser compreendida como uma atividade multisensorial. Isto implica necessariamente transitar, de modo proficiente e colaborativo, entre distintas linguagens. Isso inclui as condições de realização do texto como um objeto sob um aspecto espacial, com uma determinada forma e sob um aspecto temporal em que a produção de significado literário é um processo que o texto põe em movimento.

A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e noções se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão do texto. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a *prefiguração da recepção*, tendo com isso um potencial de efeitos cujas estruturas põem a assimilação em certo curso e a controlam até certo ponto. (ISER, 1996, p. 7).

Mas esses “testemunhos”, cada vez mais, comportam novas presenças. Para Sánchez, surgiu entre autor e editor, nos últimos tempos, outro elemento importante na mediação:

Nos últimos anos, entre o autor e o editor surgiu outra figura de notável importância, o agente literário, cujo trabalho incide no âmbito do gosto

literário, e que faz ainda mais evidente o caráter mercantil do fenômeno literário. (SANCHEZ, 1996, p. 110)⁴⁶

O papel do agente literário, nesse caso, é o de defender os interesses econômicos de seus representados diante da indústria cultural, como também o de aconselhá-los sobre a criação do produto que o mercado editorial demanda. Isso inclui o retorno financeiro que uma obra proporciona às instituições que direta ou indiretamente lucram com a circulação da obra. As cifras são determinantes para a escolha de um livro em detrimento a outro.

Porém, a palavra final para publicação de uma obra é dada pelo editor que emitirá um parecer tendo em conta o sistema estético-moral do público para quem se destinará a obra. É pensando no público comprador que se decide entre um livro de luxo ou um de bolso, tipo de papel, formato, tipografia, capa, ilustração e principalmente o número de exemplares a serem editados para que a edição da obra tenha um resultado vantajoso economicamente. Para Sánchez:

A distribuição ou venda do livro é quase indispensável para que o ato literário seja completo e representa o momento mais delicado da publicação, pois é, então, quando o livro pode se converter em sucesso ou ser um fracasso. Daí que os gastos de distribuição costumam ser mais da metade do preço de venda ao público. A tarefa do editor é agora, como disse Escarpit, encontrar, na realidade, esse público teórico. Para isso, recorre-se às distintas técnicas publicitárias: desde a simples e obrigatória inscrição do livro no ISBN até o anúncio comercial na imprensa ou televisão, passando pela resenha do crítico, a obtenção de um prêmio literário, etc. (SÁNCHEZ, 1996, p. 111)⁴⁷

A última parte abordada por Escarpit em *Sociologia da literatura* divide-se entre público e leitura. Cada circuito de distribuição é definido em relação ao tipo de leitor (conhecedor/consumidor), ainda que o autor chame a atenção sobre a necessidade de estudar as motivações sociológicas e as circunstâncias materiais que fazem com que a figura do leitor seja muito mais complexa ou multiforme. Para ele, a leitura literária é

⁴⁶ Entre el autor y el editor ha surgido en los últimos años otra figura de notable importancia, el agente literario, cuya labor incide en el ámbito del gusto literario, y que hace aún más evidente el carácter mercantil del fenómeno literario. (SANCHEZ, 1996:110)

⁴⁷ La distribución o venta del libro es casi indispensable para que el hecho literario sea completo y representa el momento más delicado del acto de publicación, pues es entonces cuando el libro puede convertirse en éxito o ser un fracaso. De ahí que los gastos de distribución suelen ser más de la mitad del precio de venta al público. La tarea del editor es ahora, como dice Escarpit, encontrar a ese público teórico en la realidad. Para ello, se recurre a las distintas técnicas publicitarias: desde la simple y obligada inscripción del libro en el ISBN hasta el anuncio comercial en la prensa o la televisión, pasando por la reseña del crítico, la obtención de un premio literario, etc. (SÁNCHEZ, 1996, p.111)

definida como um recurso contra o absurdo da condição humana, o que implica sempre uma evasão. Inclui também em seus estudos as circunstâncias do indivíduo que lê. A idade, a atividade profissional, as condições climáticas do lugar, a situação familiar e outros fatores que influenciam na disponibilidade para a leitura.

Dez anos após essa publicação, Escarpit reconhece que seu livro não foi mais que um ponto de partida:

É que a literatura é tanto um processo de criação como um produto mercantil, e uma sociologia literária não deveria passar longe diante desses níveis distintos, porém não estranhos um ao outro: em nível de processo, o sociológico é um aspecto do literário e em nível de organização mercantil o literário é um aspecto do sociológico. Como processo, a literatura se caracteriza por um projeto, um meio e uma atitude, unindo-se os três termos por meio da linguagem. (ESCARPIT, apud, SÁNCHEZ, 1996, p. 115-116)⁴⁸

Pierre Zima (1985) situa Robert Escarpit em um lugar entre a “Estética da recepção” e a “Sociologia da leitura”. Diante da ideia de Jauss de um público abstrato e hipotético, o francês coloca a recepção em um contexto sociológico, buscando “dar conta do papel do livro em relação aos processos sociais e econômicos”. (ZIMA, 1985, p. 213)⁴⁹

Desde que Siegfried J. Schmidt (1980) opinou que o objeto da crítica empírica não se limita ao texto literário, mas se estende à comunicação literária em seu conjunto – produção, mediação, recepção e transformação – seu nome merece ser citado neste trabalho. Schmidt dirigia o grupo Nikol, que se constituía como uma das bases mais sólidas para o pensamento literário do final do século XX. Os investigadores do grupo alemão consideraram que a recepção do “feito literário” não deve ser incompatível com a ideia do sistema, pois produção, distribuição e consumo são elementos implicados (condicionantes, participantes, dependentes um dos outros) no processo literário. Schmidt sugere que:

O produtor é o agente cuja ação surge com o resultado da obra; o mediador transmite os produtos da ação criativa aos demais agentes; entre estes, o receptor aceita os referidos produtos como tais sem contestar; por

⁴⁸ Y es que La literatura es tanto un proceso de creación como un producto mercantil, y una sociología literaria no debería pasar de largo ante esos niveles distintos pero no extraños el uno al otro: al nivel del proceso lo sociológico es un aspecto de lo literario y a nivel de la organización mercantil lo literario es un aspecto de lo sociológico. Como proceso, la literatura se caracteriza por un proyecto, un medio y una actitud, enlazándose los tres términos por medio del lenguaje (ESCARPIT, apud, SÁNCHEZ, 1996, p. 115-116)

⁴⁹ rendir cuentas de la función del libro en relación a los procesos sociales y económicos. (Zima, 1985, p. 213)

último, o criador é o agente que reage à recepção da obra elaborando outro produto relativo à ela. (SCHMIDT, 1980, p. 20)⁵⁰

3.3 Mediadores e mediações na recepção de Clarice Lispector

A história de recepção da literatura clariciana leva em consideração todos esses fatores teóricos e práticos citados anteriormente. A primeira versão literária de Clarice Lispector para o idioma espanhol se deu com o conto “Dibujando um niño” cujo original se intitula “Menino a bico de pena” da obra *Felicidade clandestina*. O texto foi publicado na Espanha na *Revista de Cultura Brasileña*, em junho de 1965, com tradução de Pilar Gómez Bédate. No decorrer da década de sessenta e setenta apareceram vários comentários de sua obra nas páginas da mencionada revista, mas nenhum outro texto de sua autoria voltaria a ser publicado.

Presume-se que a primeira grande difusão da obra de Clarice fora do Brasil aconteceu em 1978 (embora a primeira edição francesa de *Perto do coração selvagem*, pela editora Plon, com capa de Henri Matisse, data o ano de 1954, época em que Clarice, ainda viva, mostrou-se um tanto indignada com a tradução) especialmente pela editora francesa “Editions Des Femmes” – que levantava a bandeira do “feminismo da diferença” e que empreendeu a tarefa de traduzir para o francês todos os livros de Lispector. Uma iniciativa muito proveitosa, considerando a projeção internacional que se estava dando à sua obra. Porém, como afirma a biógrafa espanhola de Clarice, Laura Freixas “nesse caso, foi uma faca de dois gumes, pois fez com que a obra de Lispector fosse etiquetada como ‘de mulheres’, cuja mentalidade patriarcal, significa automaticamente ‘para mulheres’.” (FREIXAS, 2001 p. 15).

Pierre Rivas (2004) declara que a transmissão da literatura clariciana na França

[...] se fez através da literatura feminista que ela jamais tencionou representar; Clarice encontrou na França um *passeur* importante em Hélène Cixous e é uma referência incontestável para uma parte da literatura feminina, e não só. 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

⁵⁰ El productor es el agente de cuya acción surge como resultado la obra; el mediador transmite los productos de la acción creativa a los demás agentes; entres estos, el receptor acepta dichos productos como tales sin más; por último, el creador es el agente que reacciona a la recepción de la obra elaborando otro producto relativo a ella. (1980:20)

certo sistema francês — mas à margem, num subconjunto literário que se reivindica à margem, e que apesar de tudo ela consegue transcender. (RIVAS, 2004, <<http://www.institutfrancais.com>>)

A crítica literária espanhola Áurea Fernández Rodríguez também menciona o fato de Clarice ter sido condicionada e afirma que, a princípio, as traduções para o francês foram feitas pela editorial francesa Des Femmes, de forma que a criação de Lispector se converte em um dos poucos casos em que uma literatura marginalizada consegue penetrar um sistema literário. Ela assinala que,

Apesar de situar suas histórias no absoluto e proclamar que expressam realidades universais, Clarice Lispector se converteu em uma referência incontestável para uma boa parte da corrente feminista francesa dos anos 1970 e 1980. Em seu ensaio lírico intitulado *Vivre l'orange* Hélène Cixous – que desempenhou um papel muito importante na introdução da obra de Clarice no sistema literário francês – a apresenta como o modelo de uma escrita autenticamente feminina. (RODRÍGUES, 2010, p.101)⁵¹

No âmbito da língua espanhola, como também ocorreu com outros escritores brasileiros, a obra clariciana foi traduzida antes na América Latina. Houve edições na Argentina, Venezuela e Chile. Por conta dessas publicações na América do Sul, principalmente na Argentina, em 1976 chegaram à Espanha notícias de uma escritora brasileira chamada Clarice Lispector.

A revista espanhola *Triunfo* (1976) publica o texto “Tristes trópicos: con Clarice Lispector en el Rio”, uma entrevista realizada pela jornalista argentina Maria Esther Gilio, cujas páginas, que sofreram o desgaste do tempo, estão digitalizadas na biblioteca da Universidade de Salamanca (USAL) em Salamanca, Espanha. *Triunfo* foi uma revista que circulou durante os anos de 1962 a 1982 e foi referência editorial da resistência intelectual ao franquismo. A entrevista – publicada na íntegra nos anexos deste trabalho – revela a complexa personalidade de Clarice, sobretudo nos últimos anos de vida quando se manteve bastante reclusa e resistente ao contato com jornalistas. A entrevista foi realizada em seu apartamento no Rio de Janeiro, em período de carnaval. A própria Clarice recepcionou Maria Esther à porta de sua casa, fazendo-a entrar e se acomodar. A jornalista preparou

⁵¹ A pesar de situar sus relatos en el absoluto y proclamar que expresa realidades universales Clarice Lispector se ha convertido en una referencia incontestable para una buena parte de la corriente feminista francesa de los años 1970 y 1980. En su ensayo lírico titulado *Vivre l'orange* Hélène Cixous – que desempeñó un papel muy importante en la introducción de la obra de Clarice en el sistema literario francés— la presenta como el modelo de una escritura auténticamente femenina. (RODRÍGUES, 2010, p. 101)

suas ferramentas de trabalho e esperou que, por sua vez, Clarice se sentasse. Porém esta dava voltas pela casa atrás de um cachorro velho com quem falava num tom monótono e um pouco ausente.

Segundo a jornalista, Clarice tinha um olhar cansado e fixo. Eram os mesmos olhos dos retratos pendurados entre quadros de paisagens e natureza morta. As técnicas e a idade da modelo variavam, mas os olhos eram sempre os mesmos. Desde o início sabia a periodista que seria muito difícil arrancar algumas palavras de Clarice. Durante uma comprida meia hora, falaram sobre o Rio, o calor, carnaval, o cachorro, os cachorros, o frio e outra vez o cachorro, um *fox terrier* mui astuto que se comprazia em manejá-la, o que fez a jornalista recordar experiências de outra colega que após duas horas com a escritora voltou com uma gravação onde se ouvia apenas os sons de suas próprias palavras. Pensou então em elaborar a primeira pergunta de uma forma que, se Clarice não respondesse adequadamente ficaria em suas mãos. Assim, vociferou: “Sua fama em Buenos Aires parece não coincidir com a senhora mesma. Dizem que a senhora é indescritível, difícil, que não fala. A mim, parece-me diferente”.⁵² Ao que Clarice respondeu não ser assim como diziam, mas que os colegas da moça tinham razão, “tudo o que eu tenho a dizer, digo nos meus livros” (p. 52).⁵³

Na ocasião falou algumas poucas palavras sobre amor, timidez, leitores, sua responsabilidade com o mundo, inclusive Deus, falou de comunicação e por três vezes referiu-se ao livro de Renato Carneiro Gomez, e que a jornalista poderia consultá-lo, pois nele, ela própria respondia muitas interrogações, por escrito, que talvez esclarecessem dúvidas sem a necessidade das perguntas. Em determinado momento, a entrevistadora afirma que pelas conversas que teve com a população carioca, percebeu que Clarice é muito popular. A escritora responde estar consciente disso, que escreveu para muitas pessoas e, inclusive, os jovens a imitam. Nesse ínterim, Gilio introduz no diálogo uma frase assentada em postulados, axiomas e rótulos dos quais Clarice tentava se desviar:

- mulheres.
- por que mulheres?
- Sua literatura é essencialmente feminina. Pensava que, sobretudo, mulheres se sentiriam inclinadas a imitá-la

⁵² Su fama en Buenos Aires parece no coincidir con usted misma. Se dice que usted es elusiva, difícil, que no habla. A mí no me parece así.

⁵³ “todo lo que tengo a decir lo digo en mis libros” (p. 52).

- a senhora acredita que meus livros não poderiam ter sido escritos por um homem?
 (...)
 - não apenas mulheres me imitam
 (GILIO, 1976)⁵⁴

Gilio tenta sutilmente atribuir à obra de Clarice um caráter feminino, apontando para uma linha feminista alardeada na Europa, nos anos 70, e da qual ela tenta se desvencilhar veementemente por ser uma questão, que hoje se pode ver com mais clareza, tacitamente excludente. Toda tradição, o pensamento da ciência ocidental estão construído a partir de uma conjectura de poder e dominação, de repressão e essencialismo do qual Clarice é muito consciente, de modo que a pergunta da espanhola é considerada como uma provocação, ou um desvio. No entanto, a obra da brasileira não escapará, nas décadas seguintes, aos estereótipos minoritários, tampouco fugir dos julgamentos, intrínsecos aos mecanismos do poder, que ressignifica, revaloriza ou mesmo, descarta. Iser postula:

Não há dúvidas de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento. Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão. (ISER, 1999, vol.II, p. 9)

Isso significa que são as capacidades dos leitores que instrumentam a obra. Produzir textos representa produzir propostas de significação com efeitos de sentidos que não são estáveis, pois o sentido se efetiva no ato do processamento pelo seu leitor, que pode fazer parte de contextos socioculturais diversos e é a partir desse horizonte de expectativas que ele vai concretizar sua leitura. Isso significa que a capacidade do leitor em lidar com o mundo e articular conhecimentos provém de seus interesses e de sua habilidade em organizar experiências.

Na sequência da entrevista, Clarice se cala e, para compensar a falta de palavras, a jornalista complementa o texto com informações sobre a vida da brasileira, suas publicações e impressões sobre a casa da autora, assim como sobre a cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁴ - mujeres / - ¿por qué mujeres?/ su literatura es esencialmente femenina. Pensaba que, sobre todo, mujeres se sentirían inclinadas a imitarla. ¿Usted cree que mis libros no podrían haberlos escrito un hombre? (...) no sólo mujeres me imitan. (GILIO, 1976)

No ano seguinte, 1977, portanto antes da publicação de Clarice por Cixous na França, é publicado na Espanha *Cerca del corazon salvaje*, com tradução de Basílio Losada, tradutor, crítico literário e então catedrático de *Literatura Gallega y Portuguesa* da Universidade de Barcelona. Losada é autor de numerosos estudos críticos sobre literatura galega, portuguesa e brasileira. Recebeu na Espanha o Prêmio Nacional de Tradução por *Memorial do convento* de José Saramago, a “Comenda da Ordem do Infante D. Henrique”, outorgado pelo governo português, “A Ordem do Cruzeiro do Sul”, do Brasil, entre tantos outros. Aposentou-se em 2000, mas seguiu compartilhando suas experiências com outras universidades.

Basílio Losada descobriu a literatura brasileira sozinho, sobre a qual nunca ouvira falar na universidade. Um dia encontrou em uma livraria de livros usados *Os velhos marinheiros* – de Jorge Amado, autor que se tornou seu grande amigo posteriormente. Desde então, passou a ser um leitor e defensor da literatura brasileira empenhando-se para que esta fosse lida pelos espanhóis. Visitou o país, pela primeira vez em 1970 e conheceu de perto nossa língua e os nossos contrastes. Nos anos seguintes, percorreu a Espanha de editora em editora com um livro brasileiro embaixo do braço, tentando convencer os editores de que o Brasil não era apenas um país de futebol, carnaval e praias. Mais tarde foi trabalhar como editor, dirigindo a seção de literatura de duas importantes editoras, hoje desaparecidas, a Editorial Caralt e a Editorial Noguer. Sua primeira preocupação foi que essas editoras publicassem livros brasileiros. Em uma região como a Catalunha onde, segundo ele, tudo é medido e pesado, obviamente encontrou uma série de dificuldades, mas conseguiu algumas publicações. Publicou, evidentemente, *Os velhos marinheiros*, publicou Autran Dourado, Machado de Assis, Guimarães Rosa e, em 1977, Clarice Lispector, em uma época em que a literatura brasileira estava totalmente fora dos circuitos, uma literatura que não entrava nos intercâmbios editoriais. Sobre Clarice, afirmou: “poderia falar das permanentes transgressões da linguagem de Clarice Lispector, sua constante tentativa de inventar uma linguagem, porque inventar uma linguagem nova é inventar um mundo novo” (LOSADA, 2003, p. 38). O tradutor e crítico espanhol orgulha-se de ter introduzido na Universidade de Barcelona, dentro do programa de licenciaturas e doutorado, a prática constante da língua brasileira, como variante da portuguesa, e suas respectivas literaturas. Sobre a obra que ele traduziu, *Cerca del corazón Salvaje*, o crítico Rafael Narbona afirma que nela a narrativa da brasileira se distancia do romance regionalista e do folclore a que estava condicionada. Ainda que não se trate de um relato de cunho autobiográfico, o texto faz lembrar um diário, não de vivências, mas de sensações, o que aproxima Clarice de

Virginia Woolf e Djuna Barnes. O fragmento abaixo apresenta algumas impressões do crítico:

Perto do coração selvagem introduziu nas letras brasileiras um estilo de narrativas muito distante das cores do romance regionalista. Diante do discurso engajado e o interesse pelo folclore, Lispector utilizou recursos da poesia e da filosofia para levar avante um rigoroso exercício de introspecção do mundo e de si mesma. Sua indagação lhe revelou que a necessidade de conhecimento era tão inevitável quanto a impossibilidade de satisfazer esse impulso. Esta descoberta pode ser a causa de que desnude seus personagens da mesma identidade que lhes havia atribuído. Em *Perto...*, este procedimento prescinde de seu caráter alusivo, recorrendo ao pronome (ele, ela) para referir-se à Joana, Lídia e Otávio, os três vértices de um triângulo que simboliza as tensões entre o feminino e o masculino. Lispector não oferece conclusões. Apenas o rigor de uma escritura consciente de que o silêncio é a última estação da linguagem. (NARBONA, 2002)⁵⁵

Narbona filia a obra de Clarice à de Djuna Barnes, escritora americana falecida em 1982 e que viveu parte da vida em Paris em plena eclosão das vanguardas. Barnes foi amiga de Gertrude Stein, Boyle, Montale, Janet Flanner, Ernest Hemingway entre outros. Foi uma mulher rebelde, ávida por experimentar novas experiências e transgressora da moral burguesa, da política e das convenções artísticas. Sua vida está muito atrelada à obra em que aparecem o inconsciente, o lesbianismo e a transgressão. Sua bibliografia se inicia com a obra *Ladies Almanack*, que se tornou um clássico do movimento feminista. Mas a obra principal da americana é *El bosque de la noche*, publicada em 1936 e que tem muito de sua autobiografia.

Para legitimar a obra de Lispector, Narbona a coloca como emblemática de outra literatura forjada no vanguardismo europeu, o que, sutilmente, reserva à brasileira a condição de inferioridade. Mesmo sendo uma narrativa merecedora de excelente crítica, continua representada em condição marginal ao estar filiada à literatura da metrópole. Essa é uma prática recorrente que vai atravessar a maioria das leituras críticas. Mesmo

⁵⁵*Cerca del corazón salvaje* introdujo en las letras brasileñas un estilo narrativo muy alejado del colorismo de la novela regionalista. Frente al relato comprometido y al interés por el folclore, Lispector utilizó los recursos de la poesía y la filosofía para llevar a cabo un riguroso ejercicio de introspección del mundo y de sí misma. Su indagación le reveló que la necesidad de conocer era tan inevitable como la imposibilidad de satisfacer ese impulso. Este hallazgo acaso sea la causa de que despoje a sus personajes de la misma identidad que les había atribuido. En *Cerca...*, este procedimiento prescinde de su carácter alusivo, recurriendo al pronombre (él, Ella) para referirse a Juana, Lidia y Octavio, los tres vértices de un triángulo que simboliza las tensiones entre lo femenino y lo masculino. Lispector no ofrece conclusiones. Sólo el rigor de una escritura consciente de que el silencio es la última estación del lenguaje. (NARBONA, 2002)⁵⁵
 Texto publicado no jornal online El cultural.es, após a segunda edição da obra *Cerca del corazón salvaje* em 2002.

inconscientemente, o receptor vai associar a produção clariciana a outra já reconhecida. Além disso, Narbona ao comparar Clarice com uma escritora que segue a linha ideológica feminista, a inscreve na linha de gêneros, incluindo as relações nesta embutidas. O ato de colocar em relevo as representações formadas por escritores tidos como pioneiros, permite fixar sujeitos e territórios em suas periferias, ou seja, mesmo sendo uma literatura considerada relevante não é capaz de fundar uma proposta literária fora do eixo hegemônico.

3.3 Outros caminhos também levam à Espanha

Além desse, a literatura de Clarice fez outro percurso para chegar à Espanha. Poderíamos dizer que foi outra rota, com outra intenção. Dessa vez ela chega ao país pelas mãos da agente literária Carmen Balcells, a mesma que promoveu o *boom* latino americano, o que fez abrir o leque das possibilidades. Foi, entretanto, um caminho bastante lento. Clarice ainda era viva e, em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, em 20 de outubro de 1976, quando perguntada se sua obra estava sendo muito traduzida, declara cheia de entusiasmo:

Tenho outro agente literário. Pela primeira vez na vida. Carmen Balcells me procurou e perguntou se eu queria. Eu disse: “Quero”. E ela me disse: “Você está sendo muito explorada. Está sendo muito explorada inclusive no Brasil”. Então aceitei. (LISPECTOR, 2009, p. 197)

O fato de ter como vetor uma agente da importância de Balcells não foi garantia de sucesso, nem mesmo de publicação. As obras, ao chegarem à Espanha, eram reavaliadas, por critérios comerciais, nem sempre literários, para posteriormente ser decidido se seriam publicadas ou não. Foi o que aconteceu. Apenas nos anos 80 se tem novamente notícias da produção da escritora brasileira.

Em 1981, o periódico *La vanguardia* (um importante jornal de notícias) publicou um anúncio solicitando uma licenciada universitária para desempenhar um trabalho editorial. Laura Freixas, hoje crítica literária e disseminadora da obra de Clarice, recém formada, enviou seu currículo e conseguiu seu primeiro emprego na referida agência. Recorda ela que, entre outros autores, Carmen Balcells representava Clarice Lispector e lhe chamou especial atenção o fato de uma escritora ter um nome parecido com o inglês, ser autora de literatura policial e ser brasileira. Posteriormente descobriu que de policial não havia nada. Laura leu de uma vez todos os livros de Clarice mesmo com as

dificuldades linguísticas impostas pelo idioma português. Sempre que encontrava um brasileiro, comentava sobre Clarice. Segundo ela, todos a conheciam, já haviam estado com ela alguma vez e tinham sempre uma anedota a contar. Hoje, Laura Freixas se orgulha de ter sido uma peça dessa engrenagem. Foi também ela, nos anos de 1985/86, convidada por um editor de prestígio a fazer um informe de leitura sobre a obra de Lispector; no entanto, como confessa, o texto deve ter ficado tão ruim que não conseguiu que fosse publicado. Em 1987, Laura foi trabalhar na editora Grijalbo, de Barcelona, à frente de uma coleção literária que chamou “El espejo de tinta”. Nesse ínterim, conhece, em um curso literário, Cristina Peri Rossi que veio a ser uma das importantes tradutoras espanholas da obra de Clarice. Na ocasião falaram sobre os contos claricianos, tanto Cristina, quanto seu amigo Julio Cortázar eram admiradores fervorosos de Clarice. Cristina que levava anos propondo, sem êxito, a diferentes editoras traduzir os contos de Clarice, encontrou em Laura Freixas a oportunidade sonhada. Cristina traduziu e Laura Freixas publicou, por meio da editora Grijalbo, as obras *Silencio (Onde estivestes de noite)* e *Felicidad Clandestina*, em Barcelona, no ano de 1988. No mesmo ano, pela editora Montesinos, é publicado *Lazos de familia*, com tradução de Cristina Peri Rossi, também na cidade de Barcelona, na Catalunha.

Manifestações empreendendo lutas pela introdução de um tipo de literatura em um sistema literário podem surtir efeitos positivos, entretanto, quando contrariam os interesses econômicos de setores editoriais, perdem sua força e a obra pode ficar durante décadas esquecida em algum canto, sob um rótulo qualquer. No caso de Clarice, o de literatura policial.

Quando se trata de troca cultural entre países, não se pode considerar que haja um equilíbrio de forças. Quanto mais forte o sistema literário, menor será o interesse em traduzir outras literaturas. A posição de uma língua exerce influência na sua condição hierárquica em relação a outras culturas, também há os aspectos de credibilidade literária, mas a questão de maior impacto está relacionada a aspectos econômicos, aos interesses mercadológicos. Segundo Bourdieu, em oposição à obsessão pela singularidade textual ou pela fluidez de significação, a abordagem econômica identifica os livros traduzidos à categoria mais geral dos bens, às mercadorias produzidas e consumidas segundo a lógica de mercado, e circulando segundo as leis do comércio, nacional e internacional (BOURDIEU, 1977; 1993). Clarice era uma escritora ainda sem reconhecimento, mulher, com uma literatura produzida em português, língua sem grandes representações e, aparentemente, não oferecia nenhuma possibilidade de retorno financeiro.

Por estes e outros motivos, Lispector foi, a princípio, desvalorizada, sofrendo um isolamento durante dez anos. Segundo Venuti, são elementos que participam e interferem no processo da tradução de determinada cultura, assim como o contrário poderá gerar na literatura receptora um poder significativo na construção de representações culturais estrangeiras e que, a longo prazo, pode estabelecer alianças políticas, reforçar hegemonias, bem como divergências entre culturas (VENUTI, 2002, p. 95).

Além destas, há ainda o trabalho desenvolvido por Hélène Cixous que disseminou, com maior intensidade, a obra clariciana por toda a Europa, e isso inclui a Espanha. Alguns intelectuais brasileiros sustentam a tese de que a recepção de Clarice na Espanha está atravessada pelo olhar de Cixous e que esta seria uma mediadora de relevante importância. Os intelectuais espanhóis entendem de outra maneira. É um percurso um tanto duvidoso, sem contar que a primeira obra intermediada por Cixous foi editada na França em 1978, e na Espanha, em 1977, já se havia publicado o livro *Cerca del corazón salvaje*, portanto pode-se dizer que alguns espanhóis leram Clarice sem o condicionamento feminista sugerido pela francesa.

O professor António Maura, atualmente o maior estudioso de Clarice Lispector na Espanha, ao ser perguntado por mim, em entrevista marcada, sobre essa questão, não discorda totalmente de que a escritora francesa tenha aberto um canal de penetração na Espanha; entretanto, não foi o primeiro, tampouco o mais importante. Maura afirma que:

Cixous não conhece o idioma português. Sua leitura clariciana está, portanto, embasada nas traduções francesas de sua obra. Tampouco conhece a literatura brasileira, pelo qual ignora o contexto histórico e literário em que a obra foi produzida. Desconhece também a recepção da referida produção literária. Para Cixous, trata-se de um texto alheio ao tempo e ao espaço. O que interessa em Clarice é sua condição de mulher. Suas análises são, portanto, sobre textos ideais femininos. Esta leitura, sem dúvida, influenciou a muitas leitoras e leitores da obra de Cixous, que posteriormente tiveram acesso à obra clariciana. Porém não foi a única via de penetração dessa obra. Recordo que presenciei o surgimento da primeira tradução clariciana de *A hora da estrela* – pela editora Siruela. Antes havíamos publicado – utilizo o plural porque coordenei o referido número – na revista *El Passeur*, da mesma editora, alguns textos e comentários sobre sua obra. Então, ainda não tínhamos divulgado as obras de Hélène Cixous na Espanha. Clarice foi lida antes e estou seguro de que o será depois da leitura proposta pela escritora francesa. (MAURA, 2008)⁵⁶

⁵⁶ Cixous no conoce el idioma portugués. Su lectura clariceana está, por tanto, basada en las traducciones francesas de su obra. Tampoco conoce la literatura brasileña por lo que ignora el contexto histórico y literario en el que se ha producido esta obra. Desconoce también la recepción de dicha producción literaria. Para Cixous se trata de un texto ajeno al tiempo y al espacio. Lo que le interesa de Clarice es su

Intelectuais brasileiros também têm restrições concernentes ao papel atribuído a Hélène Cixous enquanto propagadora da literatura clariciana na Europa. Marta Peixoto em *Ficções apaixonadas*, especificamente no capítulo “Ler sem trair” escreve que Cixous redige seus textos como um diálogo com a brasileira, como se Lispector estivesse de acordo com essa leitura (PEIXOTO, 2004, p. 107). Critica também o fato da argelina não citar trabalhos desenvolvidos pela crítica brasileira a respeito de Clarice, uma ausência que sugere que Cixous não leu, ou se leu, não concordou com nenhuma leitura, tendo apenas a sua como legítima. Para embasar seu discurso, Peixoto cita um fragmento do texto “Extrême fidélité”, da argelina, que comprova sua sagacidade ao discordar dos estudos brasileiros:

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

Os textos de Cixous, situados entre o acadêmico e o ficcional, manifesta uma apropriação do discurso clariciano, ação que ela própria admite, como se o fizesse de comum acordo com Clarice. A tradução também é comprometida, quando questionada sobre o título *Viver a laranja* que atribuiu a *A maçã no escuro*, responde:

Sou culpada também de tradução voluntária [...] Na tradução da maçã (para laranja), eu tento me denunciar. Um jeito de agarrar a minha parte. Da fruta. Da fruição. [...] Tornando-me simples como uma maçã, justa como a bondade de uma maçã. Eu tenho a inocência frágil, acidental, nervosa. [...] Longe da laranja, eu não me perdo o escrever. Escrevo para pedir perdão. Escrevo também a laranja para pedir-lhe perdão por não estar madura para ela. (CIXOUS, apud PEIXOTO 2004, p. 111-112)

condición de mujer. Sus análisis son, por tanto, sobre textos femeninos ideales. Esta lectura, sin duda, ha influenciado a muchas lectoras y lectores de la obra de Cixous, que posteriormente han accedido a la obra clariceana. Pero no ha sido la única vía de penetración de esa obra. Recuerdo que viví la aparición de la primera traducción clariceana de *A hora da estrela*- en la editorial Siruela. Antes habíamos publicado – utilizo el plural porque coordiné dicho número- en la *Revista El Paseante*, de la misma editorial, algunos textos y comentarios a su obra. Entonces todavía no se habían divulgado las obras de Hélène Cixous en España. Clarice fue leída antes y estoy seguro que lo será después de la lectura propuesta por la escritora francesa. (MAURA, 2008)

A argelina age como manipuladora do sistema literário, reescreve os textos de Clarice adequando-os à ideologia que lhe interessa, no caso os estudos de gênero, em especial à crítica feminista, apoiada nas noções contemporâneas do feminismo da diferença.

3.4 Literatura clariciana: editoras, tradutores e livros publicados

Se na França a literatura de Clarice entrou por caminhos secundários, na Espanha ela vai propor uma nova inserção do Brasil no contexto europeu. Suas obras traduzidas para o espanhol atingem um universo significativo. A Agência Espanhola de ISBN, órgão equivalente à Biblioteca Nacional no Brasil, registra 41 obras de Clarice. Algumas possuem várias edições e outras foram publicadas em catalão e galego. Praticamente toda sua produção foi traduzida, inclusive a infantil.

Em 1988, portanto dez anos após a publicação de sua primeira obra na Espanha, é traduzida por Alberto Villalba Rodrigues e publicada pela editora Edicions 62, *La pasión según G.H.*, provavelmente a obra com maior fortuna crítica no país. No mesmo ano são traduzidos os livros de contos *Felicidad clandestina* (editorial Grijalbo) com tradução de Marcelo Cohen, *Lazos de familia* (editorial Montesinos) e *Silencio* (editorial Grijalbo) por Cristina Peri Rossi.

Ainda em 1988, a revista *El paseante*, importante vetor literário na Espanha, publica um número abordando a literatura no Brasil. Entre João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Rubem Fonseca, Manoel de Barros, está Clarice Lispector apresentada por Olga Borelli num texto que se intitulou “Clarice Lispector”. As doze páginas delineiam ainda retratos da brasileira, alguns inéditos, como uma fotografia com Olga Boreli e quatro cartas escritas pela escritora à amiga Olga.

O texto de Borelli e as cartas foram traduzidos por António Maura e um fragmento (preâmbulo) do livro *Um sopro de vida* foi traduzido por Elena Losada Soler.

Em 1989 é publicada a obra *La hora de la estrella*, pela editora Siruela, em Madrid, traduzido por Ana Poljak que verte para o espanhol textos de várias línguas como francês, italiano, inglês e catalão. São inúmeras suas traduções nas edições espanholas, porém, com o original em português, encontram-se apenas o de Clarice. Provavelmente não se trata de uma tradutora com experiência na cultura e literatura brasileira; ainda assim, fez uma boa tradução, com crítica positiva.

Depois disso, transcorre um período sem publicação da escritora brasileira e apenas em 1995 volta a ser publicada a mesma obra para o galego (Província de Astúria) com tradução de Antón Garcia pela editora Trabe. Também nesse mesmo ano é publicado *Felicidad clandestina: silencio*, com tradução de Elena Losada Soler pela editora Círculo de leitores, em Barcelona. Ainda em 1995 a editora Grijalbo volta a editar, por meio da coleção “Espejo de tinta”, a obra *Silêncio*, com tradução de Cristina Peri Rossi.

Em 1996, é publicada novamente em galego *A paixão segundo G.H.*, sob a coordenação e tradução de Benedito Nunes e da Editorial/es: Association Archives de la Littérature Latino-américaine des Caraïbes et Africaine du XXe siècle. Amis de M. A. Asturias - ALLCA XX-Colección Archivos.

Em 1997, a editora Grijalbo reedita também *Felicidad Clandestina*, com tradução de Marcelo Cohen.

Em 1998, é publicado *La pasión según G.H.* pela editorial Edicion 62 com tradução de Alberto Villalba; em 99 não ocorrem publicações, somente em 2000 é editada novamente *La pasión según G. H.*, agora pela editora El Aleph situada também em Barcelona, província da Catalunha, com tradução de Alberto Villalba Rodrigues.

Em 2001, há uma nova edição de *La hora de la estrella*, agora pela editorial Siruela, uma prestigiosa editora que passa a publicar toda a obra de Lispector. Os livros publicados na Siruela são traduzidos pela professora Elena Losada Soler, que herdou do pai o amor pelo Brasil e por Clarice, traduziu (e retraduziu) toda a obra da escritora. Em 2002 é publicado *Aprendizaje o el libro de los placeres*, com tradução de C. Sáenz de Tejada e J. García Gayo, rapidamente, esgotado.

Em 2002, a editora Alfaguara de Madrid publica *Cuentos reunidos*, em um volume que reúne os contos da autora. Foram agregados os livros *Lazos de família* e *Donde estuviste de noche?* traduzidos por Cristina Peri Rossi; *La Legión extranjera*, por Juan García Gayó; *Felicidad clandestina* por Marcelo Cohen; *El vía crucis del cuerpo* e *La bella y la bestia*, por Mario Morales. A obra conta ainda com um prólogo de vinte páginas, elaborado pelo professor e crítico literário Miguel Cossío Woodward.

Em 2003, a editora Siruela volta a publicar, dessa vez, o romance *La manzana en la oscuridad*, com tradução de Elena Losada Soler, em Madrid.

Em 2004, a mesma editora, com a mesma tradutora, lança *Água viva*.

Em 2005 é reeditado, pela Siruela, *Cerca del Corazón Salvaje* traduzido por Basílio Losada, constituindo a 3ª impressão da obra e esgotando-se rapidamente.

Em 2006, o número de traduções e publicações de Lispector aumenta consideravelmente. A editora Pagés edita em catalão, os livros *Aigua viva i l'hora de l'estrella* com tradução de Josep Domènech Ponsatí; e a editora Empuries publica, na mesma língua *La passió segons G. H.*, com tradução de Núria Prats Espar. Também são publicadas em espanhol, pela Siruela mais duas outras obras: *La ciudad sitiada* e *La lámpara*, ambos traduzidos por Elena Losada Soler, perfazendo um total de quatro obras em um ano.

Em 2007, ocorre novamente um grande fluxo de publicações. A Editorial Cruïlla, S.A. publica as obras *La dona que va matar els peixos* e *El misteri del conill que pensava*, ambos em catalão, com tradução de Natàlia Tomàs Anguera, e Enric Tudó Rialp, respectivamente. Ambos tiveram, como língua de partida, o português. Ainda no mesmo ano a editora Siruela edita *Para no olvidar: crónicas y otros textos*, o que inclui crônicas, contos, e alguns pequenos textos que Clarice publicou em jornal e que talvez não se enquadrem em nenhum dos gêneros anteriores, além de *Aprendiendo a vivir: y otras crónicas*, ambos com tradução de Elena Losada Soler.

Em 2008, ocorre a culminância de todo esse empreendimento de traduzir e publicar Clarice na Espanha. Novas editoras se interessam em publicar a literatura da brasileira perfazendo um número de oito livros publicados no mesmo ano. A editora Sabina cria um projeto para publicar toda a obra infantil, de forma que *A mulher que matou os peixes*, *O coelho que não sabia pensar*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade* são traduzidos por Elena Losada Soler e podem ser lidos pelos leitores infantis de língua castelhana. Dos outros quatro, um é reedição de *La pasión según GH*, pela editora El Aleph, *O Correio feminino* que trata dos contos jornalísticos escritos por Clarice em jornais, a maioria sob pseudônimos, é traduzido por Elena Losada Soler e publicado pela editora Siruella. Também pela Siruella é feita a terceira impressão de *Aprendizaje* ou *El libro de los placeres*, traduzido por Juan García Gayo e Cristina Sáenz de Tejada e da obra póstuma *Un soplo de vida: (pulsaciones)*, com tradução de Mario Merlino Tornini.

Em 2009, foram publicadas três obras. Uma nova publicação da obra *La hora de la estrella*, traduzida por Ana Poljak e publicada pela Siruella, já como a 5ª impressão; *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*, cujo original se chama *Outros escritos*. A obra contém quatro contos de uma escritora ainda principiante, além de textos escritos enquanto jornalista, estudante de direito, dramaturga, colunista feminina, ensaísta, tradutora, conferencista e entrevistada. O livro tem prólogo e comentários das brasileiras

Teresa Montero e Lícia Manzo. Também a editorial Sabina publica *Cómo nacieron las estrellas: doce leyendas brasileñas*, uma obra infantil pouco conhecida em português. Trata-se de doze lendas brasileiras e que, no Brasil, pode ser encontrada também em CD, inclusive com um dos contos narrado pela voz da neta de Clarice Lispector e outros por atores brasileiros. Na Espanha pode ser encontrado em livro com tradução de Elena Losada Soler.

O que ainda não havia sido publicado na Espanha e passa a ser publicado a partir de 2010, são as correspondências trocadas entre Clarice e seus pares literários, bem como as cartas que enviou às suas irmãs durante o período em que viveu fora do país. *Queridas mias* foi publicado em junho de 2010 pela editora Siruela trazendo a público 120 cartas, o que parece ser apenas o início das correspondência da escritora brasileira.

Em 2011, quando se pensava tudo estar traduzido, a editora Siruela coloca no mercado *Solo para mujeres*, com mais de 300 artigos jornalísticos, publicados sob o pseudônimo de Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares.

Fernando Gaona, editor da *Siruela*, concede entrevista à Alessandra Carvalho, no Suplemento Literário de Minas Gerais, edição especial, sobre literatura brasileira na Espanha, em abril de 2009. Perguntado sobre o tipo de leitores que acolhe as traduções de Lispector, Gaona responde que o público principal é composto por mulheres, escritores e pessoas com sólidos hábitos de leitura. Com relação ao atrativo que a literatura de Clarice exerce, precisamente, sobre as leitoras, afirma que:

É algo que se baseia em minha experiência pessoal como leitor. O interesse que Clarice desperta em mim está na maneira de contar, de sentir, de fazer falar os personagens, sempre se aprofundando nas emoções e nos acontecimentos da vida com conexões psicológicas muito sutis. Não gosto de definir isso como “próprio do feminino”, porque creio que é algo mais abrangente. Sua escrita é como é, devido ao rico mundo interior, intelectual e experimental dessa mulher, Clarice Lispector. E o que talvez aconteça quanto às leitoras, é que provavelmente as mulheres compreendam melhor, que a maioria dos homens, esse rico e intrincado mundo. Talvez devido à maneira como Clarice aprofunda-se na raiz do que está contando, levando-a ao centro do coração, com a peculiaridade de que esse centro, nela, resulta ser também o centro da mente. E essa conexão, coração-mente, acho que está mais clara na estrutura feminina. (GAONA, 2009, p. 15)

Gaona diz que as tiragens iniciais dos livros de Clarice são de 2.500 e 3.000 exemplares e o interesse da editora pela obra da brasileira se deu pelo fato de as duas, editora e escritora, possuírem um estilo próprio; uma no escrever e a outra em publicar. As

duas se aproximaram e mantêm a relação até o presente. Perguntado sobre qual o livro mais vendido, o editor responde sem qualquer dúvida: *Aprendizaje o el libro de los placeres*.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres foi publicado originalmente no Brasil em 1969 e é, entre os livros da autora, o que menos recebeu atenção da crítica literária, e a que recebeu não foi muito favorável. O que nos leva a concluir que a relevância do texto ficcional se difere de cultura para cultura, novos elementos de relevância são experimentados, reelaborados, conforme o horizonte de expectativa do leitor. A recepção não é apreendida apenas pela constituição de sentidos, mas como manifestação de determinado grupo e de conceitos que organizam esses agrupamentos.

3.5 A recepção espanhola: possibilidades de leituras

O número alto de publicações, inclusive alguns livros com duas traduções, geraram vários estudos sobre a obra da escritora brasileira. Universidade Complutense de Madrid, Universidade de Barcelona e Universidade de Salamanca e Universidade de Valencia e de Vigo são algumas das instituições que desenvolveram investigações de doutorado sobre a produção literária clariciana. Também podem ser encontrados textos críticos publicados em revistas e jornais de grande circulação, teses e um número relevante de leitores comuns que se pronunciam em blogs, grupos de leituras e outras discussões produzidas por meio de ferramentas da Internet.

Desse modo, a crítica especializada referente aos textos claricianos vem ganhando destaque dentro da teoria literária espanhola. A biblioteca hispano-americana, uma das maiores e mais completas de Madrid, possui 54 títulos de obras críticas referentes à Clarice Lispector. Entre elas estão livros produzidos pelos estudiosos brasileiros (em português) e os de língua castelhana produzidos por universidades do México, Argentina, Chile, Colômbia, também obras produzidas em universidades dos Estados Unidos como os de Tennessee, Flórida e Texas. Grande parte da fortuna crítica internacional sobre Lispector pode ser encontrada na referida biblioteca, além de artigos constantes nas revistas *Cuadernos hispanoamericanos* que apresentam textos sobre Clarice nos números 336 de junho de 1978; 469/470 de julho e agosto de 1989; no número 481 de julho de 1990; 610 de abril de 2001 e 658 referente a abril de 2005. Também a revista *Iberoamericana* no número 126, do ano de 1984. Segundo Antonio Maura Barandiarán,

Pode-se afirmar, sem medo de errar, que a escritora brasileira de origem russa conta com um grupo de leitores fiéis. Talvez, isso se deva a autenticidade de seu discurso feminino, que não é feminista, ou ao mistério que rodeia seus textos salpicados de intuições deslumbrantes. Em todo o caso, a naturalidade de seu estilo reforçada pela qualidade das traduções, seu tom confidencial e a profunda significação que dá aos fatos cotidianos aparentemente banais, faz com que seus livros cheguem a um público talvez não tão numeroso, mas de grande fidelidade. (MAURA, 2009, p. 700-719)⁵⁷

Como esta pesquisa trata da recepção crítica na Espanha, não vamos explorar as obras em castelhano produzidas em outros países, de forma que insertaremos, neste trabalho, a linha crítica dos leitores espanhóis, bem como as temáticas e tendências que abordam.

A expressão “leitor” pode ter muitas significações na teoria literária. Há inclusive, ainda que pareça um paradoxo, o leitor que está no polo do emissor ou na própria mente do autor. Porém vamos nos fixar no leitor no sentido corrente do termo: o que lê, em nosso caso, uma obra literária.

Dentro desta categoria, pode-se e deve-se ainda fazer distinções, embora alguns estudiosos da recepção não costumam fazê-las. Deve-se distinguir, principalmente, duas categorias: os leitores que se limitam a ler e não comunicam suas impressões ou considerações causadas pela leitura, e aqueles que não se limitam apenas a ler, mas em um segundo momento, decidem comunicar impressões a outros. Sem dúvida, esses leitores se transformam em mediadores entre o que leram e as pessoas a quem comunicam as ditas impressões. Porém, não se trata de mediadores intencionais, ou pelo menos não são categorizados pela teoria como tal, apesar de ter um papel significativo na recepção. Há, ainda, outra categoria de leitores que se propõe sistematicamente a elaborar uma metaleitura e comunicar os resultados desta metaleitura. São esses leitores que desempenham um papel importantíssimo na vida literária e são, de alguma maneira, os objetos privilegiados para os estudos da recepção literária. Simplificando, serão distinguidas três subcategorias: o leitor tradutor, o leitor de livre interpretação e o leitor crítico.

⁵⁷ se puede afirmar sin caer en el error que la escritora brasileña de origen ruso cuenta con un grupo de lectores fieles. Tal vez ello se deba a la autenticidad de su discurso femenino, que no feminista, o al misterio que rodea sus textos salpicados de intuiciones deslumbrantes. En todo caso, la naturalidad de su estilo reforzada por la calidad de las traducciones, su tono confidencial y la honda significación que da a los hechos cotidianos aparentemente banales, hace que sus libros lleguen a un público quizás no muy numeroso, aunque sí de gran fidelidad.(2009, p.700-719)

Os tradutores são leitores que enfrentam uma tarefa complicada, pois se propõem a decodificar a mensagem escrita em uma língua estrangeira para voltar a codificá-la em outra língua, em geral, a sua língua natural. O tradutor encontra-se condicionado por múltiplos fatores externos e internos, linguísticos e extralinguísticos. Tem ele como principal aspiração oferecer uma tradução definitiva, mesmo sabendo, de antemão, que não conseguirá seu propósito. Pode até ter a tentação de expressar sua personalidade na tradução, mas deve ter consciência de que o leitor exige, na medida do possível, que ele desapareça, seja um mediador transparente e abnegado, às vezes “fiel”, entre outras coisas. Naturalmente nada o proíbe de não pactuar com estas regras e se dedicar a uma livre adaptação, a uma reescritura, que muitas vezes tem um resultado superior ao texto original.

A outra subcategoria, chamada de “livre intérprete”, diz respeito ao leitor que tem criticidade em sua interpretação, mas não está condicionado às teorias da literatura. Um leitor que reflete a leitura, mas não tem o embasamento próprio de um especialista. É aquele que realiza a chamada crítica impressionista, cujas ferramentas são praticamente intuição e simpatia. Proclama-se acientífica e alheia ao objetivismo; sua aproximação com a literatura se dá por meio de posturas subjetivas e impressão pessoal que uma obra causa ao crítico-leitor. Explica-se a beleza de uma obra de forma intuitiva sem emitir juízos teóricos. Os impressionistas ou os não-acadêmicos rechaçam todo dogmatismo e ainda os estudos eruditos, porque creem que a erudição impede muitas vezes a compreensão da literatura. Outra característica importante é que, em geral, se aproximam da obra com atitudes favoráveis. Se a obra não agrada, não concentram esforços em criticá-la, pois levam a sério a reivindicação do prazer do texto. Defendem a postura de que a literatura é uma atividade do espírito e só é possível aproximar-se dela de uma maneira intuitiva. É uma teoria afetiva e não cognitiva da arte, está embasada na sensibilidade do crítico e em sua intuição.

Porém, isso não impede sua utilização em um estudo literário, inclusive seus resultados podem ser de grande valia para a literatura, podendo influir no desenvolvimento da crítica literária, ainda que não seja, evidentemente, uma crítica. Essa temática será abordada em um capítulo a parte, onde serão incluídos os jornalistas, os blogueiros, escritores ou outro gênero literário que comunica suas impressões sem sistematizar suas opiniões. O perigo da crítica impressionista produzida com rapidez é não ser mecânica, é humana. Não é laboratório, são sensações e impressões, seu risco é o capricho que, em casos graves, pode converter-se em injustiça.

Citamos ainda o leitor crítico-academicista que usa de métodos teóricos para dissecar uma obra. Analisa, separa, sinaliza as fontes, levanta o plano das estruturas, inventaria a linguagem, informa quanto tempo tardaram certas ideias a serem aceitas, abre as veias do texto, do paratexto, pré-texto... descobre suas marcas, os sedimentos e as substâncias intertextuais. Dessa forma, pode-se chegar a uma análise objetiva, o que não quer dizer definitiva, considerando que uma obra é aberta. A crítica pode e deve ser o produto de um esforço academicista para se chegar a uma interpretação ou valorização de um texto. Isso não quer dizer que ela necessite explicar o sentido do texto. O texto é um artefato, como diria Mukarovsky, e está fora de nós e não determinaremos seu significado. Todavia, uma crítica pode ser objetiva a partir de um determinado ponto de vista, ou de determinada circunstância.

É preciso salientar que a crítica pode ser um exercício perigoso, pois podem existir interpretações tendenciosas, por exemplo, a serviço de um poder político, como vimos no decorrer da história da colonização brasileira com interpretações teológicas, entre outras. Pode-se até acreditar que um momento histórico tenha um determinado sentido unívoco, mas a teoria da recepção não tem correspondência com essa natureza uniforme, pois em um momento histórico há várias continuidades e até descontinuidades que se desenvolvem de maneiras diferentes até mesmo contraditórias. Algo parecido encontramos no microcosmo de desenvolvimento de uma crítica referente a um determinado tema. As críticas são diferentes, digamos que legitimamente diferentes. Precisamente por isso, ainda que se prestem a contradições, na realidade são complementárias. E, mesmo em uma concepção pluralista de opiniões semelhantes, o que nos deixa tentados a acreditar que são críticas equivalentes, na verdade não são. Algumas são estimulantes, reveladoras, contundentes e outras são estéreis, repetitivas e superficiais.

CAPÍTULO IV
OS CAMINHOS DA CRÍTICA ACADÊMICA

É preciso ser inventor para ler bem
Ralph Waldo Emerson (1837)

No século XIX o crítico tinha a importante função de mediar obra e público. Pode-se supor haver necessidade elementar de explicação das obras literárias, papel destinado ao crítico, porque a literatura, enquanto peça central da religião da arte, dessa época, prometia soluções que não podiam ser oferecidas pelos sistemas religioso, sócio-político ou científico. Isso emprestava à literatura uma especial significação histórica. Mostravam-se as fronteiras dos sistemas e a literatura apresentava suas respostas. O crítico tentava traduzir o sentido da ficção em uma discursividade referencial, o que se pode chamar de uma fase histórica da interpretação. A partir da irrupção da arte moderna, a literatura e a arte respondem, de diversos modos, às normas das teorias estéticas que as acompanham. Contudo, o potencial de comunicação de um texto literário não pode ser deduzido de um paradigma que entende a arte como representação de valores socialmente dominantes. De modo que aquele estilo de leitura ou interpretação, desenvolvido no século XIX, hoje pode ser dispensável. Se a tarefa do crítico era captar a significação do texto, pressupunha-se que o próprio texto não poderia formular sua significação. Para Wolfgang Iser,

Antes de tudo o crítico é um leitor como qualquer outro que busca apreender, por meio da consistência estabelecida, a obra como um todo articulado. Nesse processo, críticos e leitores têm a mesma competência. A situação do crítico se torna difícil no momento em que ele exige validade normativa para sua estrutura de apreensão. (ISER, 1996: 46)

A decodificação de textos é, segundo Segre (1986), uma atividade de corte hermenêutico, o que pode ser também sinônimo de crítica, uma atividade exercitada pelo receptor. Para ele,

O leitor que tem o polo da compreensão toma a mesma atitude que o crítico; o segundo se diferencia do primeiro apenas pelo sistema de sua aplicação, pela coincidência metodológica e pelo eventual compromisso de comunicar, por sua vez, verbalmente ou por escrito, as operações realizadas sobre o texto. (SEGRE, 1986: 17)⁵⁸

Em face da arte moderna, o leitor não pode mais ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois não existe leitura fora do contexto. A interpretação

⁵⁸ El lector que tiene hacia el polo de la comprensión toma la misma actitud que el crítico; el segundo se diferencia del primero sólo por lo sistemático de su aplicación, por la conciencia metodológica y por el eventual compromiso de comunicar a su vez, verbalmente o por escrito, las operaciones realizadas sobre el texto. (SEGRE, 1986: 17)

passou a construir sua própria história levando em consideração um dos fatores mais importantes na leitura: o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor dos textos. Desse modo o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida, aos atos da sua apreensão. O texto se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Assim, as leituras que iremos apresentar adquirem caráter próprio dentro do processo de recepção. Resultam da interação entre texto e leitor – um leitor qualificado, com metodologia rigorosa e estudo exaustivo – e dos processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura. Tal experiência antecede a significação atribuída às obras, pois esta se funda naquela. Para Iser, “compreender essa experiência significa ter a consciência dos atos que originam nossos juízos sobre a arte e que se atualizam em sua experiência. Caracteriza a natureza do efeito estético o fato de que ele não se cristaliza em algo existente” (1996: 52). Aqui a leitura não tem a função de decifrar sentido e sim de evidenciar o potencial de sentido proporcionado pelo texto. Os textos críticos escritos por especialistas espanhóis, nada mais são que uma atualização de leitura sem o objetivo de converter-se em juízos de valores e sim verificar a produção de sentidos dentro de outra variação de vivência, que não é a brasileira, e, portanto, com outras avaliações. Iser afirma:

Os críticos conhecem, entretanto, vários tipos de leitor, que são invocados quando se trata do efeito e da recepção da literatura. Esses tipos de leitor são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimento. Eles se diferenciam, porque alguns enfatizam sua construção, outros seu substrato que justifica as premissas induzidas. (ISER, 1996, p. 63)

Segundo o autor, desse modo podem ser documentadas as metas do conhecimento, assim como a confiabilidade dos enunciados acerca dos efeitos literários. O papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura. O que nos resta agora é apresentar as várias leituras especializadas, feitas por estudiosos da obra de Clarice na Espanha, em relação aos seus horizontes de expectativas.

4.1 A propósito de Clarice Lispector

O propósito fundamental deste sub-capítulo é destacar as variadas leituras feitas por acadêmicos e críticos literários sobre a obra de Clarice, centrando-nos nas tendências e determinações e o que estas têm em comum, o entendimento que foi constituído, o período em que mais se produziu e outras questões pertinentes à interpretação.

Os textos críticos sobre Clarice chegaram à Espanha antes da própria literatura clariciana; o que podemos constatar por meio das produções periódicas no país ibérico. No ano de 1973, a *Revista de cultura brasileña*, editada pela embaixada do Brasil na Espanha e que hoje pode ser encontrada nos arquivos da hemeroteca da Fundación Cultural Hispano Brasileña, em Madrid, apresenta o artigo “Los nuevos novelistas brasileños (a propósito de Clarice Lispector)”, escrito pela professora portuguesa Teresinha Alves Pereira.

Teresinha Pereira começa seu discurso falando do escritor Lucio Cardoso, em ascensão, como afirma ela, e que sugeriu o título da primeira obra de Clarice, *Perto do coração selvagem*, a partir da influência que este havia sofrido por parte de Joyce e outros escritores internacionais. Pereira fala dos valores da obra de Cardoso, submetidos a Joyce, como uma maneira de dar crédito a uma de suas seguidoras: Lispector. Fala da obra *Crônica da casa assassinada* que, entre outras coisas, remete às inovações técnicas usadas pelos novos escritores brasileiros, dentre os quais destaca a amiga de Cardoso: Lispector. A estrutura da *Crônica da casa assassinada*, tomada como “una de las mejores novelas brasileñas”, segundo Pereira, é parecida com a estrutura de *A maçã no escuro*, em que futuro e passado se confundem. Em *A casa*, o protagonista escreve um diário que não respeita o tempo cronológico, em *A maçã* ocorre algo parecido: o crime de Martim já está consumado e ele se propõe a esquecer toda sua vida passada. Sua alma está destruída, a terra abandonada, toda a história terminada e então começa o romance.

O texto de Pereira relata que, depois de executar o crime, Martim adquire uma nova visão do mundo, porém ele crê que o mundo é que se transforma. Por meio do fluxo da consciência, Clarice faz com que o leitor aprenda com o personagem essa noção e passe a seguir sua história como cúmplice desse fato: o mundo se transforma ao gosto de Martim. O personagem começa por descobrir todas as coisas outra vez, como

se elas estivessem aí, esperando, bastando que ele as reconhecesse para então começarem a existir.

Em sua crítica, Pereira defende a ideia de que Lúcio Cardoso e sua geração, do qual ele foi o experimentador, receberam da filosofia francesa o tema da desesperança, da sensação de que o homem está passando por uma perda nesse mundo trágico. Afirma que essa bebida da moda os brasileiros receberam da Europa e com ela embebedaram três gerações sucessivas de escritores. Também defende que em *A Paixão segundo G.H.* Lispector trata da busca da razão da vida. O personagem que simboliza o homem genérico apresenta o interior da consciência, de uma maneira simultânea, o sofrimento da angústia, da náusea, o sonho, a resignação e a renúncia. Acrescenta que:

O leitor das obras de Lucio Cardoso e de Clarice Lispector encontra-se frente a um personagem que sofre e comunica uma sensação de angústia “crescente”, que chega à margem da cólera. Está ao ponto de cometer um crime contra si mesmo. Entretanto, este mesmo personagem pode também cometer um crime contra o outro, porém não se movimenta com ódio, e sim buscando a destruição do “ego” social e a liberação de um compromisso com o passado. (PEREIRA, 1973, p. 111)⁵⁹

Na leitura proposta por Pereira, a tragédia pessoal dos personagens de ambos os escritores está à margem da sociedade e precisa ser aceita como parte integrante da nova vida que se impõe, o que também ajuda na busca do mais íntimo no ser humano a fim de descobrir a si mesmo. O mágico mundo interior em que vivem os personagens provoca no leitor uma sensação, uma reação de dúvida, que não permanece porque a comunicação não se faz com o autor, mas sim com o personagem, em convivência muito íntima.

Para ela, a nova narrativa brasileira apresenta líricas semelhanças com a poesia, e esse é outro fator que faz pensar em Joyce como seu ascendente. Ou seja, a leitura da professora Teresinha condiciona o modelo positivo do Brasil a um conceito hegemônico de produção. O reconhecido escritor James Joyce, um dos mais influentes na Europa, detentor de um projeto literário experimental e inovador é quem motiva os

⁵⁹ El lector de las obras de Lucio Cardoso y de Clarice Lispector se encuentra al frente de un personaje que sufre y comunica una sensación de angustia «en crescendo», que llega al margen de la cólera. Está al punto de cometer un crimen en contra de sí mismo. Sin embargo este mismo personaje puede también cometer un crimen en contra de otro, pero no acciona con odio, sino buscando la destrucción del «ego» social y la liberación de un compromiso con el pasado. (PEREIRA, 1973, p. 111)

escritores, entre estes, Clarice, embebedando-os por três gerações. A temática desesperança, herdada da França, segundo ela, retoma a representação do mundo como um poço de crueldade, o qual não é preciso compreender, senão sofrer. Além da crueldade, Pereira fala ainda da agressividade em um mundo onde o homem vive sempre aflito, com medo e angústia. Quanto à linguagem, ela considera que os dois escritores escrevem de forma um tanto simples. As palavras são selecionadas entre as do uso comum, diário, como se os autores tratassem de evitar a erudição e o lugar comum literário. O leitor poderá notar que é levado por meio da simplicidade e clareza a descobrir novos valores metafóricos usados para enriquecer cada vocábulo, destacando que a narrativa de Clarice está cheia de novas combinações, surpresas linguísticas e lirismo, baseado nas situações domésticas e na linguagem infantil.

Para concluir, a professora Teresinha Pereira considera que a nova narrativa brasileira não está fixada em uma só tendência, assim como não há chegado a ser o que é hoje por haver seguido uma tradição. E em Clarice Lispector, segundo ela, encontra-se muito mais que Joyce e Lúcio Cardoso. Porém,

Honestamente cremos que a influência de Joyce (de primeira ou de segunda mão), e a influência de Lúcio Cardoso, trabalhadas juntas e secretamente no laboratório mental de Martim, ou de G.H., ou de Lori (que são em última palavra, a consciência da autora), produziu os mais importantes romances metafísicos da literatura brasileira: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, A maçã no escuro e A paixão segundo G. H.* (PEREIRA, 1973, p.115)⁶⁰

Do ponto de vista da autora do artigo, a qualidade do texto clariciano está pré-definida dentro de uma concepção internacional que motiva os brasileiros a alcançá-la como uma forma de legitimá-los. Como se explorar a mesma temática fosse um procedimento para criar intelegibilidade para experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis reveladas pela literatura produzida nas metrópoles. Pereira fala, tendo como *lócus* enunciativo, um tempo histórico distante, 1973, quando a crítica a respeito de Clarice (e Lúcio Cardoso) eram bastantes escassas mesmo no

⁶⁰ honestamente creemos que la influencia de Joyce (de primera o de segunda mano), y la influencia de Lucio Cardoso, laborando juntas y secretamente en el taller de la conciencia de Martim, o de G. H., o de Lori (que son en última palabra, la conciencia de la autora), ha producido las más importantes novelas metafísicas de la literatura brasileña: *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, A Maçã no Escuro y A Paixão segundo G.H.* (PEREIRA, 1973, p. 115, a autora manteve o nome das obras em português, ainda nao haviam sido traduzidos para o espanhol).

Brasil, e o tema e o psicologismo sobrepunha a estética. Pereira não é espanhola, provavelmente tenha sido convidada pela revista a escrever para os espanhóis sobre a literatura brasileira e o que se vê é uma rancidez típica do sujeito “colonizador” que permeou a década citada e as posteriores e que, como se constata, tenta retirar o mérito do escritor brasileiro.

4.2 Clarice Lispector, a fada boa

Em 1975 a mesma *Revista de Cultura brasileña* anteriormente, produzida por profissionais espanhóis e brasileiros e editada pela embaixada do Brasil em Madrid, apresenta o texto cujo título leva o nome de Clarice. Esse artigo, assinado pelo brasileiro Hélio Pólvora, crítico literário, traz uma apresentação resumida da vida da escritora, fala de seu nascimento na Ucrânia e a vinda precoce para o Brasil, da residência em Recife, da mudança para o Rio de Janeiro e da sua convivência com escritores como Lúcio Cardoso, Adonias Filho e Otávio Faria. A partir daí, confronta-se com a obra de Clarice: começa pela primeira publicação a qual surpreendeu a crítica pela pouca idade da escritora em relação a seu domínio e flexibilidade com o idioma a par de um estilo originalíssimo que levava uma marca muito pessoal. Não se parecia a nenhum outro escritor brasileiro, a influência mais notória era da escritora Virgínia Woolf. Clarice introduzia nas letras brasileiras um lirismo que não vinha propriamente do tema, mas da estrutura hermética da ficção. A linguagem era a expressão elaborada, afligida, profundamente criativa de um romance de intensa vida interior. Em vez de buscar o realismo nas exterioridades, como se fazia então nos romances documentais brasileiros, Clarice submergia em busca dos conflitos existenciais do ser.

Pólvora complementa que a aparição de Lispector chamou muito a atenção do público leitor e passou a exercer grande influência sobre os jovens escritores, uma influência tão poderosa como dos contos de Katherine Mansfield ou do memorialismo de Proust. “Até hoje estamos presenciando o desenvolvimento de uma ‘família’ Lispector” (PÓLVORA, 1975, p. 12)⁶¹.

⁶¹ “hasta hoy estamos presenciando el desarrollo de una <familia> Lispector” (PÓVOAS, 1975, p. 12).

Para o crítico, de todos os romances de Clarice (até então), o que mais se destaca é *A maçã no escuro*, cuja escritora encontra-se em plena maturidade e na fase mais ambiciosa de sua criação literária. Assegura ele:

É um dos mais importantes títulos da obra de Clarice Lispector e, sem dúvida, o mais límpido, brilhante e dialético de seus romances. Por uma razão muito simples: a autora conseguiu fundir, em um modelo perfeito, ficção e prosa. O exercício da palavra lúcida não substitui a estrutura da ficção, nem esta predomina de modo que imprima ao romance a forma de documento realista. Romance lírico, romance de ideias, no qual os personagens se projetam, imaterializando-se, interiorizando-se em seus próprios conflitos, de tal maneira que passam a existir simbolicamente. (PÓLVORA, 1975, p. 13)⁶²

Se, como romancista, Clarice surpreendeu, o mesmo ocorreu como contista. Pólvora cita a opinião de vários especialistas em seu texto, como Astrid Cabral e Adonias Filho que, na época, escreveram várias críticas positivas à obra clariciana. Pólvora reconhece que a prosa de Clarice tem uma densidade diáfana, uma transparência de cristal nobre além de uma compaixão pelos humildes. A arte clariciana toca o núcleo das emoções legítimas, sem o apoio das mãos, apenas roçando com a frase inteligente e sensível, algo singular no panorama brasileiro, que na fugacidade do conto encontra oportunidade de exercer-se com plenitude.

O autor do artigo finaliza declarando que Lispector surpreende em suas sequências dinâmicas, no instante exato das revelações. Que a arte de expor as consciência e desvelar os corações deve ter uma origem prodigiosa e Clarice, em nossa literatura, é a fada boa que enfeitiça as palavras com o toque de sua varinha mágica.

Pólvora, fala da produção inovadora de Clarice, seu hermetismo, sua capacidade de manipular o idioma e o lirismo como marcas muito pessoal e, cita Virgínia Woolf como sua principal influência. O crítico não faz um diagnóstico do projeto literário de Clarice, nem apresenta o caráter verdadeiro ou falacioso dessa renovação, fala apenas desse “novo” e original dotado de positividade intrínseca que igualaria a brasileira aos escritores universais. No número 37 da *Revista de cultura brasileña*, de dezembro de 1974, e republicado em junho de 1997, Pólvora assinala no artigo “El moderno cuento

⁶² Es uno de los más importantes títulos en la obra de Clarice Lispector y, si duda, la más límpida, brillante y dialéctica de sus novelas. Por una razón muy sencilla: la autora logró fundir, en modelo perfecto, ficción y prosa. El ejercicio de la palabra lúcida no sustituye la estructura de la ficción, ni ésta predomina de modo que imprima a la novela la forma de documento realista. Novela lírica, novela de ideas, en la cual los personajes se proyectan, imaterializándose, interiorizándose en sus propios conflictos, de tal manera que pasan a existir simbólicamente. (PÓVOAS, 1975, p. 13)

brasileño” em que assegura ser a prosa de Clarice de uma densidade diáfana, uma transparência de cristal nobre, uma compaixão pelos humildes que recorda Katherine Mansfield (p. 117). No mesmo texto, ele critica os imitadores de Mansfield usando o termo que Álvaro Lins denominaria de “a família Mansfield brasileira” (p. 114). Segundo Pólvora, tivemos bons e falsos mansfieldeanos. A tradução de Bliss influenciou muitos narradores novos:

Em geral, tratava-se de uma influência literária mal assimilada, produzindo imitações insípidas. O que na suave Katherine, mais que uma forma de escrever, era algo de seu temperamento, uma morbidez insinuada pela doença, uma ternura natural pelas vidas das senhoras Parker e outros seres humildes, transformou-se, entre nós, em um estilo geral de narrar. (PÓLVORA, 1997, P. 114)⁶³

Embora Clarice demonstre ter a mesma compaixão pelos humildes de que trata Mansfield, os leitores do texto de Pólvora, que ainda não conhecem a narrativa da brasileira, são levados a pensar, pelo menos a desconfiar, que Clarice pertence à categoria dos bons imitadores e consegue “tocar o núcleo das emoções legítimas, sem forçar a mão, apenas roçando-a com a frase lúcida” (p. 118). E nós, desconfiamos que o crítico, também brasileiro, profere um discurso típico do colonizado que carrega o complexo de estar em condição sempre inferior à metrópole, reforçando o estigma da subalternidade que por muitos anos esteve intrínseca à condição de sul-americano.

4.3 Literatura e isolamento

Outro texto com teor crítico publicado sobre a obra de Clarice, antes que a obra fosse lida na Espanha, encontra-se, na revista *Triunfo*, uma revista que, como já mencionamos em ocasião anterior, circulou nos anos de 1962 a 1982 e era uma das revistas de circulação mais importantes da época, que mantinha uma coluna para tratar das artes e literatura. Nessa coluna foi publicado em setembro de 1977, após o lançamento do primeiro livro de Clarice na Espanha, *Cerca del corazón salvaje*, o artigo “Literatura y aislamiento”. Ilustra o texto, o mesmo retrato de Clarice publicado no ano

⁶³ En general, se trataba de una influencia literaria mal asimilada, produciendo imitaciones insípidas. Lo que en la suave Katherine, más que una forma de escribir, era un rasgo de su temperamento, una morbidez insinuada por la enfermedad, una ternura natural por las vidas de las ancianas Parker y otros seres humildes, se transformó entre nosotros en un estilo general de narrar. (PÓLVORA, 1997, p. 114)

anterior, 1976, por ocasião de uma entrevista. A autora Renata Rocco-Cuzzi alude a literatura como espaço do qual emergem, por um lado, os problemas inerentes à mesma como prática específica. Porém, também, por outro, um lugar onde se reflete uma série de questões que a excedem.

Com estas palavras Rocco-Cuzzi pontua os elementos básicos de *Cerca del corazón salvaje*, um romance inaugurador no Brasil, de uma corrente que conta entre seus traços característicos a preocupação pela forma, transitando na vereda oposta ao realismo, convertido em objeto sustentador de uma realidade própria e um comportamento individual desligado de todo o contexto social.

Um terceiro núcleo de interesse, segundo a autora do texto, trabalhado na obra da brasileira é o tratamento dado à mulher. Uma linha que questiona o modelo tradicional e trata de uma literatura produzida por uma mulher que elege como personagem central a outra: a mulher dona da voz e a sua parte oposta; no caso, Joana e Lúdia. Na sequência, Rocco-Cuzzi cita partes do livro e do esquema entre os personagens que possuem polos diversos entre si, definindo a obra como uma novela de aprendizagem. Mais que isso, ela usa o termo “tipicamente adolescente”, caracterizando-se por sua constante busca, dúvida e inclusive meditação filosófica. Segundo ela, trata-se de uma aprendizagem singular, o que se supõe aprender a viver em solidão. Sobre a estrutura, ela adverte tratar de uma série de círculos concêntricos, representado pela figura de Joana, fechando-se em si mesma, incapacitada que é para vincular-se com o mundo ou com os outros.

Um fato intriga a autora do artigo é a realidade brasileira aludida no texto sempre como um elemento a mais. Não se trata de resgatar folclore ou o populismo literário, mas sim de definir o signo da obra de Lispector em função de seu contexto social. Após questionar vários fatos sobre o livro ter sido produzido no Brasil, a própria autora reconhece que para responder as perguntas seria necessário, entre outras coisas, ter elaborado uma explicação do fenômeno das vanguardas e sua incidência na modificação *do statu quo*, e da evolução desse fenômeno em um país subdesenvolvido. Ela questiona: “Que significa, no Brasil de 1944, publicar um livro cujo título foi extraído de um texto de James Joyce? E que, pode ser caracterizada dentro da literatura brasileira como uma precursora da renovação formal e fundadora da corrente intimista?” (ROCCO-CUZI, 1977)⁶⁴.

⁶⁴ ¿Qué significa que en Brasil de 1944 se publique un libro cuyo título ha sido extraído de un texto de James Joyce? Y qué, poder ser caracterizado dentro de la literatura brasileña como una precursora de la

O comentário de Renata Rocco-Cuzi é um tanto depreciativo e revela um leitor que se sente em condição superior. Talvez sirva como exemplo do que implica a recepção quando está em jogo a diferença entre passado e futuro ou entre culturas divergentes. Embora a leitura tenha sido feita nos anos setenta, a interpretação já reproduziu o que seria o efeito estético. Em vez de decifrar o sentido do texto, a autora-leitora tenta evidenciar o potencial de sentidos proporcionado por ele. Não recorre a nenhuma referência para se justificar, seu reconhecimento se dá por meio da experiência leitora em relação ao caráter estético. Inclusive, adverte no início que há algumas questões refletidas pela literatura que excedem o próprio espaço da literatura. Evidentemente ela está se referindo à Clarice e ao fato de tal fenômeno estar ocorrendo no Brasil, que não é o lugar para a evolução literária. As palavras usadas por Rocco-Cuzi, ou o seu parecer sobre o livro *Cerca del corazón salvaje* são anacrônicos, considerando que a crítica foi feita nos anos setenta, época em que o país vivia em um regime militar cujas circunstâncias afetavam sintomaticamente a arte. Diante desse fato torna-se razoável considerar que a leitura da profissional espanhola estava condicionada pelos fatores políticos culturais inerentes ao contexto mundial de então, ou seja, ela estava colocada dentro do seu horizonte de compreensão a constituir um sentido para o texto. Entretanto, a jornalista deixa transparecer visível preconceito em relação ao local onde a literatura é produzida. Rocco-Cuzi fala de um lugar que é a Europa, e não a Espanha. Há de se recordar que em 1977, a Espanha vivia uma crise na produção de arte. Os escritores que despontaram nesta época foram inexpressivos, considerando o franquismo, termo empregado para se referir a ideologia política e movimento social de caráter fascista que sustentou o regime ditatorial liderado pelo general Francisco Franco que prevaleceu até sua morte em 1975. Partindo deste princípio, é possível que seu preconceito seja uma forma de negar seu próprio *lócus* enunciativo. Iser assinala que

Os seres humanos estão tão enredados em seu entorno, tão formados e condicionados pelo que prolongam de si mesmo, e tão desafiados pelo mesmo hábito que construíram para sobreviver e manter-se, que de maneira inevitável o interesse pela cultura surge em proporção ao declínio de uma opinião uniforme da natureza humana. (ISER, 2005, p. 178)

Para Iser, esse tipo de percepção significa o ponto de partida de uma espiral retroativa entre os seres humanos e a cultura. A escritora deixa transparecer que no exercício de preenchimento dos espaços vazios e das indeterminações produzidas pelo texto, previstos por Iser, surgem novas variáveis e novas perspectivas que extrapolam e abalam os valores de sua experiência estética, de modo a apresentar uma crítica frágil e frouxa com demonstrações de uma orgulhosa ignorância.

4.3.1 Clarice Lispector, quem era?

Em 24 de dezembro de 1977, a mesma revista *Triunfo* volta a falar de Clarice. Dessa vez esclarecendo a morte da escritora, o que teria ocorrido recentemente e, por engano, a imprensa espanhola noticiou que a escritora teria 80 anos.

A matéria circulada, ou seja, sem assinatura de um autor específico, o que sugere ser a opinião da revista em si, ataca duramente a crítica literária espanhola por não ter se ocupado da obra da escritora brasileira Clarice Lispector. A notícia da morte da escritora pouco significou para os leitores espanhóis interessados pelas letras, de modo que a revista volta a comentar a matéria publicada anteriormente (três meses) por Renata Rocco-Cuzi e a entrevista, publicada no ano anterior, realizada pela jornalista Maria Esther Gilio.

A revista *Triunfo* publica, pela terceira vez, a mesma foto de Clarice ao lado de uma estante de livros, com feição séria e grandes olhos exóticos, além de voltar a valorar a obra *Cerca Del corazón salvaje*, publicada na Espanha pela editora Alfaguara, que inaugura no Brasil uma corrente, apontando como traços mais característicos a preocupação com a forma. Ainda, na sequência do texto, Clarice é comparada a Guimarães Rosa e a Murillo Rubião.

4.4 A literatura seca de Clarice Lispector

Dos anos setenta, saltamos para a década de oitenta, especificamente para os anos finais. Parece pertinente abordar a produção crítica espanhola sobre Clarice Lispector usando como referência a cronologia, uma maneira também de homenagear os pioneiros na divulgação da obra da brasileira no país mediterrâneo. Uma destas pioneiras é a tradutora, também escritora, Cristina Peri Rossi, que a título de prefácio escreve na primeira edição de *Silencio* (tradução de *Onde estiveste de noite*, 1988)

“Prólogo a la edición castellana”. Para isso, Cristina recorre à crítica brasileira para constatar o que esta pensa sobre a produção clariciana, mas não se fixa apenas na crítica. Atem-se mais ao papel de Clarice na sociedade do que propriamente à leitura de suas obras. O texto aborda a importância da escritora na modernização da literatura brasileira com predomínio pitoresco, localista, cujas narrativas descrevem uma realidade miserável, complexa e permeada por contrastes. Rossi assinala que, em quase toda a literatura brasileira anterior, o tema fundamental dos romances era a paisagem vasta e desoladora, o quase desértico sertão e os subúrbios miseráveis e superpovoados das grandes cidades. Uma temática tão onipotente que invadiu a literatura brasileira com uma força avassaladora, a exemplo de *Vidas secas* e *Macunaíma*. Clarice, segundo ela, supera essa influência ambiental com um aberto despudor produzindo contos e romances urbanos. A voz da narradora é sempre a de uma mulher urbana, contemporânea, atenta ao seu próprio olhar, já que para Clarice a veracidade está na profundidade do olhar.

Peri Rossi (1988, p. 10) afirma ser curioso que a grande renovadora da literatura brasileira faça uma confissão (no livro em que prefacia) não muito comum e destaca a frase insólita: “digo o que tenho de dizer, sem literatura”. A declaração, sem despojamento, na opinião da prefaciadora, relaciona-se, no entanto, com essa pretensão de verdade, de percepção e com o estilo de Lispector. Se a literatura é metáfora e, portanto, polivalente, múltipla de imagens, o esforço de veracidade passa por outra forma do literário, aparentemente pela renúncia dessa interpretação do poético. O que significa escrever com o olhar, sem adornos, em busca do essencial que prescinde justamente do metafórico e da proliferação de imagens, para que a literatura seja uma investigação do interior e não espelhos polivalentes. Usa como exemplo o conto “Seco estudios de caballos”, que melhor define a obra e o estilo de Clarice: seco. Porém a sequidão a que se refere não é um limitador e sim uma virtude por meio da qual essa renúncia às pompas da imagem leva à profundidade da percepção. A falta de literatura de Clarice se converte em sua própria literatura.

Seguindo o raciocínio apresentado por Cristina Peri Rossi, a obra de Clarice está filiada aos escritores surrealistas, além de James Joyce e Virginia Woolf, o que justificaria as numerosas intervenções da brasileira nas narrativas dos contos. Para Rossi, poucas vezes os contos têm verdadeira autonomia, não são realidades independentes, o laço, a conexão com sua autora estão sempre presentes, a partir de suas invenções. Acrescenta ela que a autora intervém para corrigir, intervém para confessar,

intervém para falar com os personagens, como se as histórias e ela, que as vê e as escreve, não pudessem se separar ou desprender-se. Reforça que a fantasia da compenetração uterina justifica o fato de ser a autora mulher, e talvez, como em poucas vezes, somente uma mulher. Uma mulher que pode estar tão entranhada em si mesma, ao seu olhar, ao seu pretexto que esta união umbilical torna-se indestrutível.

Peri-Rossi declara ser possível verificar como Clarice luta com as dificuldades de escrever, sem que oculte seu mau-humor ou sua impotência. Outras vezes, seus contos se mesclam tanto com o processo de escritura que termina por ser um relato de si mesma. Recorda, ainda, que alguns textos dificilmente podem ser catalogados como contos, são fragmentos, porém que contém toda a força poética de uma visão, de uma contemplação íntima e rigorosa.

A leitura de Cristina Peri Rossi da obra *Silencio* (Donde estivestes de noite?) é notadamente balizada pela ideologia feminista, segmento em que a mesma é militante, quando embasa sua narrativa em uma fantasia de compenetração uterina ou quando fala de uma mulher entranhada em si mesma e com o texto, cujo cordão umbilical torna-se indestrutível. A prefaciadora confunde personagens, narrador e autor. Fala de Clarice como se falasse das mulheres que são tratadas nos contos. O perfil que constrói da escritora, a partir de sua escritura é de uma imagem deturpadora e infeliz. Rossi tenta estabelecer relações entre autor e obra, entre perspectivas teóricas, estéticas e históricas, mas não consegue realizar tal tarefa sem evitar eventuais preconceitos. Ela foge do rigor analítico e interpretativo e julga a partir de uma concepção superficial, como dizer que Clarice luta contra as dificuldades de escrever sem ocultar o mau-humor ou a impotência.

A uruguaia radicada na Espanha não deixa também de filiar Clarice aos europeus James Joyce, Virginia Woolf e os surrealistas. Não comprova as relações, tampouco se aprofunda ou discute as consequências dessa filiação. Sua interpretação parece ser resultado de circunstâncias fortuitas e vagas, embora de início, ela tenta sistematizá-la na história brasileira. O fato de ser sul-americana poderia contribuir com a leitura, já que compartilhamos alguns repertórios coletivos que poderiam ganhar contornos peculiares quando colocados na situação concreta de fruidor-intérprete. Poderia oferecer ao leitor de *Silencio* um amplo espaço de mobilidade e de atuação, porém, Rossi vai falar de um lugar bem longe dessa intenção.

4.5 Clarice Lispector: o íntimo suspiro da vida

No artigo “Clarice Lispector: El íntimo suspiro de la vida” (1989), Antonio Maura Barandiarán faz um apanhado sobre seis das principais obras (romances) de Clarice, inclusive obras ainda não publicadas no país, evidenciando o potencial estético do conjunto, de forma a estimular a leitura das obras em questão. Ele salienta:

Acredito que esta primeira amostra permita aproximar-se de um dos espíritos mais fascinante, mais livres e mais vitais da literatura de nosso século. Ler Clarice Lispector é como empreender uma viagem, e aconselho, se tentarem, que façam antes suas malas: não será tão fácil regressar. (1989, p. 268)⁶⁵

O autor inicia discorrendo sobre a estrutura dos textos claricianos embasados nas sensações e sentimentos, sugerindo, à primeira vista, falta de argumento ou se a verdadeira temática do texto fosse um jogo oscilante e atrevido do pensamento, o que seria o segredo da escritora nascida na Ucrânia, mas com profunda sensibilidade brasileira.

Seguindo a cronologia das publicações no Brasil, Antonio Maura começa seu estudo com a obra *Perto do coração selvagem*, cujo objetivo não é apenas conhecer a alma humana, mas o selvagem coração da vida. Assim, passa a narrar o brotar de uma mulher e sua abertura para a vida como uma flor esplêndida. E também seu fracasso, sua incompreensão, da qual é objeto Joana, a protagonista. Depois de fracassar em todas as suas tentativas de justificar-se junto aos demais, Joana se vê obrigada a refugiar-se em uma viagem interior, onde não existem fronteiras e o ser se desenvolverá livre e pleno, pois navega por seu próprio instrumento. A partir de então, cada um de seus romances, segundo o autor, será o relato de uma experiência interior, por um périplo pelas paisagens da consciência.

Sobre *O lustre*, o segundo romance de Lispector, Maura fala que Clarice tenta dar as chaves estruturais do que deve ser um texto narrativo, sem, porém, conseguir. Trata também da história de uma mulher de nome Virginia e do desenvolvimento de seus sentimentos e sensações entre o aviso de morte em plena adolescência até o

⁶⁵ Confío que esta primera entrega permita aproximarse a uno de los espíritus más fascinantes, más libres y más vitales de la literatura de nuestro siglo. Leer a Clarice Lispector es como emprender un viaje, y le aconsejo, si lo intentan, que hagan antes sus maletas: no les será tan fácil regresar (1989: 268).

momento em que esta se produz. Nesse intervalo, a narradora tenta responder a um sem número de perguntas sobre o sentido da vida e da morte.

No entanto, segundo o professor, *O lustre* é um romance, de certa forma, malogrado, em que a autora não consegue ajustar as estruturas narrativas às temáticas. Clarice quer escrever um romance e aceitar as normas que este gênero exige, porém se sente incapaz e se choca contra elas como uma borboleta capturada. Consegue paisagens belíssimas quando adquire espaço suficiente para voar, porém choca-se com suas próprias cercas. Para ele Clarice é extremamente livre e não pode suportar nenhum tipo de normas, nem mesmo as suas.

Ao contrário, *A maçã no escuro* é considerada por Maura uma obra redonda, além de trazer pela primeira vez um protagonista homem que percorre o caminho que vai desde o assassinato de sua mulher até o momento em que a polícia o recolhe: um trajeto fundamentalmente filosófico e religioso. Um mesmo argumento permite duas reflexões: sobre a vida e sobre a morte. Para o crítico, Clarice consegue realizar um livro de muita beleza, que em seu princípio pode parecer complexo; no entanto, torna-se transparente e permite à sua autora todo um alarde de sua sensibilidade e de sua certa intuição. Com *A maçã no escuro*, Clarice se faz dona de todos os recursos narrativos e dramáticos de que um romance necessita para converter-se em uma obra de arte, porém a força fundamental do livro é o poder da palavra.

Em *A paixão segundo G.H.*, Antonio Maura Barandiarán segue permeando o mundo das sensações e sentimentos. Desta vez, um pouco mais dolorosos, a descida do ser humano ao núcleo onde reside o impulso vital. Há todo um caminho de iniciação ascética que nos leva até o ponto incomensurável e vazio do silêncio. A protagonista, também narradora, se vê despojada de todos os atributos espaço-temporais que lhe davam consistência como mulher e como ser humano, também enfrentando a nudez intrínseca do animal. A narrativa é o doloroso rito da protagonista que se funde ao significado do inseto arcaico, cuja capacidade de sobreviver é superior a do homem. Trata-se de um dos poucos bichos capazes de suportar uma destruição nuclear. GH se encontra diante dessa essência da vida, deste rio subterrâneo que flui desde a origem dos tempos até ao futuro desconhecido. Mas não é apenas encontrar esse leito fluvial, sim de ir mais longe, de chegar até o âmbito central do núcleo, o centro da semente, para submergir-se, perder nas marés dos olhos, dos olhos de barata que olham frente a frente a narradora.

Em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, a protagonista Lori, segundo a leitura de Antonio Maura, já conhecedora da experiência de G.H., decide amar fisicamente um professor de filosofia, mas somente quando se sentir preparada para isso. A história é também uma iniciação, mas ao contrário de G.H., ao se despojar do humano, tenta encontrar a raiz vivente. *Uma aprendizagem* constitui-se num conjunto de anotações que vão desde pequenas urgências cotidianas, anotações de diários, pequenos poemas, palavras de canções que impressionavam a protagonista até pensamentos e sentimentos timidamente expostos. Porque não se trata de conquistar Ulisses ou apaixonar-se por ele, mas sim de refazer-se como mulher para alcançar o amor de um homem. Essa viagem de ida e volta à raiz do vivente, faz de Lispector uma mulher sábia em todo o significado da palavra, uma mulher que teve a oportunidade de conhecer as mais insólitas vivências: rodou pelo despenhadeiro da essência e voltou a sua forma humana.

Em *Água viva*, livro de fascinante beleza, Maura segue explorando, com o mesmo discurso poético, embora de cunho ensaísta, o exercício de Lispector em captar o momento, pois a essência da vida é o brotar contínuo do instante, um contínuo refazer-se e palpitar. O pensamento discorrido no livro é livre, segundo ele, é volátil, certo e sábio; semelhante ao rastro luminoso de uma borboleta. Fala de flores com a sabedoria de uma mulher, e do mais íntimo sentimento dos animais como se já houvesse habitado dentro de seus corpos. Fala dos armários, dos portais e das grutas, dos espelhos como cascatas de reflexos ou vazios cristalizados, dos perfumes, dos sons, tonalidades e sensações da pele, dos estados anímicos e da eternidade. Enfim, da palavra, do pensamento que, como um gnomo, a ocupou e fez dela a sua casa. *Água viva* é um magnífico poema em prosa, um adágio cantável, um friso delicadíssimo em branco e ocre. Para Antonio Maura, o livro é uma obra de arte redonda e bonita que se deve ler em silêncio para ser capaz de captar todas as suas ressonâncias.

O trabalho de Maura determina o contexto espanhol como um novo espaço de subjetividade de leitura e demonstra, ao mesmo tempo, que o conjunto de afinidades a serem eleitas para a obra de Lispector pode ser alargado amplamente e que as interferências críticas podem variar segundo os mecanismos que identificam determinada época e determinado local, ampliando ou mesmo restringindo o campo de possibilidades de recepção. A obra é a ponte que liga temporalidades e lugares diferentes, além de permitir diálogos entre ambas. Mais adiante apresentaremos outras leituras críticas de Maura mediante as reacomodações e ajustes da obra clariciana no

contexto espanhol. Há sempre uma nova percepção do crítico espanhol em relação ao texto, embora estes estejam situados dentro de um conjunto regrado e limitado quando diz respeito a chaves interpretativas, o que, na concepção dele, Clarice não oferece.

4.6 A palavra rigorosa

Elencada como uma das primeiras estudiosas a se lançar pelos caminhos da crítica clariciana, a professora Elena Losada, também a principal tradutora de Clarice, Doutora na Universidade de Barcelona, coordena os estudos brasileiros e portugueses e presta um serviço de grande importância à cultura brasileira. Elena é filha de Basílio Losada que começou a via sacra para introdução dos estudos brasileiros, e consequentemente, de Clarice Lispector no país espanhol.

“La palabra rigurosa” (1994), um de seus primeiros textos, senão o primeiro, sobre Lispector, está publicado em várias revistas universitárias, em revistas online, inclusive é traduzido para o inglês. O artigo faz uma leitura crítica, bastante sintética, das principais obras de Clarice, o que era de praxe na época, considerando o desconhecimento da brasileira pelo público do país ibérico. Também aborda a vida da autora, sua origem, infância em Recife e residência no Rio de Janeiro. Losada, no ano de 1994, quando escreve o texto, mantém uma postura crítica parcial, segundo ela, respeitando o que seria a vontade da escritora brasileira. No texto “La palabra rigurosa” declara que falar de Clarice é falar de linguagem e que não pretende fazer uma dissecação crítica de sua prosa, porque Clarice nunca quis isso. Nada estaria mais distante de Clarice do que o pedantismo acadêmico. Também não oculta sua “apasionada fascinación” pela autora. Para ela, Lispector rompe com uma literatura brasileira masculina, rural por natureza, que passa então a ter um olhar de mulher, um olhar urbano, contemporâneo, ou melhor, sem tempo, sob o signo da lua:

Um olhar de mulher, talvez também uma escrita de mulher. Clarice Lispector fincou no mundo seu olhar de mulher inteligente – esta é uma precisão necessária – capaz de captar as mínimas sensações, os mínimos detalhes e de saber que nada, por pequeno ou banal que pareça, deixa de ter importância. O mundo do cotidiano, dos sem história, que foi durante séculos o mundo da mulher, pode proporcionar incontáveis surpresas, basta com sabedoria olhar e entender esses signos de uma realidade subjacente. As mulheres de Clarice podem falar em tom maior, alcançar o fundo de todos os poços, porém vão às compras, decoram fruteiras, chamam o encanador e dominam também todos os meios de inflexão menor. Elas são

hermeneutas de uma divindade noturna e lunar. (LOSADA, 1994, p. 125)⁶⁶

Losada afirma que a palavra de Clarice é rigorosa porque traduz algo muito maior do que a linguagem. Traduz o mistério e o que carece de nome, e expressa com termos racionais o que o olhar percebeu mais além, e é capaz de fixar o instante e o ato ínfimo em que está a origem de tudo. Para ela, Clarice tenta criar uma escrita que possa fundir em palavras a iluminação do instante, uma escrita fragmentária em que nenhuma metáfora clichê poderia sobreviver, porque só a imagem virgem, a palavra que foi esvaziada de todo o seu interior, de sua servidão da realidade aparente, pode alcançar a consagração do instante. Mas, como é impossível inventar o que não existe, o trabalho deve ser feito com a linguagem mesmo. Para isso Clarice não cria novas palavras, retorce as já existentes até o limite de suas possibilidades. Foi uma sacudida espiritual no contexto literário brasileiro.

A reflexão de Losada não está diretamente implicada à sua condição de leitora acadêmica e crítica. A leitora comum apaixonada pela obra de Clarice e a professora didaticamente qualificada para uma análise crítica se coordenam reciprocamente. Seu horizonte de expectativa movimenta-se nesta dupla perspectiva. Sua experiência de leitora não se relaciona apenas com os conceitos de composição literária, ou com o resgate potencial de significado da obra na multiplicidade de seus aspectos. Mas, sim, é uma leitura que a leva ao campo de referência da catarse e identificação, o que chega a pôr em jogo, algumas vezes, sua interpretação acadêmica. Losada reajusta suas representações de leitora, demonstrando seu horizonte de referências diante da situação. Como assinala Iser, “tal experiência abarca tanto a objetivação e o distanciamento daquilo em que ele está envolvido, quanto a evidência de si mesmo” (2005:104).

Embora seu julgamento pessoal seja esteticamente legítimo, deixa em aberto algumas questões que fundam a própria possibilidade da obra em seu processo de recepção. O fato também se justifica pela atividade de tradutora executada por Losada. O tradutor, assunto que será tratado em outro capítulo desta tese, tem uma relação com o

⁶⁶ Una mirada de mujer, quizá también una escritura de mujer. Clarice Lispector hincó en el mundo su mirada de mujer inteligente -esta es una precisión necesaria- capaz de captar las mínimas sensaciones, los mínimos detalles y de saber que nada, por pequeño o banal que parezca, carece de importancia. El mundo de lo cotidiano, de lo sin historia, que ha sido durante siglos el mundo de la mujer, puede proporcionar innumerables sorpresas, basta con saber mirar y entender esos signos de una realidad subyacente. Las mujeres de Clarice pueden hablar en tono mayor, alcanzar el fondo de todos los pozos, pero van a la compra, componen fruteros, llaman al fontanero y dominan también todos los resortes del tono menor. Ellas son hermeneutas de una divinidad nocturna y lunar. (LOSADA, 1994, P. 125)

texto diferenciada dos demais receptores, por tornar-se co-autor do mesmo. Vale recordar que a tradução, isto é, a transformação de uma língua primeira em outra diferente, não apenas gera uma imagem que é reflexo da anterior, mas cria um objeto literário novo e completo em si mesmo, cujo autor, neste momento, é o tradutor. O caminho do tradutor e escritor é similar, poderíamos matizá-los. O escritor avança tateando o caminho, o tradutor, sabedor do produto final, vai do princípio ao fim quantas vezes forem necessárias. De modo que, provavelmente, o leitor mais capacitado para falar de uma obra seja o tradutor que lê o texto à luz da sintaxe, semântica, estilística... Conhece até sua estrutura mais íntima, coloca as páginas diante do sol para ver por dentro de seus organismos a localização dos autênticos focos de vida. Mas, nem sempre é confortável analisar, dentro da concepção academicista, o autor que se traduz.

Além dessas considerações, é perceptível também o valor exacerbado que se dá para as questões femininas. Losada praticamente entabula algumas alianças entre a literatura de Clarice e a literatura de mulher. “Um olhar de mulher”, “uma escrita de mulher”, “olhar de mulher inteligente”, “o mundo da mulher”, “os signos de uma realidade subjacente”, entre outras, ilustram um modo de vida feminino que parece predominante na literatura clariciana. Apesar da maneira legítima e positiva como é colocado, o discurso de Losada pode fomentar a ideia de literatura feminista, ou mesmo feminina. O que pode ser conveniente dentro de um segmento, pode rotular a literatura ou limitar a leitura a um público em especial: a mulher.

4.7 O discurso narrativo de Clarice Lispector

A obra *El discurso narrativo de Clarice Lispector* publicado pela Universidade Complutense de Madrid (1997), de autoria de Antonio Maura Barandiarán, reflete a realidade cultural e histórica do Brasil do século XX, enfocando a vida e as preocupações de Lispector que, com seu mistério e personalidade, soube criar pontes entre o mundo cultural americano e o europeu. Para a realização do trabalho, o autor que passou três anos no Brasil, recorreu a documentos, entrevistas, cartas, opiniões de pessoas que conheceram a escritora brasileira, parentes, autoridades do meio crítico-literário, sendo que algumas declarações usadas foram rigorosamente inéditas, para ilustrar a vida de Lispector contextualizada ao Brasil que lhe tocou viver.

A pesquisa empreendida por Barandiarán não chega a ser um trabalho de investigação exaustiva, até porque foi um trabalho pioneiro e por isso mesmo procurou

atender as dimensões literárias, filosóficas, históricas, sociais e, inclusive, esotéricas que pudessem explicar a trajetória clariciana, da maneira mais coerente possível, a um público novo que buscava respostas mais urgentes. A obra se apresenta em duas partes. A primeira situa a escritora em seu tempo e espaço, começa por descrever a Rússia do final do Sec. XIX e começo do Sec. XX e a mais dura perseguição ao povo judeu até então, e se estende até a sua morte, no Rio de Janeiro, em 1977. Aborda seus contatos com as distintas personalidades da época e a cultura com a qual se relacionou.

A segunda parte se divide, por sua vez, em outras duas: um resumo das diferentes críticas elaboradas desde o início de sua produção literária até os anos 1997/98 e uma interpretação de sua obra seguindo os conceitos da cabala e das escolas hasídicas⁶⁷.

Segundo Antonio Maura, há uma literatura de entretenimento e outra nascida da necessidade biológica de expressar-se que tem alguns escritores. Os dois tipos de discursos existiram sempre. São vozes de contadores de histórias que têm a vida relativamente implicada com aquilo que contam e vozes daqueles que falam desgarrando-se por dentro, a meio caminho, entre a profecia e a loucura. A obra de Lispector, prossegue ele, sem a menor sombra de dúvida, pertence à segunda categoria, aquela que quer transformar o mundo, que usa a palavra como meio para pescar, nas profundezas de sua interioridade, alguma verdade salvadora, que os libere do peso horrível do inexplicável que toda a vida vai agregando.

Maura leu toda a obra de Clarice e declara que desde o seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, quando a escritora tinha 20 anos, até *Um sopro de vida*, editado em 1978, um ano após sua morte, a coerência na obra de Clarice foi uma constante. Entre o primeiro e o último de seus livros, parece se desenrolar o

⁶⁷ El hasidismo representa el principal movimiento religioso, surgido en el siglo XVIII, dentro del judaísmo; el mismo término «hasidismo» se deriva del hebreo hasid, que significa «piadoso». La cuna del hasidismo parece ser Europa oriental, en especial Polonia y Lituania; luego, progresivamente, este movimiento se difundió también por Europa occidental. El mensaje central del hasidismo se encuentra en la devequt, o sea, en la comunión con Dios, que se realiza mediante la mística personal de la kábala judía: cada número simboliza un aspecto de la trascendencia divina del que hay que apropiarse por medio de la ascesis. Por tanto, los caminos privilegiados de la devequt son la oración y la misma vida cotidiana, realizada en el amor al prójimo. Como fecha del nacimiento simbólico del hasidismo suele citarse el 1740 que constituye el comienzo de la predicación de Israel ben Eliezer Ba' al Shem Tov, conocido también como el «Besht», mientras que la Segunda Guerra Mundial, con el holocausto, constituye el acontecimiento final del hasidismo, aunque este movimiento sigue estando presente en la espiritualidad judía de nuestros días. (A. M. Testemalle, ¿Silencio o ausencia de Dios? Ensayo sobre el problema de Dios en la obra de los pensadores judíos contemporáneos, Studium, Madrid 1975 H KÜng, El judaísmo, Trotta, Madrid 1991)

mesmo discurso, a mesma voz, o mesmo nervo que converte a escritora em uma das mais originais do século, tanto dentro como fora das fronteiras brasileiras.

Apropriando-se dos conceitos da cabala hasídica, o crítico situa a obra clariciana na fronteira do sujeito com o sagrado. Para ele, a produção de Clarice pode ser uma das mais autênticas e sólidas da literatura do nosso século. A escritora em livros como *Laços de família*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo GH*, *Água viva*, *Felicidade Clandestina*, *Onde estivestes de noite* e *A hora da estrela* explica como se produz o encontro do indivíduo com o sagrado que vive dentro dele, como em cada um dos seres e das coisas que existem. Maura sinaliza que:

De minha parte, penso que uns e outros não incidiram nos antecedentes hebraicos da escritora, aspecto que considero fundamental para situá-la em um contexto histórico que sirva para explicar de uma forma veraz e coerente o sentido de sua obra. (MAURA, 1997, p. 16)⁶⁸

Em sua tese o crítico salienta que, seguindo a tradição judaica, Clarice busca o santuário que cada um alberga dentro de si, ali onde habita a divindade, por meio de anedotas e de contos que conduzem tanto o que conta como quem o escuta. A obra literária se torna assim sapiencial⁶⁹ ou protética, o relato se converte em uma mensagem de grande profundidade, repetido e recitado como uma *oracton*. Por isso, mais que as experiências da narrativa contemporânea, o crítico rastreou a origem da singularidade da vida de Clarice, sua profundidade e a crescente influência judaica em sua obra. Na verdade, tenta mostrar a pujança de uma escritora que excede todas as catalogações literárias, de uma autora que fala da vida para a vida com todo o sagrado que habita nela. Admite que,

Suas narrações descrevem o abismo que existe entre o dizível e o indizível, e a necessidade humana de expressar o silêncio. Sua escritura não apenas é feita com palavras, mas também com a carne: é uma obra escrita com o corpo em uma luta titânica para conseguir que a linguagem se assemelhe o máximo possível com a expressão do

⁶⁸ Por mi parte, pienso que unos y otros no han incidido en los antecedentes hebraicos de la escritora, aspecto éste que considero fundamental para situarla en un contexto histórico que sirva para explicar de una forma veraz y coherente el sentido de su obra. (BARANDIARÁN, 1997, p. 16)

⁶⁹ A Inteligência Sapiencial está fundamentada em quatro princípios da “**Integralidade Humana**” (íntegro, integral, integrado e integrador). A **integralidade ética** – a pessoa considerada como possuidora de virtudes éticas – **o ser íntegro**. A **integralidade antropológica** – a pessoa tomada na sua totalidade e complexidade – corpo, alma, espírito, mente, psique – **o ser integral**. A **integralidade social** – a pessoa considerada como em suas relações interpessoais e sociais – **o ser integrado**. A **integralidade ecológica** – a pessoa vista como parte da criação do Autor da vida para cuidar do meio-ambiente – **o ser integrador**. (<<http://www.sapiencial.com.br>>)

sangue, com os fluídos e as descargas nervosas com as que se comunicam as diferentes partes do organismo vivo. (MAURA, 1997, p. 15)⁷⁰

Percebe-se que, no decorrer da leitura crítica, o leitor não perde de vista o foco a que se fixou. Segue centrado na tradição judaica seguindo os conceitos da cabala hasídica, de modo a percorrer todas as obras da escritora onde a temática se condensa, se entrelaça em segmentos pertencentes à mesma perspectiva. Segundo Iser, “quando um significado é descoberto, nele ressoam outros significados por ele estimulados” (2005b: 167).

Maura Barandiarán se vale da fortuna crítica brasileira para empreender seu ousado projeto, já que a crítica espanhola sobre Clarice era, na época, quase inexistente. Entre os citados encontram-se os nomes dos mais conhecidos teóricos brasileiros e também de escritores que tiveram algum tipo de relacionamento com Clarice. Entre eles estão Ledo Ivo, Assis Brasil, Massaud Moisés, Antônio Cândido, Álvaro Lins, Affonso de Romano Sant’Anna, Benedito Nunes, Roberto Schwarz, Costa Lima, Olga de Sá, Alfredo Bosi e Olga Boreli. Como é um projeto voltado para um público estrangeiro, se adjunta como anexo, um catálogo comentando cada um dos livros de Clarice.

A tese de Maura é a primeira que vai explorar o universo literário de Lispector e uma das mais citadas em artigos, ensaios e qualquer tipo de trabalho acadêmico desenvolvido após 1997. Por conta disso, a perspectiva judaica vai aparecer em uma variedade de leituras da obra da brasileira. Assim como o rótulo feminino, ela terá também, na Espanha, o rótulo de judia. Embora ela sempre sonegasse essa informação e não ofereceu ao leitor nenhum dado direto que aponte para isso, sua literatura tem as marcas do judaísmo. Para a brasileira Berta Waldman, estudiosa do judaísmo na obra de Clarice,

mas, além da presença judaica, verifica-se também a cristã, além de crenças populares, o que sugere o seu empenho de integração no quadro particular das experiências religiosas brasileiras, marcado pelo sincretismo. Todavia, é certo que a *Bíblia* lhe serviu de base, e meu propósito, aqui, é verificar como, no que concerne à lei, a recorrência a essa fonte tem um peso na obra da autora. (WALDMAN, 2011)

⁷⁰ Sus narraciones describen el abismo que existe entre lo decible y lo indecible, y la necesidad humana de expresar el silencio. Su escritura no sólo está hecha con las palabras, sino también con la carne: es una obra escrita con el cuerpo en una lucha titánica por lograr que el lenguaje se asemeje lo más posible a la expresión de la sangre, a los fluidos y las descargas nerviosas con las que se comunican las diferentes partes de un organismo vivo. (BARANDIARÁN, 1997: 15)

Para Waldman, se a ficção de Clarice Lispector faz eco à tradição judaica também se opõe a ela de diferentes maneiras. A escritora justapõe aos preceitos bíblicos elementos originários de outras tradições. A presença do Novo Testamento, de traços sincréticos relacionados às práticas religiosas no Brasil, formam um solo híbrido que impede reduzir esses ecos a uma única fonte, radicando o texto num espaço geográfico (o Brasil) e num tempo definido (a modernidade).

Maura não fala do sincretismo clariciano, fala do judaísmo como uma maneira de descrever hábitos comportamentais fundados num espaço bem distante do Brasil, enquanto Waldman fala de uma crença muito mais estética do que religiosa. Para ela, tanto a *Torá* como o *Midrash* partem da revelação para a prática dos preceitos que incluem os papéis, as leis e rituais a serem obedecidos. Já a autora parte daquilo que ela percebe como limite e aprisionamento na vida do dia-a-dia para perfazer o sentido inverso e atingir o neutro, a pulsão de vida primária.

A sensação que se tem enquanto se lê a tese é de que para se constituir a identidade judaica de Clarice é preciso retirá-la do Brasil, ou que isso a torne menos brasileira. Para Waldman, essa duplicidade torna mais complexa a identidade, mas não afasta a escritora de sua brasilidade, embora ela própria tropeçasse no judaísmo ao querer se aproximar o mais possível do que imagina ser brasileiro.

4.8 Clarice Lispector: a escritura do corpo e do silêncio

Ainda no ano de 1997 a Revista *Anthropos: huellas del conocimiento* publica um número extraordinário sobre a obra de Clarice Lispector. O número teve como coordenadores: Elena Losada Soler, Antonio Maura Barandiarán, Wagner Novaes e foi editada com colaboração do Consulado Geral do Brasil na Espanha. A revista normalmente publica estudos literários e literatura, já que seu princípio é abarcar a consciência e a memória de um tempo de produção social e histórica, e constituir-se em documento e comunicação com outras realidades. A edição, que homenageia Clarice, não foge do estabelecido e apresenta textos de Clarice, depoimentos de seus amigos como Nélida Piñon e Olga Boreli, artigos de estudiosos de sua obra como Vilma Arêas, H. Cixous, Benedito Nunes entre outros. Porém vamos enfocar apenas os artigos e textos escritos por espanhóis, o que mais interessa à nossa tese.

4.8.1 Clarice Lispector, o tempo e o silêncio da palavra

“Clarice Lispector, o tempo e o silêncio da palavra. Uma escritura invocadora do indizível”, foi o título que editor da revista, Ángel Nogueira Dobarro atribuiu a um editorial, mais próximo de artigo do que de editorial, sobre a brasileira Clarice Lispector na Espanha. Começa inserindo fragmentos de textos claricianos com a intenção de estabelecer um contato direto com a escritura da autora e convidar os possíveis leitores a uma leitura completa de sua obra. Em seguida faz uma análise da narrativa clariciana em relação ao tempo, sempre citando notas, frases, parágrafos inteiros de diversos textos de Clarice (crônicas, contos ou romances).

Iniciamos este editorial com uma referência direta à palavra e escrita de Clarice Lispector. Não importa qual seja o texto em questão. Em todos eles percebe-se o latejar de uma palavra viva, firme, indagadora e a trama emocional imaginativa e veraz de uma linguagem cativante, de um coração ferido pela luz interior de uma revelação: a tarefa de seu corpo-escritura. (DOBARRO, 1997, p. 3)⁷¹

Dobarro (1997) continua marcando essa linguagem, por ele designada como “corpórea” dentro do discurso, bem como a voz que só é possível ouvir no silêncio, na intimidade do inconsciente da palavra poética. Acrescenta que, em Clarice, é o olhar a fonte de sua escritura, o próprio olhar expressado na polivalência e multiplicidade de imagens, sem metáforas. O texto mostra sempre a força poética da visão de uma contemplação íntima e rigorosa, de modo que o afã de veracidade de Clarice se converte, assim, em sua própria beleza. A partir de sua intimidade observa a interioridade alheia, a busca da dignidade como aquisição labiríntica do essencial. Segundo ele, as figuras femininas de sua escritura têm sempre uma maior dimensão humana e transcendente: o carnal. Ela é fonte de profundos pensamentos difíceis de expressar em palavras. Sua distância deixa o homem sem vida, na mera existência.

O editor confessa, influenciado pela leitura clariciana, que talvez a missão mais elevada da vida seja mesmo adquirir consciência de formarmos parte dos mistérios do universo. Cada ser, em sua singularidade, ressurgue como surpresa e prazer, quando se

⁷¹ Iniciamos este editorial con una referencia directa a la palabra y escritura de Clarice Lispector. No importa cuál sea el texto en cuestión. En todos ellos se percibe el latir de una presencia viva, firme, indagadora y la trama emocional imaginativa y veraz de un lenguaje entrañable, de un corazón herido por la luz interior de una revelación: la tarea de su cuerpo-escritura. (DOBARRO 1997:3)

deixa ser somente o que é, em seu valor único. Por isso mesmo, como Clarice, pergunta-se:

Qual o espaço para aonde vou? Creio que o que simbolicamente nos diz Clarice é: vamos mais além do que nossa sensibilidade permite; nossa vida profunda, sincera, está para lá dos sentidos. É verdade que existe o som e o objeto do olhar; porém o importante é ir e nos situarmos além da epiderme da pele. (1997, p. 5)⁷²

Dobarro deixa transparecer a impressão que os textos de Clarice lhe causam. Não apenas a narrativa o deixa impressionado, mas também a temática, a elaboração do inconsciente, o esforço por encontrar uma expressão pessoal, própria, o processo de escrita que ele imagina, o tornar-se escritora. Para ele a escritura de Clarice não é catártica, nem terapêutica, ela tem valor em si mesma, em simultaneidade perfeita com o modo de entender de hoje.

Na sequência o autor apresenta os textos que comporão a revista, ressaltando não se tratar, pois, de encontrar na obra de Clarice os ecos do modernismo, já que o texto da brasileira clama por uma voz ancestral para dar sentido à vida e tem objetivos profundos e universais, busca a criação com a palavra proibida, a palavra única que não deveria pronunciar e exige para isso uma grande operação de linguagem. Dessa forma, toda literatura de Clarice é revelação e conhecimento. Para ele, os autores colaboradores da *Revista Anthropos* querem mostrar a importância de uma escritora que excede a todas as catalogações e histórias literárias, uma autora que fala a partir da vida para a vida e por isso, deseja ele, que o número da revista contribua para um melhor conhecimento da autora e de sua obra. Do conjunto dos artigos que leu, deduziu algumas questões que julga mais importantes sobre o que traduz da obra de C. Lispector:

Um novo conceito da narrativa de ficção; o sentido transcendente de toda a arte; a teoria da palavra e a linguagem como construção do mundo, da realidade; a arte da criação como liberação; uma concepção muito eficiente de narrativa de mulher, etc. (1997, p.9)⁷³

⁷² ¿Cuál es espacio del allí a dónde voy? Creo que lo que simbólicamente nos dice Clarice Lispector es: vamos mas allá de nuestra sensibilidad; nuestra vida profunda, sincera, está más allá de los sentidos. Es verdad que existe el sonido y el objeto de la mirada; pero lo importante es ir y situarnos más allá de la epidermis, de la piel. (1997: 5)

⁷³ Un nuevo concepto de la ficción narrativa; el sentido transcendente de todo arte; La teoría de la palabra y el lenguaje como construcción del mundo, de realidad; el arte de creación como liberación; una concepción muy eficiente de la narrativa de la mujer, etc. (1997, p. 9)

Dobarro apresenta uma leitura bastante interessante da obra de Clarice. É um dos poucos que se atem com mais acuidade à narrativa da brasileira. Fala de uma construção invocadora do indizível, da elaboração do inconsciente, da escrita do silêncio sem filiá-la a Joyce, Mansfield ou Woolf, como costumam os demais. Tampoco Dobarro associa ao modernismo dos valores inovadores ou transgressores encaixados em um tempo determinado; fala sim de uma voz ancestral, profunda e universal que exige uma grande operação de linguagem para ser manifesta. Ele busca a presença de outros atores, outras histórias ou narrativas para explicar a experiência clariciana, ou compreendê-la em sua historicidade. Um dado curioso, é o crítico se apropriar do mesmo discurso poético de Clarice para elaborar a sua crítica. O seu lugar de leitor, também o é de escritor, mesclando, muitas vezes, os campos ficcionais e acadêmicos. O uso do vocabulário, a organização das frases, a conotação, às vezes metáforas, vindas da ficção arejam a escrita científica que, no Brasil, segue o rigor e o padrão da ciência.

4.8.2 Três imagens na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa

“Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa” é o título do artigo escrito por Elena Losada que resume o desejo de afirmação de identidade nas personagens femininas de Clarice Lispector. Losada enfoca a percepção da beleza feminina como um tema recorrente, ainda que obscuro por sua coexistência com as reflexões profundas e abismais e outros temas que cortam o texto como uma faca afiada.

Segundo a professora, a descrição das mulheres na literatura, durante séculos foi delineada por suas faces e corpos, pois as mulheres só tinham corpo diante das qualidades morais e intelectuais do homem. A visão de Clarice, em luta com a palavra racional, gastada e limitada, alcança outra dimensão. Ela constrói suas personagens, suas mulheres de todas as idades: meninas estranhas, de olhar perturbador, adultas que tentam descobrir sua identidade e alcançar o domínio do eu e velhas solitárias descobrindo que o desejo não as abandona, diante do olhar de uma sociedade que não concebe um corpo velho de mulher poder sentir alguma forma de sensualidade.

Losada explora três personagens protagonistas nas obras de Clarice. Primeiro Lori, do livro *Aprendizaje* ou *El libro de los placeres* e Macabéa e Glória da obra *La hora de la*

estrella, que ela qualificou como três personagens femininos representando três estágios sociais, três gradações da civilização. Para ela:

Lori se veste como um guerreiro, recobre-se de sua armadura porque também ela, com seu uniforme ajustado, vai a uma guerra. Progressivamente modificará sua própria imagem, o ritual do arranjo será cada vez mais a organização do próprio eu, uma cosmética – no sentido mais estritamente etimológico do termo – interior. (LOSADA, 1997, p.56)⁷⁴

Macabéa como Lori, também se olha muito no espelho, porém busca algo diferente da refinada protagonista de *Aprendizagem ou livro dos prazeres*. O espelho de Lori refletia sua aparência, o de Macabéa, nem isso. Macabéa era invisível. Segundo Losada,

Ao longo dos séculos, a mulher foi um eu através da mirada do homem. Macabéa busca sua identidade no espelho de cristal sujo e depois a buscará nos olhos-espelhos – espelhos tão deploráveis como o anterior – de seu noivo Olímpico, operário metalúrgico com sonhos de grandeza. Olímpico lhe insufla – acredita ela – uma identidade, e saber-se alguém instila nela o desejo de ser bela. (LOSADA, 1997, p. 57)⁷⁵

Para a professora, Macabéa é uma versão tropical dos humilhados e ofendidos dostoyevskianos e, em contraponto a ela, está a próxima personagem: Glória, sua companheira de trabalho que encarna de forma hiperbólica um *standart* social proposto como modelo nas revistas midiáticas. Segundo o artigo, as três personagens têm algo em comum: o desejo de ser e a consciência de que só poderão ser sendo mulheres e chegando a ver em um espelho seu próprio rosto desnudo.

Losada fala da constituição das personagens claricianas, de como são vitais, como a vida que jorra nelas é transbordante, exuberante e ao mesmo tempo cruel, no caso de Macabéa, com seu jeito sem jeito, sua feminilidade embotada, uma mulher que não se ofende, embora a própria narradora sugere um diálogo com o romance de Dostoiévski quando Macabéa vê sobre a mesa o romance *Humilhados e ofendidos*, do

⁷⁴ Lori se veste como un guerrero, se recubre de su armadura porque también ella, con su traje ajustado, va a una guerra. Progresivamente modificará su propia imagen, el ritual del arreglo será cada vez más una ordenación del propio yo, una cosmética – en el sentido más estrictamente etimológico del término – interior. (LOSADA, 1997:56)

⁷⁵ A lo largo de los siglos la mujer ha sido un yo a través de La mirada de un hombre. Macabéa busca su identidad en el espejo de cristal sucio y después la buscará en los ojos-espejos – espejo tan deplorable como el anterior – de su novio Olímpico, obrero metalúrgico con sueños de grandeza. Olímpico le insufla – cree ella – una identidad, y saberse alguien le infunde el deseo de ser bella. (1997, p. 57)

autor. A personagem se pergunta se não é o seu caso, mas logo se dá conta de que não, mas retomará a questão um pouco adiante quando se vê diante do machismo do personagem Olímpico. Losada vê Macabéa como o retrato de uma classe que pode se espelhar nos Humilhados e ofendidos e, embora esteja falando apenas da composição de personagens femininos, a professora explora questões bastante pertinentes e de cunho social, como é o caso das mídias, questões psicológicas, como o desejo de ser e a impotência da condição subalterna de mulher, nordestina, pobre e feia. São três guerreiras em condições diferenciadas que só adquirem consciência de si no ato de se conhecerem.

4.8.3 “Ressonâncias hebraicas na obra de Clarice Lispector”

O texto de autoria de Antonio Maura Barandiarán segue a mesma linha de sua tese de doutorado, em que explora a mística judaica embasada no *hasidismo*. O escritor e crítico literário estende seus estudos e análises para os aspectos mais pormenorizadas na escrita de Lispector, encontrados nos contos e crônicas e nos contornos dos romances, que são acontecimentos expressados à maneira de uma psicologia mística. Isto o levou a descer às profundidades de seu próprio ser e transcender os limites da existência natural. Para ele, fatos casuais e “intranscendentes” como uma visita ao zoológico, ou ao jardim Botânico, um jarro de rosas ou um cego mascando chicletes num ponto de ônibus são capazes de produzir na existência de seus personagens, em geral mulheres, um cataclismo de repercussões incalculáveis, e poderiam ser estas as razões do êxito da obra de Lispector:

Por em contato o cotidiano com as altas instâncias mágicas e míticas. Na vida particular de cada mulher, de cada homem, se reproduzem, em pequena escala, os gestos incomprensíveis, mistérios da divindade. Nada é intranscendente, nada é casual. Tudo o que nos sucede é reflexo de escuras decisões, de profundos impulsos que estão e não estão em nós. (MAURA, 1997b, p.77)⁷⁶

⁷⁶ Poner en contacto el cotidiano con altas instancias mágicas y míticas. En la vida particular de cada mujer, de cada hombre, se reproducen a pequeña escala los gestos incomprensibles, arcanos de la divinidad. Nada es intranscendente, nada es casual. Todo lo que nos sucede es reflejo de oscuras decisiones, de profundos impulsos que están y no están en nosotros. (1997b: 77)

É justamente esta busca do Deus escondido, de sua revelação e de sua mensagem que caracteriza, para Antonio Maura, a obra de Clarice. A obra *A maçã no escuro* está permeada por essas ressonâncias, pelas distintas fases que um ser humano deve atravessar até converter-se em um indivíduo independente, vivo e mortal. O romance começa com uma noite em profunda escuridão em que o protagonista ignora se está acordado ou dormindo. Seu corpo não tem uma presença real e os seres – plantas e pássaros – se manifestam por meio de seu hálito e de sua voz. Martim sonha vagamente com a culpa de ter assassinado sua mulher. Com o dia, o espaço adquire novos contornos e ele descobre o interminável declive que terá de percorrer para chegar a um lugar habitado. Entretanto a luz diurna o cega tanto quanto a escuridão. Na verdade, o personagem persegue um caminho que vai do nada ao ser, e sua primeira tarefa será concretizar-se como humano, pois seu corpo é abstrato. Por isso passa pelas distintas fases de identificação. À medida que se produz uma identificação do ser que de si emerge e torna-se um indivíduo dotado de nome, de sentimentos e de palavra, o protagonista vai tomando consciência de sua culpa e de sua finitude enquanto indivíduo.

Para Maura Barandiarán, a maçã não é outra senão a que cresce na árvore do bem e do mal, fruto do conhecimento e da linguagem. Martim simboliza tanto o homem primordial (Adão) como o deus romano Marte, ao mesmo tempo em que se trata de uma personagem de romance. Sintetizando, em seu percurso heroico faz referência a Deus, ao homem, ao mundo.

Outras relações, no mesmo segmento, também são elaboradas pelo professor no desenrolar de seu artigo. Na sequência cito mais três delas, começando pela *A hora da estrela* em que ele faz um resumo da história de uma moça nordestina que emigra para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Suas peripécias na grande cidade, a miséria, a impotência que sofre, a luta contra o absurdo podem ser comparadas aos dos zelotes⁷⁷ como narra o livro de Macabeus. Assim, uma novela social, como a denominou a crítica, transforma-se em uma tragédia de ressonâncias bíblicas.

O mesmo ocorre em *A paixão segundo G. H.*, em que a protagonista G.H. chega ao nada e confessa experimentar o proibido, haver manchado o que nunca deveria ser tocado, ter aberto as comportas que deveriam estar fechadas hermeticamente. Seu castigo é perder sua consistência humana: é expulsa do mundo temporal dos homens e vaga sem tempo em um presente perpétuo, por espaços silenciosos, límpidos e

⁷⁷ Seita judaica fundada por Judas de Galileia no ano sexto de nossa era para opor-se à incorporação da Judeia ao Império Romano. <http://www.ecovisiones.cl/diccionario/>

desnudos. E ao ver-se fazendo parte da mesma entidade incognoscível que engloba tanto a barata como as iniciais G.H., penetra em um âmbito neutro, onde não existem respostas nem explicações porque tudo é a mesma substância divina.

Em *Água viva* fala uma voz sem nome, instalada no agora, em um presente sem futuro que tenta captar a quarta dimensão, aquilo que “está detrás do que está detrás do pensamento”, a palavra impossível que limita o gesto pictórico ou o som musical, a que alenta o limite do silêncio. Segundo o professor, *Água viva* é uma obra enigmática em que sua autora conecta um ente a quem chama *it*, núcleo neutro de todo o animado e inanimado, matéria essencial do existente: “é justamente esta substância impessoal que guarda alguma relação com o elo de que fala Freud, o que permite comunicação com outros seres do mundo animal, vegetal e mineral” (1997, p. 80)⁷⁸.

Acrescenta ele que as raízes de Clarice se fundem com os antigos tratados das Hejalot⁷⁹ e da Cábala luriânica⁸⁰, que herdaram os hesadim e que Clarice seguramente escutou quando menina dos lábios de seu pai.

Tanto Antonio Maura, como os demais autores que colaboraram com a revista, falam de uma Clarice que soube chegar, com suas palavras, ao fundo abismal do outro, soube ver o mistério singular de cada vida e experimentou no âmago de cada palavra o compromisso com a realidade social e a estas causas, dedicou sua arte. Na palavra de todos, Clarice conhecia a imensa fragilidade do ser humano, convidando sempre o leitor a uma reflexão.

⁷⁸ “Es justamente esta substancia impersonal, que guarda alguna relación com el *ello* del que habla Freud, lo que le permite comunicarse con otros seres del mundo animal, vegetal y mineral” (p. 80).

⁷⁹ Hejalot – obra literária mística que fala dos Palácios Divinos das hostes celestiais, que rodeiam o grande trono do Altíssimo, são divididas em hejalot maiores e menores.

⁸⁰ o maior expoente da cabala de Safed foi o rabino Isaac Luria. Ao contrário de Cordovero, Luria não deixou quase nada escrito. Sua sabedoria, que ficaria conhecida como “cabala luriânica”, foi registrada pelos discípulos, sobretudo pelo rabino Chaim Vital. Luria exerceu tanto fascínio entre os colegas que foi adorado como um santo após sua morte, aos 38 anos. Ficou conhecido como Ha-Ari (“O Leão”), acrônimo de “o divino rabi Isaac”. Luria trouxe uma ideia inovadora para explicar a criação do mundo: o *tzimtzum*, ou “contração” de Deus, e relacionou-a com o *tikun*, ou seja, a reparação do mundo por meio dos atos diários das pessoas. Mesmo que o povo não entendesse exatamente o que esses conceitos queriam dizer, de alguma forma eles passaram a fazer parte da vida de todos. Muitos se referiam ao *tikun* como um simples ato de generosidade. Somados, vários atos assim tornariam mais fácil o retorno do Messias. Em meados do século 17, essas ideias haviam se disseminado por grande parte do mundo judaico. A cabala luriânica também exerceu forte influência sobre o hassidismo, o movimento de renascimento da fé judaica que ocorreu durante o século 18 no Leste Europeu. De lá para cá, rastros do misticismo têm sido encontrados na obra de diversos escritores, entre eles Franz Kafka, Walter Benjamin Jorge Luis Borges. Não fosse a expulsão dos judeus da Espanha, provavelmente nada disso teria acontecido. E hoje, Luria não seria considerado o pai da cabala contemporânea. (Eduardo Szklarz. *Revista Super Interessante*, n. 281, agosto de 2010. <http://super.abril.com.br/religiao/cabalistas-fuga-622429.shtml>, acessado em 27/02/2011)

Percebemos que, em cada relação estabelecida, sob ponto de vista de cada leitor, produziu-se uma série de outras conexões sugerindo vários caminhos de realizações, que afortunadamente afetarão outros leitores. São as ações dos leitores, no caso também escritores, que produzem uma sequência de pontos de vistas, formando o que Iser chamou de “constelações” no processo de leitura. Os três leitores exploraram perspectivas diferentes em seus textos - embora essas perspectivas se entrecruzem umas com as outras - a partir do argumento teórico proposto, resultando também que cada um atribuiu significações diferentes por meio das relações estabelecidas dentro de cada horizonte de expectativas. Como salienta Iser, “aqui o objeto estético ganha sua plena função. Ele se estabelece como ponto de vista transcendental para aquelas posições representadas no texto, pelas quais ele se constituiu” (ISER, 1996^a, p. 183). Maura fala das categorias bíblicas de que Clarice faz uso para a construção do discurso interior tanto na linguagem, quanto na temática ou pela experiência das personagens que ascende ao misticismo por meio da descida às profundezas do inconsciente. O autor aponta as características de Clarice que a remete às tradições judaicas: a insistência na temática de suas origens, os rituais de passagem, da busca, dos desencontros, da revelação de uma verdade, da espera, do destino. É possível que o trabalho de Maura seja de grande contribuição com os estudos brasileiros, já que é uma temática pouco enfatizada no Brasil, talvez por uma espécie de receio de contrariar as posições pouco judias assumidas pela escritora em vida.

4.9 Da menina à mulher: aprendizagem da memória

O artigo de Sonia Mattalia intitulado “Da menina à mulher: aprendizagem da memória e da escritura” foi publicado nos anais do congresso *Mujer, salud y cultura (Adolescencia)*, no Instituto Valenciano de Salud, de novembro de 1998. O texto citado foi apresentado como conferencia na Universitat de València e trata da puberdade, da imagem da mulher adolescente pintada e escrita que sugere uma sexualidade ainda não perfilada. A autora começa descrevendo o quadro *Pubertad*, pintado em 1894, por Munch, em que aparece um corpo feminino adolescente em instável equilíbrio, temática explorada em telas anteriores como *La niña enferma* o *Noche en St Cloud*. O corpo nu, cruelmente exposto em sua magreza e formas incipientes, bem como outros elementos, sinaliza o despertar da sexualidade

prefigurando um tema que Munch desenvolverá intensamente em sua produção posterior: a associação do medo à sexualidade.

Embasada em Foucault, e nas políticas sobre o corpo que acompanham a evolução e assentamento das sociedades burguesas, Mattalia discorre sobre limite e fronteira na adolescência e a sexualidade que chega em nossas sociedades atuais, em seu paroxismo nas políticas de exaltação ao corpo, um corpo cada dia mais descarnado e, por sua vez, mais arquetipizado e modelizado. Mattalia se fixa na “erótica do poder”, denunciando-o como o grande constructo imaginário do ocidente moderno.

Também a literatura se encarrega desta figuração. Desde a concepção roussoniana do menino que inicia uma difícil viagem educativa e de iniciação que lhe fixa uma identidade acabada, até a fascinação dos nossos dias pelas estruturas inacabadas, ambíguas e deslizantes entre a inocência da adolescência e a aquisição das estratégias de sedução; a máscara e o desprender da sexualidade, como também todo um processo de fascinação das escrituras contemporâneas. Para ilustrá-las, a investigadora passa pelos Irmãos Karamazov ou *O adolescente* de Dostoievski, *Lolita* de Nabokov e os personagens de Gombrowickz em *Transatlântico ou pornografia*, até o herói ressabiado de *O guardador do campo de centeio* de Salinger, todos, evidentemente, personagens masculinos.

A partir desse percurso, surgem as perguntas: acontece o mesmo com as figuras femininas adolescentes? É semelhante a fascinação pelo informe ambíguo? Que imagens propõem este trânsito às escrituras produzidas por mulheres? Seguindo as indagações, Mattalia se embrenha na leitura das autoras latino-americanas Maria Luisa Rombal – chilena, cuja obra *La amortajada*, foi publicada em Buenos Aires, em 1941, e Clarice Lispector com *Felicidad clandestina*, publicado, originalmente, em 1971. Da brasileira, dois contos são tomados para a análise: “Felicidad clandestina” e “Las desdichas de Sofia”.

Depois do discorrer por várias páginas, a acadêmica volta às perguntas assinaladas, afirmando que:

Estes textos de Rombal e Lispector dramatizam esta peculiar relação da escrita-feminina com o devir subjetivo, no qual a escritura constrói lugares onde a memória recupera a fluidez, trágica e azarada, das mudanças.

A escrita aparece como um espaço onde desliza a possibilidade de mutações e variações que conduzem a um devir-mulher, como processo sem fim. Contradizendo as imagens coaguladas pela tradição e os tópicos, ser mulher é, ainda que de diferentes maneiras em cada autora, não cessar de mudar. (MATTALIA, 1998, p. 997)⁸¹

Mattalia explora o texto de Clarice na tentativa de dar respostas a questões do gênero feminino, sobretudo a iniciação de adolescentes que podem ser consideradas universais, já que usa duas escritoras do eixo sul-americano associadas a obras de artista do leste europeu. A crítica usa várias produções que reproduzem versões microscópicas de seus próprios mundos e submissas à “tirania” do consenso universal. No entanto, no devir feminino, segundo ela, ser mulher é, em cada autor, “não cessar de mudar”. Mattalia não se baseia na estrutura dos contos, nem no desenvolvimento psicológico das personagens ou a descrição linear das mesmas, mas sim na apropriação e desmistificação da linguagem regida pelas questões de gêneros. Essa apropriação permite captar eficazmente as variações internas das personagens, mas deixam a desejar no sentido de atribuições de valores literários aos textos claricianos.

4.10 “Bonita? não, mulher”

Em 1998 a revista *Belleza escrita en femenino*, organizada por Angels Carabí e Marta Segarra Montaner, publicada pela Universidade de Barcelona, apresenta o artigo “¿Bonita? no, mujer. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea”, de autoria da professora Elena Losada Soler.

A frase “¿Bonita? No, mujer” está no livro *Aprendizagem ou livro dos prazeres*, publicado originalmente em 1969, que fez Losada se dar conta de que a percepção da beleza feminina é pouco tratada pela crítica nos estudos sobre a obra de Clarice; o tema está reduzido a menções anedóticas. Acreditando que o assunto merecia senão um tratamento mais profundo, pelo menos mais extenso, a professora lançou-se ao desafio. Certamente, como estudiosa e tradutora de Clarice, não vê a temática como um dos

⁸¹ Estos textos de Rombal y Lispector escenifican esta peculiar relación de la escritura-mujer con el devenir subjetivo, en la cual la escritura construye lugares donde la memoria recupera la fluidez, trágica y azarosa, de los cambios.

La escritura aparece como un espacio donde deslizar la posibilidad de mutaciones y variaciones que conducen a un devenir-mujer, como proceso sin fin. Contradiendo las imágenes coaguladas por la tradición y los tópicos, ser mujer es, aunque de diferente manera en cada autora, no cesar de cambiar. (MATTALIA, 1998: 997)

pilares mais importantes da criação clariciana, porém não é algo a ser desprezado, já que para construir um personagem é preciso delinear sua face, seu corpo e, no caso das mulheres, a descrição desse corpo e desse rosto foi, durante muitos séculos, o mais importante, porque as mulheres só tinham corpo em comparação com as qualidades morais e intelectuais dos homens. Segundo Losada, sempre que se constrói literariamente uma mulher, também se constrói uma atitude de época, pessoal e de gênero, sobre a questão da beleza. No caso, ocupou-se de interpretar o olhar de uma mulher urbana da segunda metade do século XX. Elegeu três vozes para, a partir delas, comentar três imagens de mulheres, três formas de beleza e de feiura. Lori, de *Aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Macabéa e Glória de *A hora da estrela*.

Losada remonta o artigo, já comentado anteriormente com o título “Três imagens na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa” que, com algumas diferenças, trata de questões sociais/psicológicas das três personagens centradas no universo feminino. Macabéa como Lori, observa-se muito no espelho, porém busca algo diferente. O espelho de Lori refletia sua aparência, o de Macabéa nem sequer isso. Macabéa é invisível, não aparece, logo não é. Ela que veio do mundo da fome e sonha com a beleza por meio da comida. Sonha com um creme de beleza que nutrirá não apenas sua pele, mas também seu ser. Deseja comer a beleza, absorver a beleza, tornar realidade as imagens do canibalismo amoroso.

Glória, a outra personagem, é um produto urbano que não come os cremes; ela os usa para ser uma versão degradada de Marilyn Monroe, ídolo comum das duas. Glória encarna, de forma caricaturada e exagerada, um *standard* social proposto como modelo das revistas para as mulheres. Para concluir, Losada faz uma citação semelhante à do texto quase homônimo:

Finalmente, e pese a tudo o que as separa, Lori e Macabéa – não Glória, que é apenas uma caricatura de um estereótipo para que diante dela ressalte a singularidade de Macabéa – têm algo em comum: o desejo de ser e a consciência de que só podem ser sendo mulheres e chegando a ver em um espelho seu rosto desnudo. (LOSADA, 1998, p. 136)⁸².

⁸² Finalmente, y pese a todo lo que las separa, Lori y Macabea -no así Gloria, que es apenas la caricatura de un estereotipo para que frente a ella resalte la unicidad de Macabea- tienen algo en común: el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo. (LOSADA, 1998, p. 136).

4.11 Clarice Lispector – a biografia

Laura Freixas, no ano 2001, faz uma espécie de leitura da vida de Clarice baseada em suas principais obras, tendo como suporte as cartas, depoimentos de seus contemporâneos, biografias feitas no Brasil e a própria obra de Clarice.

Na contracapa da obra, a editora (Ediciones Omega) faz uma consideração sobre o livro, parte, para isso, de uma série chamada “Vidas literárias” que inclui os mais prestigiosos autores contemporâneos, clássicos das letras espanholas e latino-americanas. Adverte o texto que, cada obra oferece ao leitor a vida e a obra do escritor narradas em um estilo criativo, pessoal e literário, de modo que o leitor possa desfrutar de uma leitura única no gênero, obtendo também o retrato do biografado e sua obra mais representativa, considerando que cada exemplar inclui uma seleção de textos da obra clássica produzida pelo autor biografado.

Freixas, de quem já falamos no processo da vinda de Clarice para a Espanha e nas primeiras iniciativas de publicações, é também escritora, além de professora em algumas universidades. Foi leitora de espanhol em universidades inglesas, editora, crítica literária no jornal *El País* e tradutora. Atualmente é colunista no jornal *La Vanguardia* e faz crítica literária em suplementos culturais. É conferencista e convidada em numerosas universidades espanholas e estrangeiras (Estocolmo, Budapest, Cornell, Rutgers, CUNY, Virginia...) e integra o Parlamento Cultural Europeu, além de presidir a associação Clásicas y modernas para la igualdad de género en la cultura.

Publicou em 2009 um livro intitulado *El libro de las madres*, na tentativa de resgatar na literatura universal, textos que tratam da história da maternidade. Entre os autores eleitos por Freixas está Clarice Lispector e sua emoção sobre a maternidade. Também publicou *El asesino en la muñeca; Último domingo en Londres; Adolescencia en Barcelona hacia 1970; Entre amigas; Amor o lo que sea*; além de *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y Lo femenino en la crítica literaria española*, pela Universidade de Córdoba, entre outros.

Nada melhor, segundo a editora Omega, do que uma escritora para falar da vida de outra escritora, numa espécie de diálogo criativo que converte cada livro em uma sugestível joia literária. E não há dúvidas de que autora aguça a curiosidade dos espanhóis ao apresentar Clarice Lispector como uma das escritoras mais importantes da América-latina. Começa questionando o fato de ela ser comparável a Borges e, ao mesmo tempo, tão pouco reconhecida internacionalmente. Como primeiras

circunstâncias, aponta para o fato de os romances apresentarem uma difícil leitura e de estar condicionado ao Brasil, o que lhe atribui uma característica exótica. Declara que:

...quando é definida – como se fez mais de uma vez – com o apelido de “a Virgínia Woolf do Brasil”, ou quando é qualificada como “existencialista”, dá-se a entender que é uma imitação, um *remake*. É uma comparação colonialista e, além disso, falsa, pois se há alguma semelhança entre Lispector, Sartre e Woolf é algo muito artificial. (FREIXAS, 2001, p. 13-14)⁸³

Ao articular a vida, a obra e a crítica sobre Lispector, além de adicionar uma nova possibilidade de leitura, Freixas abre espaço para a entrada da teoria literária brasileira na Espanha e de obras que tratam da biografia da autora, como é o caso de *Una vida que se cuenta* de Nádía Gotlib, editada na Argentina e rapidamente esgotada na Espanha.

Freixas considera o seu papel como parte da engrenagem na recepção da obra da brasileira na Espanha e inclui outros “personagens” importantes nesse processo, como é o caso de Cristina Peri Rossi, Cortázar e a própria Carmen Balcells. Em seguida, começa o capítulo “El resto es mito: la verdadera vida de Clarice Lispector” no qual justifica ter optado por alternar o discurso biográfico com as análises das obras de Lispector para que a narrativa não se tornasse insípida. Faz uso, concreto, das obras *Perto do coração selvagem*, da *Paixão segundo G.H.* e do conto “A imitação da Rosa”. Acrescenta que recorreu aos ensaios de Hélène Cixous, Elena Losada, Antonio Maura, Mara Negrón Marrero, Benedito Nunes, Marta Peixoto e Solange Ribeiro de Oliveira, para a composição de seu texto. A partir daí, vai alternando os textos de Clarice com textos sobre a vida da escritora, dos quais, a maioria, são fatos de que tomou conhecimento por meio da obra biográfica de Nádía Gotlib. Freixas articula esses fatos com as crônicas de *A descoberta do mundo* o que, segundo ela, serve para dar algumas chaves do pensamento clariciano.

Para completar a obra, com mais de trezentas páginas, Freixas publica uma seleção de textos de Clarice: contos, crônicas e fragmentos de romance. Depois da publicação, ainda incipiente, Laura Freixas seguiu com sua investigação até publicar, em 2010, outra obra, do mesmo gênero, que trará mais informações sobre Lispector.

⁸³ ...cuando se la define – como se há hecho más de una vez – con el apodo “la Virginia Woolf del Brasil”, o cuando se la califica de “existencialista”, se está dando a entender que es una imitación, un *ramake*. Es una comparación colonialista y además falsa, pues si alguna semejanza tiene Lispector con Sartre y Woolf es muy artificial. (FREIXAS, 2001, p. 13-14)

4.12 Este livro é um silêncio

Ainda no ano de 2001, Isabel Soler publica em *Cuadernos hispanoamericanos* nº. 610 o artigo “Este libro es um silencio”, que tem como objeto de estudo a obra *La hora de la estrella*, com tradução de Ana Poljack na qual, segundo ela, a escritora brasileira condensa um leque temático e expressivo sobre sua estranha escritura. Mas o foco da pesquisadora é a existência vazia que preenche as 80 páginas do livro. Para ela, Macabéa é uma densa metáfora da transcendência da vida, sobre o significado de estar no mundo.

Se, desde os princípios do século XX, a literatura brasileira, em si mesma, representa uma ruptura e, em sua vanguarda antropófaga, se distancia da tentação ao mimetismo que representa a modernidade europeia, a partir da segunda metade do século, Lispector proporcionará uma mudança de orientação ao aplicar uma lente de aumento sobre uma realidade distante do original tropicalismo e realismo social e regional que caracterizou a renovação das letras brasileiras contemporâneas.

Sua obra é um longo monólogo interior sobre o íntimo e o aparentemente insignificante. Contos breves, quase sem argumento, que a escritora brasileira constrói no estilo de cenas cinematográficas e os carrega de sensações – e não tanto dos sucessos – da vida cotidiana. (...) demonstra que também o nada, tudo aquilo que causa indiferença o que não se fixa em ninguém é dramático, precisamente porque não consegue despertar o interesse e o espectador passa seu olhar sobre essa realidade sem refletir sobre ela. (SOLER, 2001, p. 153)⁸⁴

Soler afirma que *La hora de la estrella* é uma meditação sobre a solidão a partir da inconsciência da sua existência. A mente simples e vazia de Macabéa não pergunta nunca sobre si mesma, não sabe nada, não quer nada, não imagina nada e, por esse motivo, não é consciente de sua infelicidade. Para ela, o relato de Clarice é a história insignificante do nada, a suma de um ser puro e silencioso, porque falar a si mesmo é

⁸⁴ Su obra es un largo monologo interior sobre lo íntimo y lo aparentemente insignificante. Relatos breves, casi sin argumento, que la escritora brasileña usa a modo de escenarios cinematográficos y los carga de sensaciones – y no tanto de los sucesos – de la vida cotidiana. (...) demuestra que también el nada, todo aquello que causa indiferencia o que en nadie se fija es dramático, precisamente porque no consigue despertar el interés y el espectador pasa su mirada sobre esa realidad sin reflexionar sobre ella. (SOLER, 2001, p. 153)

aterrorizante. Uma vez que Macabea intuiu estar no mundo, e fez a pergunta trágica “quem sou?”, um abismo vertiginoso abriu-se diante dela e a transtornou. Assustou-se tanto que deixou de pensar por completo. Macabéa é um silêncio vivo, é estranha e perturbadora e sua elementalidade é o que a sustenta no mundo, porque desconhece a crueldade da vida. Está só, ela é a solidão. Uma solidão feita de vazio mental como vazia está sua vida, não há nada dentro dela, nem ao seu redor. Macabéa é um vazio existencial. O que parece vital a obriga a uma compaixão do leitor. Na opinião de Soler, Clarice Lispector aperta o coração do leitor. Ainda que sem sentimentalismo, o obriga a uma tomada de consciência meditativa da realidade daqueles que não são nada, dos anônimos que não pensam sobre si mesmos.

Em sua reflexão sobre a vida feita de instantes, Clarice é poeticamente fria e exata, o que faz a leitura mais desassossegante. Macabéa é um ser incomunicável consigo mesma e com o mundo, mas inconsciente de sua desorientação e graças a essa simplicidade, não se percebe excluída.

A interpretação de Soler atribui o drama existencial de Macabéa ao leitor e não à personagem, que só existe graças ao olhar do narrador. Isso demonstra que o texto literário é um processo, e a prática da interpretação que dele deriva visa ao acontecimento da formação de sentido. Segundo Iser,

Desse modo, uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à *função*, que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são, contudo, compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimulada. (ISER, 1996b, p. 13-14)

Soler não se distanciou muito das interpretações brasileiras que se faz de *A hora da estrela*, o que faz é uma reformulação de uma realidade já formulada. Mas, sem dúvida, acrescenta possibilidades que antes não haviam sido propostas. O vazio existencial que obriga a compaixão do leitor, que lhe aperta o coração, cujo silêncio vivo estranho e perturbador sustenta o mundo é um efeito estético ancorado nos juízos históricos do leitor. Soler ressalta as virtudes localizadas no âmbito da singularidade de Clarice que é a solidão testada no papel social, mas que não a levou para longe do local interior, solitário e excêntrico, de onde sempre emitiu sua voz. Na leitura da pesquisadora, pode-se constatar que o lugar de Clarice/escritora não é o de opinar contra ou a favor, é o

lugar das nuances que encarna o ideal da singularidade, mas que não deixa de ser uma literatura engajada.

Soler, a exemplo de outros críticos, também se apropria de um discurso poético, muito parecido com de Clarice, para defender suas ideias. Ocorre que esse discurso é mais pontuado pela forma do que pelas ideias. A justificação de sua leitura é uma performance literária. Não apenas na forma descritiva, como também na prescritiva. Às vezes parece que se está lendo a própria narrativa clariciana. Ela inclui sentimentos na prática acadêmica, seu discurso é marcado pela espontaneidade, celebração e êxtase.

4.13 “O coração selvagem de Clarice Lispector”

A revista literária *Turia*, uma das mais importantes no segmento literário, em seu número 58, do ano de 2000, apresenta vários artigos sobre a obra de Lispector. A própria diretora da revista Ana Maria Navales escreve o artigo com o título “O coração selvagem de Clarice Lispector”. Navales, também uma das fundadoras da mencionada revista, era uma destacada especialista em literatura feminina, principalmente da obra de Virgínia Woolf, além de autora de romances e contos. Foi professora da Universidad de Zaragoza até 2009 quando, repentinamente, faleceu.

O texto de Navales sobre Clarice resume a trajetória de vida da escritora desde sua chegada ao Brasil, sua educação, leituras, casamento e sua entrada definitiva no contexto literário brasileiro, além de sua submersão na sagrada e misteriosa realidade transcendental. A partir daí, abre um parêntese para falar de sua semelhança com Woolf e chega a sugerir um estudo profundo sobre Lispector frente a Woolf. A professora chama a escrita de Clarice de “escritura do corpo”, o que escapa a qualquer intento de classificação, uma escrita visceral, ligada à alma e espírito, à sensibilidade, à lucidez da inteligência por via de reflexão de quem aspira o conhecimento de si mesmo e dos outros, tudo isso dentro do marco da cabala, da sabedoria mística judaica e da bíblia.

Na sequência do artigo, Navales vai fazendo uma espécie de resenha das obras de Clarice, destacando os personagens centrais, todos femininos, dos textos jornalísticos escritos com pseudônimos, contos e crônicas. Afirma que, em qualquer gênero, a narrativa clariciana é inquietante, instintiva em que fundo e forma são as mesmas coisas, e a linguagem é seu principal instrumento de trabalho. Para a professora, objetos, animais, plantas ou qualquer ser inanimado ou vivo pode entrar na órbita do sagrado,

tudo tem seu segredo. *A maçã no escuro*, por exemplo, remete ao hinduísmo, à identidade universal (brahmán) e à alma de cada indivíduo (atmán), levando-nos a pensar que o misticismo de Clarice emana de distintas fontes.

Navales também trata de citar as influências de Clarice e as traduções feitas por esta no decorrer de seu labor literário. Termina o texto falando das produções antes da morte da escritora, mas alguns publicados postumamente, como é o caso de *Un soplo de vida*, em que se pode assistir, ao vivo, a sensação que os escritores descrevem quando um personagem ganha vida própria, o que eles sugam do autor, muitas vezes o suplantando, em seu labor literário. Navales fala do diálogo, apresentado no livro, entre o personagem-autor e a personagem-criatura, a luta entre o ser e o existir, quando o narrador passa a ser um “eu” fictício, comprometido com a obra como um personagem a mais. O procedimento que Ângela usa para escrever é o mesmo que ocorre no ato de sonhar, vão-se formando personagens, cores, atos e, sobretudo uma atmosfera de sonho, parecendo uma cor e não uma palavra.

O entendimento que temos, guiados pela apreensão individualizada de Navales, é de uma poética subdividida entre o psicologismo e a estética. A leitura feita por ela ganha referências coletivas, como é o caso do hinduísmo, a cabala e o misticismo judeu e ganha memórias de leituras da própria Clarice, dando à escrita da brasileira a ideia do texto como um tecido de muitas outras escrituras. Seu mapeamento não oferece a resposta que, enquanto leitores de literatura, gostaríamos de encontrar: a interpretação com suportes críticos, com significados capazes de estabelecer pontes entre o nosso desejo e a obra, orientação para a leitura dos mais desavisados entre outras. Não é esse o procedimento. Navales deixa subtendido que é a consciência de cada leitor que vai guiar as respectivas leituras. Ela não oferece nenhum desvio, nenhum atalho. A condição do leitor, ainda não conhecedor da obra de Lispector, continua a ser a de ansiedade em busca de alguma resposta que só a leitura minuciosa dos textos de Clarice poderá oferecer.

4.14 Por que seguiremos lendo Clarice Lispector?

Antonio Maura em 2001 escreve o texto, “Por que seguiremos lendo Clarice Lispector no século XXI?”, na revista *Turia*. Nele o autor fala sobre três tipos de escritores: o que pertence ao seu tempo e sua obra está circunscrita a ele. O outro resume toda uma época e tem uma voz coral de sínteses. Porém, além desses, estão os

que, como faróis dirigidos à escuridão, nos inquietam com intuições do futuro, com surpreendentes problemáticas que serão estudadas, formalizadas e assimiladas em um tempo posterior. E, segundo ele, se nos atemos a essa classificação, teremos de concluir, sem a menor dúvida que Clarice Lispector está dentro da terceira categoria. Como Franz Kafka, ela formulou muitos temas que hoje nos inquietam e sobre os quais teremos de refletir durante os próximos anos. Maura Barandiarán fala das formas peculiares que Clarice tinha para sua construção literária, como exemplo, o fato de ela não construir mentalmente uma narração para na sequência escrevê-la. Antes ela escrevia frases, ideias, retalhos de um diálogo... e, posteriormente, com os fragmentos dispersos elaborava uma trama, criava personagens ou instituía o fio condutor de maneira a conduzir suas narrativas, quer fossem artigos ou prosas breves. Para ele, Clarice Lispector teceu sua obra a partir de uma torre de vigilância de onde nos ofereceu sua ótica visionária. Mas também mostra-nos outras formas de vermos a nós mesmos, e isso ocorre quase na totalidade de seus textos, como exemplo, ele cita o texto “A imitação da rosa”, quando a protagonista Laura é absorvida por esse lado obscuro, pela órbita dessa consciência diferente, pelo espaço curvo, buraco negro ou aura, que a rosa, em particular, e cada ser em geral, delimitam ao redor de si. Algo similar ocorre com Lucrécia Neves em *A cidade sitiada*, quando o seu rosto adquire a beleza inquieta de uma cabeça de cavalo. Também em *A paixão segundo G.H.* quando a protagonista se identifica com uma barata enquanto semente de vida e ser vivo.

Em todos os casos, assinala o crítico, se produz um tipo de identificação da protagonista com uma flor, um inseto ou um equino, porque os limites da individualidade não são como cremos. Uma leve película nos separa dos outros indivíduos, talvez alguns poucos genes. A expressão desta contingência de fragilidade do “eu” e da consciência, que só em parte foi analisada nos diferentes existencialismos, é um dos pilares da obra clariciana e, conseqüentemente, seguirá sendo estudado.

Outro tema que, segundo ele, seguirá sendo bastante debatido no futuro é a filiação da escritora ao que poderíamos denominar o canteiro da criação verbal: o silêncio. Acrescenta que:

Toda arte autêntica nasce na fronteira e é uma conquista humana ante o ignorado que guarda o silêncio: é uma indagação do mistério da vida, e é feito de heroísmo e loucura. A arte e a criação do século XXI terá que seguir por esta senda se verdadeiramente quiser ser algo mais que um simples testemunho de época. Avancamos até um tempo no qual o conhecimento do espiritual haverá de confundir-se com o

material, pois espiritualidade e materialidade são faces de uma mesma moeda. (MAURA, 2001, P. 157)⁸⁵

Antonio Maura acredita seguiremos a estudar a vida. Para ele, à vida dedicou Clarice toda sua obra. Vida em conexão com outras vidas, vida como comunicação da própria vida consigo mesma, a linguagem como sangue, vida como comunicação sem resposta, pois a única resposta é a mesma vida com suas incertezas e mistérios: vida em sua expressão mais lúcida e poderosa que se traduz no amor; vida como luminária, como fogo em contraponto com a imensa sombra que se acerca e a que chamamos morte, o que não deixa de ser descanso e abertura a novas vidas.

Com estas três sugestões, Antonio Maura fecha os três ângulos de onde se pode observar o mistério indecifrável que cerca a produção literária clariciana. Maura, a exemplo de outros críticos, apresenta uma escrita acadêmica criativa que ultrapassa os limites da linguagem aplicada à ciência. É um misto entre a arte e a ciência, entre a criatividade e a lógica, o que nos parece ambíguo, mas que na Espanha se repete em uma infinidade de trabalhos academicistas. O curioso é ver a crítica se apropriando do estilo de Clarice para falar da própria obra da escritora, algo que vai se repetir no decorrer de nossa pesquisa. Maura aborda o processo de construção do texto clariciano, sem se aprofundar no assunto, seu foco no texto é a temática. No entanto, fala da fragmentação, anotações, frases soltas, textos que se repetem em várias produções e a maneira de Clarice juntar isso na produção de um livro. Valoriza também sua inventividade e inovação dentro da produção literária, aquela que tece a partir de uma torre, a que vê antes e mais longe.

4.15 Quando a ficção é a linguagem

“Quando a ficção é linguagem” é o título do artigo escrito por Robert Saladrigas, professor, jornalista, roteirista na televisão espanhola, com mais de vinte títulos

⁸⁵ Todo auténtico arte nace en la frontera y es un logro humano ante lo ignoto que guarda silencio: es una indagación del misterio de la vida, y esta hecho de heroísmo y locura. El arte y la creación del siglo XXI tendrá que seguir por esta senda si de verdad quiere ser algo más que un simple testimonio de época. Avanzamos hacia un tiempo donde el conocimiento de lo espiritual habrá de confundirse con lo material, pues espiritualidad y materialidad son caras de una misma moneda. (Maura, 2001, p. 157)

publicados em gêneros diversos como romance, roteiros, livro de viagem, ensaio, etc., tendo parte de sua obra traduzida para o português.

Saladrigas confessa que as obras de Clarice são suas leituras preferidas e desde a primeira vez que as leu ficou desassossegado. Confessa também que nunca sentiu curiosidade por conhecer detalhes da vida de Clarice, nem leu nenhuma biografia (não sabe se existe), tampouco tratou de localizar estudos literários consagrados para interpretar canonicamente as chaves enterradas de sua obra. Crê que o indispensável e cognoscível da autora subjaz em uma áurea de veracidade que transcende de seus textos polivalentes impregnados de imagens, metáforas, alegorias, referentes judaicos e marcas cabalísticas. Nisso está a pista de tudo a que um leitor seja capaz ou esteja disposto a se submeter ou indagar.

Segundo o professor, Lispector é, para muitos leitores, uma defunta que nunca chegou a nascer e, para outros infinitamente mais numerosos, um enigma hieroglífico que nunca se incomodaram em desentranhar. Talvez porque desconcerta ler alguém empenhado em fazer de sua voz pessoalíssima, literatura de alta voltagem, chegando a confessar com inusitado apuro: “Digo o que tenho de dizer, sem literatura”.

Para o professor, esta frase, por si mesma, constitui motivo de assombro e um desafio para todo suposto leitor que tenha aberto qualquer livro de Lispector, e após ler algum parágrafo ou várias páginas, por exemplo, de *Um sopro de vida*, o abandone por acreditar que se vai extraviar em seu labirinto de raízes, ou porque intui, desde o princípio, não se tratar de um romance, mas de algo transgressor que está mais para lá ou mais para cá; mais acima ou mais abaixo do que se aceita convencionalmente como romance. Talvez o problema seja que a esta altura ainda não se chegou a um consenso sobre o que é exatamente um romance. Saladrigas suspeita que pela fortuna crítica, nunca chegaremos a saber. Em sua concepção o romance é um âmbito único de liberdade exaltante, um território imenso e assombrosamente fértil, porém sem árvores, sem cercas, muros ou cordilheiras que o delimitem, e ao fundo um tênue horizonte que desde os tempos imemoráveis se considera pisado e, portanto, finito, quando o certo é que seguimos sem exceder, o que deveria constituir a prova mais segura de sua infinitude.

Saladrigas admite que os romances de Clarice são, de fato, romances, porém em um conflito radical com a ortodoxia. Segundo as normas básicas atribuídas ao gênero, o romance deve estar articulado com a história, ou histórias, paralelas ou convergentes, em que homens e mulheres se olham e dizem, à maneira de cada um, com suas próprias

linguagens, o que pensam e sentem com respeito aos fatos que se narram. Este seria o conceito generalizado em que a linguagem costuma ser o único instrumento expressivo do que se conta e não possui em si mesmo o valor determinante.

Isso pode ser aplicado, segundo o crítico, na produção do brasileiro Guimarães Rosa, que cria uma obra de beleza e concepção do mundo, singular e profunda. Ele escuta o povo, as modulações de vozes e descobre nelas a coluna e os humores da terra que o faz irmão dos demais. Ao contrário, Clarice revela o lado escuro de uma existência obsessivamente individualizada, de maneira que a história propriamente dita é transcendida. Seus textos se nutrem apenas de um timbre de voz que nasce, se forja e se expande do fundo de um silêncio infernal, cujas caóticas sonoridades eram para ela insuportáveis. Sua obra é a transposição verbal de uma sensibilidade exacerbada que recorreu às possibilidades da palavra para dizer o que quer, prescindindo da literatura. Isto é, renunciando aos artifícios, suplantando a mentira deliberadamente consentida pelo convencimento de alcançar a expressão desnuda e inteligente de uma verdade que, em princípio, somente a ela diz respeito, não à sociedade em seu entorno. Ainda que ao entender o sentido do brutal do discurso, seja o leitor quem determina se está implicado na leitura ou não. Naturalmente, Saladrigas quer afirmar que Clarice necessita um leitor que entre sem medo em seus textos e se mova ativamente por entre suas ambiguidades.

Robert Saladrigas conclui seu artigo falando sobre a personagem de *Paixão segundo G.H.*, o livro que maior impressão lhe causou, e sobre ela declara:

Esta mulher constitui uma magnífica porta de entrada ao mundo estranho, porém rigorosamente pessoal, claustrofóbico se se quer, porém deliberado das ataduras do realismo como poucos dos universos verbais construídos na segunda metade do último século. (SALADRIGAS, 2001, p. 163)⁸⁶

Saladrigas constrói um cuidadoso relato sobre a obra de Clarice. É provável que ele não conheça a totalidade de sua obra, ainda assim é capaz de avaliar as várias concepções em jogo e a lógica sem cair nos clichês de literatura feminina repetidos ocasionalmente, ou captar a significação de valores dominantes. Sua leitura, como ele declara, atende aos impulsos de sua curiosidade, por sua vez, ativada pelo desejo de verdade, embora

⁸⁶ Esta mujer constituye una magnífica puerta de entrada al mundo extraño pero rigurosamente personal, claustrofóbico si se quiere, pero deliberado de las ataduras del realismo como pocos de los universos verbales construidos en la segunda mitad del siglo último. (SALADRIGAS, 2001, p. 163)

reconheça que essa verdade não é absoluta. O crítico fala de um lugar onde história, memória e ficção se cruzam e esse entrelaçamento compõe a tensão que funda a obra e na qual ela se desenvolve. Nesse caos de vozes, Clarice recorre às palavras para alcançar a verdade, a princípio dela, mas na qual o leitor está implicado. É o leitor que vai constituir a sua própria verdade. Nesse processo, leitores qualificados e leitores comuns têm a mesma competência. Saldrigas, enquanto crítico, não revela apenas o sentido do texto aos futuros leitores de Clarice, mas sim escolhe como seu objeto as condições da constituições de sentido, deixa de explicar a obra e revela as condições de seus possíveis efeitos.

4.16 “Esse corpo que ainda não comemos”

Mario Merlino, um dos importantes tradutores da obra de Clarice, poeta performático, ativista cultural, militou no teatro e traduziu obras de escritores brasileiros e portugueses para o espanhol. Entre os traduzidos estão João Ubaldo Ribeiro, Eça de Queirós, Nérida Piñon e Antonio Lobo Antunes. Recebeu em 2004 o Premio Nacional de Tradução e é considerado pela crítica como genial e sedutor.

Em 2001, escreveu o texto ensaístico “Esse cuerpo que aún no hemos comido” em que faz jus a sua fama de bom poeta. Com uma linguagem metafórica que reconstrói imagens a partir da obra clariciana, o discurso do autor explora não apenas o livro *Um sopro de vida*, por ele traduzido, como também os *La pasión según G.H.*, *La hora de La estrella*, *Aprendizaje o el libro de los placeres* e *Para não esquecer* – na época ainda em português. Merlino abre o texto com essas palavras:

Havia uma vez um poço. Um túnel. Uma cama em que o ato de dormir conduzia à queda permanente ao abismo. O abismo era a entrega, o amor a Deus (...), um deus submetido a tormentas, quedas, fluxos sensuais, distrações, dispersões, mortes periódicas. E no fundo do poço do poço do poço estavam as palavras indomadas. (MERLINO, 2001, p. 165)⁸⁷

⁸⁷ Había una vez un pozo. Un túnel. Una cama en la que el acto de dormir entrañaba la caída permanente en el abismo. El abismo era la entrega, el amor a Dios (...), un dios sometido a tormentas, caídas, flujos sensuales, distracciones, dispersiones, muertes periódicas. Y al fondo del pozo del pozo del pozo estaban las palabras revueltas. (Merlino, 2001, p. 165)

Para Merlino, em Clarice Lispector as palavras se alçam como instrumentos do crime. Mais que isso, as palavras são assassinas a serviço da morte, celebram a liturgia do assassinato considerado como uma das belas letras, uma saudável, aliviadora, pulsante reflexão e execução sumária sobre os tópicos que governam o vínculo entre os seres. E contra o terrorismo da palavra carcerária, outra guerra: a das palavras desagregadoras, fluentes, abertas, plurais. Contra os esquemas que regem a separação entre pessoas, animais e coisas, um mundo promíscuo em que tudo se entrelaça e onde desaparecem as formas fechadas, a linguagem esquartejada, a moral do bom, bonito e barato volta ao revés, exibida por seu lado oculto: trapo, malignidade, apetites tortuosos, derretimentos.

Segundo ele, essa é a sensação da mulher de frente para a barata em *La pasión según G.H.*, o impacto que se dissolve e que dá vontade de vomitar. O que não faria Macabéa, que comia cachorro-quente, às vezes algum sanduíche de mortadela e não vomitava “porque não estava tão louca para desperdiçar comida”. Macabéa tem outras sensações, como por exemplo, o cheiro à carne crua, que a fazia levitar, como se tivesse comido. Prazer que se complementa com o desejo de Olímpico, o noivo, a quem afundar a faca na carne, excitava. A estupidez condecorada não concebe sequer o assassinato simbólico. Mato a alguém na imaginação para encontrar o outro que segue sendo eu. Canibalismo místico?

Merlino responde que sim. Que a obra de Clarice está cheia dessas arestas, o que corresponde à necessidade de quem não suporta a rotina de continuar sendo “eu” o tempo todo e oscila. É o que faz, o próprio narrador, por meio de suas diversas máscaras, em um vaivém abarcando o personagem e o próprio deus narrador que comenta e emite juízos, mais sobre a figura representada do que sobre a representação. A história pode ser simples, previsível, vulgar e, no pior dos casos, chegar ao limite do cansaço. O narrador se aborrece e comunica a seu próprio espelho (leitor?) a relutância. Do ponto de vista de Merlino, é o ensino significativo do uso da ironia. O texto se move entre o nada do narrador e o nada do personagem; entre a consciência do humano e do animal (a barata ou a carne pendurada dos animais). Um jogo que alimenta uma aprendizagem, a busca da palavra nua, ou ressonâncias tautológicas, afirmações que se lê em *Aprendizaje o el libro de los placeres* “a mais urgente necessidade de um ser humano era converter-se em ser humano”.

O autor, como tantos outros leitores espanhóis, também destaca a vertente mística que perfuma os textos claricianos, não apenas pelas referências diretas à sua

escritura, como pela comparação com Santa Teresa ou San Juan de la Cruz, bem como a permanente busca do lugar, ou não-lugar, onde a palavra é silêncio. E é morte. Tendência e retrocesso, para ele, a autora renega, às vezes, chegar a essa nudez suma como final do caminho. Mas o que ele julga apaixonante em Clarice é como ela submerge nos fatos mínimos do cotidiano, a cada pequenez diária e como isso adquire uma dimensão que não chamaria metafísica, mas sim de abertura ao imprevisível do óbvio. O conhecimento impõe mortificações sucessivas. Só, ou frente ao outro, a mulher Clarice, ou o heterônimo que a leva a narrar, fica suspensa em um tempo que é e não é real, a não ser que a realidade seja o que persiste em sua clausura, porém luta e insiste na luta, ainda que isso signifique morrer ou sangrar como no tango.

Afirma ainda Merlino que Clarice se arriscou pela literatura escrevendo, às vezes, mal. A palavra, o crime. Queria sair do equivoco, pretendia pela palavra um mundo inexato, talvez mais leve, um mundo transitável. Mas não há corpo. Há palavras, há fragmentos, há menstruação, a coisa impura tornando-se mancha de tinta, borrão. Certamente Clarice, ou sua consciência rondando entre nós, queria o texto que se deixa levar e se interrompe quando já não dá mais para seguir. Para finalizar, o poeta Mário Merlino escreve:

E com isso não damos fim à obra
 Ao final de tudo
 As coisas não terminam
 Porque nos prendemos a elas
 No afã de desfazermos os nós que lhes restam
 A transparência é o fôlego
 Absorvo sua alma em meu desejo de morrer com ela
 Quando o morrer é a prova que ainda nos falta
 Clarice, lux pectoris, a doce luz dos peitos de Deus.
 (MERLINO, 2001, p. 168-169)⁸⁸

Merlino é tradutor da obra *Um sopro de vida*, e pelas informações, leitor das demais. Sua interpretação evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto e marca a experiência estética no ato da recepção produzindo outro texto ficcional. Stierle fala de uma série de atividades que pode se desencadear no receptor por meio do texto, o que inclui desde o

⁸⁸ Y con esto no damos fin a la obra/ Al fin y al cabo/ Las cosas no acaban/ Porque nos atamos a ellas/ En el afán de quitarles los nudos que les quedan/ La transparencia es el aliento/ Absorbo tu alma en mi deseo de morir con ella/ Cuando morir es el examen que aún nos falta/ Clarice, lux pectoris, la dulce luz de los pechos de Dios. (Mário Merlino, 2001: 168-169)

fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, apresentá-lo, escrever uma crítica ou reproduzir um texto com o estilo do autor (STIERLE, 2002, p. 121). Segundo Jauss,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 1979, p. 69)

4.17 Clarice Lispector e o romance

Professor e crítico literário, o catalão Manuel Arranz escreve na revista *Turia*, em 2001, o artigo “Clarice Lispector y la novela”, subdividido em sete partes para as quais recorre aos romances: *Un aprendizaje o El libro de los placeres*; *La pasión según G.H.*; *La hora de La estrella*; e *Un soplo de vida*. A primeira parte que se intitula “Um código y um enigma” e discorre sobre a temática do romance: o que é, o que trata e como está definido. Afirma entre outras coisas que o romance é uma reflexão. Não é naturalmente uma reflexão sobre a história contada, tampouco se pode dizer que é a história de uma reflexão, nem para Clarice Lispector, caso em que essa definição não estaria de todo equivocada. Segundo ele, o romance é uma reflexão sobre a forma e sobre os limites da forma, porque é a forma que proporciona os meios para chegar ao entendimento. Entretanto, o que se sente quase nunca se entende, daí a dificuldade em se adequar à forma.

Para Arranz, uma das coisas que falta no romance moderno é o pensamento ou filosofia. Para Henry James, isso torna-se condição indispensável, um romance sem ideias, sem pensamentos, sem filosofia, não é um romance propriamente dito. Podemos dizer, no caso de Clarice, não há falta de pensamento. Não é um pensamento elaborado, não é um pensamento lógico, sim uma classe de pensamento que leva uma pessoa a fazer perguntas a si mesma, perguntas que vão se aprofundando e, por sua vez, comporta outras perguntas e assim sucessivamente. De modo que a imagem sugerida pelo crítico indica: pensar é como descascar ovos.

Arranz informa ao seu leitor a maneira como Clarice escreve seus romances, fazendo anotações, impressões, ideias, coisas que ocorrem, frases soltas, deixando a

forma encontrar sua forma e o sentido seu sentido, o que significa escrever para nada e para ninguém, ou escrever sobre o nada, ou como de fato escreveu: “não tenho nada a dizer”, uma frase repetida ao longo de seus livros.

A segunda parte fala dos limites da forma, dos romancistas como artesões, artistas que, na maioria das vezes, têm um plano elaborado, meditado, minucioso do que vão escrever e os efeitos produzidos no leitor. É calculando os efeitos que, ao longo da obra, a romancista distribuiria pontos de apoios e pistas que serveriam para apoiar a leitura e sobre os quais se apoia a história. Porém, segundo o crítico, nada, ou quase nada disso se encontra em Clarice Lispector. Ela pertence à classe de escritores que, de antemão, nunca sabem o que vão escrever. Mais que um plano da obra, têm uma ideia da obra. Obras que nunca se sabe como acabarão.

Arranz ressalta que, a cada romance, Clarice reinventa um gênero. Inicia uma viagem por caminhos desconhecidos em companhia do leitor, como queria ela para os seus livros, de alma formada. Aqueles que sabem que a aproximação ao que quer que seja, se faz de modo gradual e penoso. Cada livro é uma nova viagem, uma viagem com olhos vendados. Uma viagem sem começo. Mas teriam finais os romances de Clarice? Arranz responde:

Seus livros são perguntas para as quais a autora não encontrou resposta. Talvez o leitor a encontre, nos diz. Porém, apesar de tudo, os livros de Clarice Lispector produzem um particular estado de alegria, uma alegria desconhecida, como diz a autora, uma alegria que não nos é familiar, sem redenção e sem esperança, porém, no final, alegria. (ARRANZ, 2001, p. 177)⁸⁹

A terceira parte trata de *La pasión según G. H.* como um pedido de socorro; a quarta, do delírio interpretativo de Clarice em explicar o que simbolizava sua estética, sua incapacidade em entender os teóricos. Desabafa em *La pasión...* que a revelação do enigma é ele mesmo; o segredo da força é a força, o segredo do amor é o amor e o segredo de seus romances são seus romances.

Na quinta parte, Arranz explora a obra *Un soplo de vida* que trata fundamentalmente de nada. Ele diz tratar do tempo que, como sabemos, não existe.

⁸⁹ Sus libros son preguntas para las que la autora no encontró respuesta. Tal vez el lector la encuentre, nos dice. Pero a pesar de todo, los libros de Clarice Lispector producen un particular estado de alegría, de una alegría desconocida, como dice la autora, una alegría que no nos es familiar, sin redención y sin esperanza, pero alegría al fin. (ARRANZ, 2001, p. 177)

Aborda o amor que, ainda sabendo existir, quase ninguém chega a encontrá-lo; da morte, a única que na verdade existe, porém também a única sobre a qual não podemos dizer nada. Escrever para Clarice é uma indagação e o leitor não sabe o que vai encontrar. Lispector escreve em estado de graça, seus livros estão cheios de fragmentos juntados, de peças, de restos, de estilhaços, como é a vida mesmo, momentos traduzidos em palavras, ou no caso, palavras que traduzem os momentos.

A parte seguinte discorre sobre os caminhos sem saídas propostos nos romances de Clarice. E desses caminhos, segundo o professor, se sai pela porta pela qual entrou, como nos labirintos. Apesar de serem caminhos sem saídas, é impossível passar por eles impunemente. Em cada livro, Clarice começa novamente a aventura de escrever. Começa do zero, a partir do nada, sempre correndo o risco de acessar a realidade. Para concluir o artigo, a sexta parte trata da narrativa que não narra fatos e sim a narração dos fatos, o que faz os romances claricianos tão transparentes, tão desnudados e por sua vez, tão misteriosos. Arranz não acredita que narrar assim seja resultado de um método, ao contrário, acredita em esforço, trabalho, depuração e conclui: pensar é um ato; escrever é um fato; e ler é um ato e um fato ao mesmo tempo, ou seja, é pensar e sentir de uma só vez.

4.18 Fatos sem literatura

Em 2003, a revista *Lectora* nº 9, da Universidad de Barcelona publica o artigo “Hechos sin literatura” da professora Mara Negrón. O texto começa questionando se seria possível escrever literatura sem literatura, sem os fatos e o luxo que ela constitui? Em seguida diz que as perguntas veem de um livro chamado *A hora da estrela*, cuja autora, Clarice Lispector, escreveu “de súbito me apaixonei por fatos sem literatura”, frase da qual partiu Negrón para desenrolar seu trabalho.

A pesquisadora tenta imaginar o que seria uma literatura sem fatos, uma literatura sem eventos, o que a leva ao outro lado da questão: o excesso de fatos, o excesso de eventos, principalmente os que são anunciados pelos meios de comunicação em contraponto com a pobreza, a pobreza desse mesmo excesso. Para ela, o livro *A hora da estrela* é um evento literário com uma soma de atos anunciados com palavras desprovidas de literatura, porém anunciadas pelo mundo. Em *A hora da estrela*, Lispector leva a literatura até a um lugar que está dentro da literatura, porém desprovido

de literatura. Quase não há fatos, e o advérbio “quase” torna-se muito importante. Um livro com uma estrutura complexa, tem treze títulos e o autor, que é também personagem, é um homem. Uma obra que, segundo ela, leva o leitor a perguntar: “¿hay tal cosa como un verdadero autor? (Negrón, 2003, p. 103).

A complexa estrutura narrativa desloca o lugar da autoria. Automaticamente o leitor pergunta: onde está Clarice Lispector? Ao que esta parece responder “estou entre parênteses, sou apenas um título, sou outro, por exemplo, um homem, um escritor, uma escritora” (2003, p. 103)⁹⁰.

O discurso de Mara Negrón vai se afunilando na questão da pobreza e da melancolia embasada nos conceitos de Kristeva, Freud e Derrida. A tristeza é rica. Clarice vai além do limite para alcançar um ponto de dissolução e a bordar o tema da pobreza como um fato inescapável. *A hora da estrela* é um livro escrito com paixão e compaixão por um ser pobre em existência. Macabéa é o nome de um lugar dentro da literatura que subverte sua função ficcional. Macabéa é uma metáfora que não completa sequer sua função, ela faz a literatura a sua língua pobre e revela uma tensão da literatura diante do que chamamos pobreza. Para a investigadora, a literatura precisa da realidade, necessita um fato como Macabéa para justificar sua pobre existência em nossa sociedade. Subitamente, quando estava perto da morte, Lispector sente que há um lugar dentro da literatura o qual ela não havia experimentado, um lugar onde o ato literário morre.

Negrón fez seu doutorado na Universidade de Paris – VIII, em 1989, sob a orientação de Hélène Cixous. Em 1997 publicou o livro *Une genèse au féminin: la pomme dans le noir de Clarice Lispector* (Ed. Rodopi). Desde 1996 a professora atua na literatura comparada, em 2008 passou a dirigir o Programa de Estudo da mulher e gênero da universidade de Porto Rico, pelo qual esteve em várias universidades da Europa como professora convidada. Em 2012, manifestou o desejo de voltar para sua terra, e voltou perto de sua morte, em julho de 2012.

Ainda que Negrón analise a questão do gênero em seus estudos, no texto que escreve sobre *A hora da estrela* destaca a oposição entre fatos como ação e literatura como pensar. A distinção literária entre fatos e eventos deve ser conservada, embora, às vezes, coincidam. Os fatos abarcam o evento em uma narração e tem caráter de algo

⁹⁰“estoy entre paréntesis, sólo soy un título, soy otro, por ejemplo un hombre, un escritor, escritora” (2003, p. 103).

concluído, enquanto o evento apenas implica a possibilidade de algo que pode ocorrer. A professora fala das negações de Clarice, dos espaços vazios que ela usa para tentar levar a literatura a seus limites, como uma forma singularíssima de escrever. A crítica explora ainda a estrutura do texto o jogo entre o verdadeiro autor e o outro autor que dá corpo a uma posição neutra do sujeito, ou o deslocamento do sujeito, na visão de Derrida. Dentro dessa perspectiva derridareana, Negrón compara o romance de Lispector com Blanchot. Para ela, a experiência vivida e contada como ficção por Blanchot tem, até certo ponto, sua equivalência com *A hora da estrela*. A “experiência inexperimentada” é equivalente à Macabea, ou seja, fatos sem literatura.

4.19 Estrangeira na própria terra

Jaime Priede publica na revista *Cuadernos hispanoamericanos* nº. 658 (2005) o artigo “Extranjera en la tierra”, em que inicia falando sobre o espelho de Clarice, na sua casa no Leme, perto dos areais de Copacabana, em que Lispector se abandona à alegria de encontrar, na figura exterior, os ecos da figura interior. Priede aborda a vida de Clarice, desde sua chegada a Recife, com dois meses, até 1977 “data em que falece depois da operação de um tumor cerebral”. (sic) (2005, p. 128). Em seguida fala da obra da brasileira, começando por *Cerca del corazón salvaje* que, segundo Priede, mudou a sorte da literatura brasileira e a da própria escritora. Depois do desgastado regionalismo cuja bandeira, segundo ele, foi levantada por Jorge Amado, Clarice irrompe com uma literatura mais urbana e psicológica, anunciada por Guimarães Rosa, com quem, para ele, Clarice integra o cartel de protagonismo na literatura brasileira. Porém Clarice, separada dos cenários literários e das polêmicas entre as tendências estéticas, distinguia-se de seus colegas com uma forma de narrar em que os acontecimentos exteriores são apenas pontos de apoio.

Para Priede, a obra *Cerca del corazón salvaje* é o ponto de partida de um dos *corpus* literários mais radicais por sua exigência de rigor e suposição de riscos. “Uma escrita decididamente introspectiva, que tensiona a linguagem até o limite e na trama está rastreada por uma contínua reflexão⁹¹” (2005, p. 128). Livros como *A maçã no*

⁹¹ una escritura decididamente introspectiva, que tensa el lenguaje hasta el límite y en la trama está cribada por la reflexión continua(2005:128).

escuro, Aprendizagem ou livro dos prazeres, A paixão segundo G.H. e Água viva entre outros, além dos textos curtos são mostras de uma escritura dilatada (sentido atribuído por Novalis, referindo-se ao poema em prosa); uma escritura que rechaça a conclusão e a codificação de gêneros; uma escrita que assume um caráter regenerador na busca de uma exatidão que ousa aproximar.

Jaime Priede, por outro lado, mostra-se muito interessado na vida de Clarice. Relata que, conforme a escritora foi ganhando fama, também foi ganhando uma aura de mistério hollywoodiano. Nas fotografias aparece sempre em primeiro plano e com um olhar de soslaio captado pela câmera que mostra uma altivez e indolência própria da mulher que consegue estar em dois lugares ao mesmo tempo, do lado do mistério, onde se torna delicadamente invisível. A vida discreta da escritora favoreceu opiniões desencontradas em torno de sua pessoa, inclusive um perfil lendário como complicada, mística... ou como afirmou Antonio Callado “uma estrangeira em sua terra” (apud Priede, 2005, p.13).

Priede recomenda para quem quer começar a ler Clarice, o livro *Revelación de un mundo*, que reúne crônicas de sua coluna no Jornal do Brasil, onde Clarice escreveu com absoluta liberdade os assuntos mais variados sobre taxistas do Rio, empregadas domésticas, encontro com amigas, experiências cotidianas com os filhos, viagens, lembranças de infância e adolescência, fragmentos de textos facilmente identificados como passagens de seus livros, e finalmente o processo de produção de sua obra.

O crítico também compara o acidente de Lispector, de setembro de 1967, quando seu apartamento se incendiou, com o de Ingeborg Bachmann, seis anos depois, quando sua casa em Roma foi também incendiada por ter ela dormido com o cigarro aceso, com a diferença de que Bachmann faleceu. Priede traça as semelhanças das duas escritoras tanto na personalidade como na escrita. Também fará sínteses sobre os livros *Água viva* e *Paixão segundo G.H.* e concluirá com as crônicas de *Revelación de un mundo*:

A descoberta do mundo é, definitivamente, o espelho em que a figura externa de uma enigmática mulher encontra os ecos de sua figura interna. Do mesmo modo como ocorre em seus livros, não há nessas crônicas saturação dos fatos, mas sim a repercussão dos fatos na personagem: Clarice Lispector. (PRIEDE, 2005, p. 131)⁹²

⁹² *Revelación de un mundo* es en definitiva el espejo en que la figura externa de una enigmática mujer encuentra los ecos de su figura interna. Del mismo modo que ocurre en sus libros, no hay en estas

Priede fala de uma Clarice que, junto com Guimarães Rosa, é a imagem do que há de melhor na literatura brasileira. Fala da obra da brasileira tendo como suporte teórico os próprios críticos espanhóis. É generoso ao julgar o caráter de Clarice, e relativiza o fato dela atuar em uma literatura urbana, universal, com o nacionalismo intimamente ligado ao Brasil. Também não deixa de compará-la a uma escritora europeia, no caso Ingeborg Bachmann, é a geografia cultural sempre presente, de um lado a possibilidade cada vez maior de divulgar nossa obra. Do outro lado, a ideologia dominante do que é tido por cultura nas sociedades modernas.

4.20 O discurso crítico de Teresa de Jesus e Clarice Lispector

Epistemologia Subversiva: el discurso místico de Teresa de Jesús y Clarice Lispector, de autoria da professora Doreley Carolina Coll, pela editora Pliegos em 2006, com 285 páginas, é uma obra, a princípio, inquietante, questiona de que premissa partiu a pesquisadora para investigar obras tão distintas. De um lado, uma autora do século XVI, canonizada pela Igreja Católica apostólica Romana e do outro, uma pós-modernista, existencialista, contra a religião institucionalizada, entre outras coisas.

Como sugere o título, a professora analisa o discurso pungente de ambas em confronto com o discurso hegemônico social e histórico, de cada época, e como ambas transgridem as normas linguísticas e suplantam os modelos tradicionais do conhecimento por uma epistemologia audaz e desafiante. Como suporte de seu trabalho, Coll usa a teoria de gêneros e a complexa dimensão epistemológica da mística, já que a considera uma herança fundamental para o desenvolvimento de uma filosofia do ser feminino. Ela declara que:

Não se trata simplesmente de encontrar as influências da mística teresiana em Lispector. Se fosse assim, estaríamos contribuindo muito pouco com os estudos que fizeram os especialistas da obra de Santa Teresa e limitando a riqueza a um componente importante dentro de sua cosmogonia que, contudo, não deixa de ser uma parte de um conjunto mais amplo. Tanto Lispector como Teresa oferecem um

discurso valiosíssimo para a historiografia do discurso **feminista**. (COLL, 2006, p. 14-15, grifo nosso)⁹³

Na concepção da autora, o discurso místico – que ela encontra em ambas as escritoras – oferece uma abertura para que se possa ouvir a voz feminina através dos séculos, dismantando as tendências misóginas na Espanha contra-reformista e no caso do Brasil, incorporar a mulher marginalizada ao centro das preocupações da cultura. Ou seja, as duas escritoras encontram no discurso místico o espaço para contestar a sexofobia de suas épocas.

Em sua tese, Coll centra-se em quatro das obras de Clarice: *A paixão segundo GH*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Água viva* e *Um sopro de vida*, que segundo ela, inscrevem-se na estética pós-modernista. As obras partem de uma base de indagação ontológica do modernismo e etimológica do pós-modernismo. Os títulos das obras são citados em português, mas as citações dos textos estão na língua inglesa, o que sinaliza que foram lidos neste idioma, considerando que a professora, que é uruguaia, vive no Canadá e esteve na Espanha desenvolvendo sua tese, talvez em razão de Santa Tereza de Ávila, cujos arquivos encontram-se na Biblioteca Nacional de Madrid e em Escorial. Anteriormente, em 1997, Coll publicou em inglês *Postmodern discourse: subversive re-writing in Clarice Lispector*, pela editora Rodopi em Amsterdam.

O discurso místico, conforme o que encontramos no livro, é único, pois engendra um discurso sem preconceitos de gênero sexual. O de Clarice, especialmente,

documenta como ao nutrir e liberar a energia criadora do extrato maternal da língua, o sujeito “em processo” habilita suas faculdades humanas em todo o seu potencial. Sua escritura flui do nível semiótico transcendendo os signos culturais lingüísticos e juntando-se ao prazer do eu-íntimo com o gozo de um ego que voltou a nascer. Este encontro entre o aceite e o conhecido e o desafio às fronteiras do entendimento configuram um discurso político-social de resistência e denúncia. Ainda assim, torna patente uma realidade alternativa, pluridimensional, transformando o discurso monológico do poder. (COLL, 2006, p. 29)⁹⁴

⁹³ No se trata aquí simplemente de encontrar las influencias de la mística teresiana en Lispector. Sí así fuera, estaríamos aportando muy poco a los estudios que ya han hecho los especialistas de la obra de Santa Teresa y limitando la riqueza de Lispector a un componente importante dentro de su cosmogonía que, sin embargo, no deja de ser una parte de un conjunto más amplio. Tanto Lispector como Teresa ofrecen un discurso valiosísimo para la historiografía del discurso **feminista**. (COLL, 2006, p. 14-15, grifo nosso)

⁹⁴ Documenta cómo al nutrir y liberar la energía creadora del extracto maternal de la lengua, el sujeto “en proceso” habilita sus facultades humanas en todo su potencial. Su escritura fluye del nivel semiótico transcendiendo los signos culturales lingüísticos y ensamblando el placer del yo-íntimo con el goce de un

Os quatrocentos anos que separam Santa Teresa de Clarice Lispector não foram obstáculo para a professora de Literatura Doreley Carolina Coll fazer aproximação entre as duas. No decorrer da obra vai comparando a situação pessoal de cada uma dentro da sociedade, a ideologia herdada dos diferentes sistemas linguísticos, as zonas geográficas que habitaram, a classe social a que pertenceram e, inclusive, o tempo histórico em que viveram. Há sempre uma característica comum que as conectam. Ambas sentiram a necessidade de expressar a situação (precária) da mulher em suas sociedades e relataram realidades por meio da palavra escrita esperando provocar um despertar de consciência em seus contemporâneos:

Tanto Teresa como Lispector se ocupam do corpo feminino e de narrar suas necessidades e desejos. A importância dedicada ao corpo e suas funções estabelece uma violação do discurso teológico já que este separa o corpo da razão. (COLL, 2006, p. 37)⁹⁵

Neste trabalho, Clarice é citada como uma mulher que foi capaz de desenvolver sua potencialidade humana e a literatura lhe proporcionou o meio para edificar realidades perceptíveis que materializam conteúdo e forma, mensagem e um caminho para as próximas e futuras gerações. O feminismo dá ao tom do trabalho, é o fio condutor que atravessa todos os capítulos. A investigadora não menciona, mas, provavelmente, tenha conhecido Clarice por meio da argelina naturalizada francesa, Hélène Cixous, citada muitas vezes na obra, e de quem Coll empresta o conceito de “escritura libidinal feminina”, vinculando o ato de escrever ao prazer sexual. Chega a compará-la com Lispector quando menciona que:

Vários postulados cixourianos encontram ecos na escritura de Lispector. Ambas creem que a intuição é a rota para alcançar a esfera do conhecimento superior. Tanto Lispector em suas obras criativas, como Cixous em seus tratados, expõem a realidade da outra lógica, a antagônica e subversiva à hegemônica. Neste sentido, as duas escritoras materializam um ponto de encontro no êxito da apropriação da linguagem para falar do desejo feminino, do erotismo e da fêmea na escrita. Sem negar estes pontos de encontro, nossa leitura de *Água* e

ego vuelto a nacer. Este encuentro entre lo aceptado y conocido y el desafío a las fronteras del entendimiento configuran un discurso político-social de resistencia y denuncia. Asimismo, hace patente una realidad alternativa, pluridimensional, transformando el discurso monológico do poder. (COLL, 2006, p. 29)

⁹⁵ Tanto Teresa como Lispector se ocupan del cuerpo femenino y de narrar sus necesidades y deseos. La importancia dedicada al cuerpo y sus funciones establece una violación del discurso teológico ya que éste separa cuerpo de razón. (COLL, 2006, p. 37)

Um sopro revela uma dimensão que leva o texto além da economia feminina cixouriana. Falar do prazer feminino a partir da lógica falocêntrica é substituir o falo por outro com atributos femininos, porém sem alterar a estrutura monolítica do primeiro. Lispector não substitui e sim converge para uma escritura extasiante e libertadora. (COLL, 2006, p. 238-239)⁹⁶

Conhecer leituras de leituras amplia o campo de possibilidade de compreensão. Ocasionalmente elucidam questões que ficaram obscuras. No caso da leitura da professora Coll, parece ampliar-se o espaço de subjetividade com as novas afinidades propostas para a literatura clariciana, ainda tão pouco esclarecidas. As ressonâncias entre as obras da brasileira e os conceitos do feminismo exigem protocolos de leitura embasados na teoria de gêneros, o que fez a interpretação possível. Reconhecemos que a obra converge em si temporalidades diferentes, diálogos com outros textos, sejam eles literários ou pictóricos, motivos, efeitos que permitem operar com o nosso acervo memorial incluindo repertório de vida, experiências históricas e estéticas. Isso não quer dizer que toda interpretação possa ser tolerada. Daí a necessidade de critérios de interpretação ou balizamento para dar limites e orientar a fruição-percepção das obras. A obra de Clarice oferece um campo de vastas referências, bem como indefinições, o que permite ao leitor se deslocar com muita facilidade, criar novos arranjos e arbitrar livremente por várias vertentes que parecem se abrir diante dos olhos do intérprete. Segundo Stierle,

A recepção de textos ficcionais precisa de uma orientação teórica, que também permita que se indaguem os vazios e as inconsistências do texto, do ponto de vista de suas implicações teóricas. Exige-se ao leitor, a título de experiência, a constituição de figuras complexas de relevância, que superem o horizonte de sua práxis cotidiana e que possam então, justamente, terem estímulo para a formação de figuras da experiência vivencial, quando constituída pelo leitor numa atitude absolutamente referente ao objeto, isto é, o texto. (STIERLE, 2002, p. 151-152)

⁹⁶ Varios postulados cixourianos encuentran ecos en la escritura de Lispector. Ambas creen que la intuición es la ruta para alcanzar la esfera del conocimiento superior. Tanto Lispector en sus obras creativas, como Cixous en sus tratados, exponen la realidad de la otra lógica, la antagónica y subversiva a la hegemónica. En este sentido, las dos escritoras materializan un punto de encuentro en el éxito de la apropiación del lenguaje para hablar del deseo femenino, del erotismo de la hembra en la escritura. Sin negar estos puntos de encuentro, nuestra lectura de *Água* y *Um sopro* devela una dimensión que lleva el texto más allá de la economía femenina cixousiana. Hablar del placer femenino desde la lógica falocéntrica es reemplazar el falo por otro con atributos femeninos pero sin alterar la estructura monolítica del primero. Lispector no sustituye sino confluye en una escritura extasiante y liberadora. (COLL, 2006, p. 238-239)

Por essa perspectiva, o texto ficcional é mais poderoso do que o texto referencial e o texto de Clarice, especialmente, exclui a possibilidade de uma interpretação pragmática por conta de um sistema de procedimentos poéticos combinados, daí a possibilidade de enquadrá-lo em vários gêneros e ao mesmo tempo, em nenhum.

Para Lúcia Castello Branco (2004), a crítica brasileira manteve-se extremamente influenciada pelos trabalhos que Hélène Cixous empreendeu sobre a obra de Clarice Lispector, detendo-se por demais nas questões relativas ao universo identitário das mulheres e “terminando por produzir um olhar um tanto acostumado sobre a maravilha de um texto que, para além do feminino, articula questões fundamentais sobre a escrita”. (BRANCO, 2004, p.188).

Se a crítica brasileira é influenciada pelos trabalhos de Cixous, que não dirá a europeia. O que Cool não esconde. No entanto, ironicamente, a própria Clarice Lispector recusou o conceito de “literatura feminina”, ridicularizando a definição que Álvaro Lins quis lhe atribuir desde quando ele começou a propô-la. (SÁ, 1979, p. 84). Lins esforçava-se para “enquadrar” o seu romance de estreia em algum gênero já existente. A esse respeito a própria escritora declarou em um entrevista ao *Jornal O Globo* em agosto de 1977, compilada na edição especial dos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Eu não sei te explicar, mas eu sinto que estou isolada. Eu não pertencço a nenhum grupo, nenhum grupo me convidou até hoje para fazer parte dele. Realmente não me querem. Mas eu não faço questão. Que assim seja. Eu não me alimento de literatura. Meus amigos, eu os escolho em qualquer profissão, ou nenhuma profissão, e isso me garante satisfeita a necessidade gregária que a gente tem. (LISPECTOR *apud* INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2004, p. 63).

No entanto, é inegável que a trajetória da autora, antes de mais nada, uma mulher, e suas personagens desempenharam um importante papel num mundo que apenas começava a se abrir para certas questões relacionadas à “emancipação das mulheres”. Lins simplesmente se empenhava por circunscrever uma nova categoria literária, nomeada por ele como “literatura feminina”, onde cogitava situar *Perto do Coração Selvagem*. No seu entender, o potencial de lirismo e o narcisismo seriam as principais características inerentes ao “temperamento feminino”, ambas presentes na literatura de Clarice Lispector. O que Clarice, veementemente, recusou.

Observa-se que na recepção espanhola, essa necessidade volta a ocorrer. A definição de um lugar, dentro da tradição literária que possa alojar a sua produção é recorrente nos estudos acadêmicos. A escrita feminina ou feminista é uma etiqueta fácil de ser aceita pelos leitores desavisados. No entanto não se pode relegar a obra de Clarice a uma vertente que apresenta textos, na maior parte das vezes, com uma qualidade literária questionável, pois o principal objetivo, com o surgimento do espaço editorial francês, é dar voz às mulheres. Fruto de uma intencionalidade política, tal manifestação por parte das feministas francesas visava uma desconstrução da linguagem literária, fazendo da linguagem um instrumento operacional da cultura, uma vez que a libertação da mulher, então em voga, estaria diretamente relacionada “ao campo pulsional ao qual a mulher estaria atada” (FONTENELE, 2008, p.321).

4.21 “As moradas da paixão”

O artigo intitulado “Las moradas de la pasión” de Antonio Maura Barandiarán também explora o mesmo objeto de estudo de Coll, buscando encontrar um ponto de confluência entre Clarice Lispector e Santa Teresa. Barandiarán usa as obras *El castillo interior o las moradas* escrito em 1577 e *A paixão segundo GH* de 1964. Segundo ele, ambas falam sobre uma experiência interior que vai além das próprias autoras e da necessidade peremptória de expressá-la. Apesar de serem grandes as diferenças culturais em que os textos foram produzidos, as semelhanças encontradas entre ambas justificam a reflexão conjunta.

O autor descreve as semelhanças entre as famílias de Teresa e de Clarice, desde seus avôs, pais, mães que, por coincidência, apresentam um quadro familiar muito parecido, apesar das diferenças de tempo e de lugares em que viveram. Além disso, os dois livros foram escritos em circunstâncias similares. Tereza se queixa da vida, de dores e passa por um período muito difícil; seu *Libro de la vida*, que havia escrito a pedido de seu confessor estava sendo observado pelos inquisidores e ela havia perdido já toda esperança de recuperá-lo. Por sua parte, Clarice, ao escrever *Paixão segundo GH*, também passava por condições não muito favoráveis. Acabava de se separar e vivia dificuldades sentimentais, familiares e financeiras. Todas as coincidências da vida e da obra são convergidas, na leitura de Maura, para um ponto em comum: a mística. Para o crítico, em ambos os livros a presença do que não é humano, ou seja, a divindade ou a

entranheza da vida evidenciam-se de forma dramática, o que, por si só, justificaria a comparação das respectivas obras.

Teria Clarice lido a obra de Teresa? O próprio crítico julga ser uma pergunta difícil de responder, já que a escritora brasileira escamoteava suas leituras, com exceção de Dostoievsky, Hesse, Mansfield e Lobato. A todos os demais, negou veementemente, embora se encontrem traços literários dos mesmos em sua escrita. Entretanto, o pesquisador cita dados de uma carta enviada a Lucio Cardoso, em 26 de março de 1945, quando Clarice estava em Nápoles - IT, em que a autora se refere a Santa Teresa:

“Diz Santa Teresinha que cansa recolher os sentidos que (como estão acostumados a andar derramados esparramados, é trabalho farto) recolhê-los é como tirar água do poço, diz ela num espanhol mais ortográfico do que minha citação”. Como se pode ver é uma prova insuficiente para ser embasada pela teoria da literatura comparada, se considerarmos, além disso, que a tal carta foi escrita quase vinte anos antes de *A paixão*. De qualquer maneira, esta leitura paralela nos permite descobrir algumas analogias entre ambas as escritoras e suas respectivas obras. (MAURA BARANDIARÁN, 2007, p. 39)⁹⁷

O trabalho de Antonio Maura pode ser sintetizado em dez pontos sobre os quais desenvolveu seu projeto, acrescentando que, em nenhum caso, pretendeu ser conclusivo:

1. Trata-se de duas escritoras com uma voz pessoal e estritamente feminina, como se pode ver, em inúmeros detalhes de suas narrativas, nas descrições, na forma de expressarem-se.
2. As autoras tiveram que enfrentar graves problemas no momento em que redigiam seus respectivos livros – como já relatado anteriormente.
3. Não fica claro a quem se dirigem em seus discursos. Teresa escrevia para as monjas, para os inquisidores e, em definitivo, para si mesma, para conseguir entender sua própria experiência. Clarice o faz para um interlocutor anônimo: “Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi, e não sei a quem”. Também em numerosas ocasiões parece haver alguém perto dela: “Dá-me tua mão...” diz. Mas, finalmente, como no caso de Teresa, parece que apenas

⁹⁷ “Diz santa Teresina que cansa recolher os sentidos que <<como estan acostumbrados a andar derramados, es harto trabajo>> recoge-los é como tirar água do poço, diz ela num espanhol mais ortográfico do que minha citação.” Como puede verse es una prueba demasiado endeble para basar en ella una teoría de literatura comparada, si tenemos, además, en cuenta que dicha carta se escribió casi veinte años antes que *A paixão*. De todos modos, esta lectura paralela nos ha permitido descubrir algunas analogías entre ambas escritoras y sus respectivas obras. (MAURA BARANDIARÁN, 2007, p. 39)

escreveu para si mesma, para buscar certa racionalidade ao fato de haver comido a entranha de uma barata e ter conhecido a brutal ausência de sabor do núcleo da vida.

4. Sede e sequidão. Segundo Barandiarán, esses termos, seco, sequidade e deserto se repetem de forma pertinaz e constante em ambos os textos.
5. Sofrimento e prazer – sensações opostas se reproduzem em ambas as obras. Os exemplos são muitos, citamos alguns deles: em **Clarice**: “eu estava no inferno atravessada de prazer” ou “eu sabia que minha alegria fora o sofrimento” em Teresa: “sente ser ferida saborosissimamente” ou, Este (o dardo) parecia me penetrar (o anjo) pelo coração algumas vezes e chegava às entranhas. Ao “retirá-lo, parecia que as levava consigo e me deixava toda queimada em amor, grande Deus”⁹⁸
6. Há um não-saber sabendo, um não-entender entendendo. A linguagem é suficiente em ambos os testemunhos e suas autoras pedem desculpas o se queixam de sua falta de preparação. Manifestam suas incapacidades de se expressarem.
7. Sinceridade radical. Existe um segredo e um mistério em tudo o que se conta. As escritoras sabem o risco que correm ao falarem o que é impossível, o que está proibido, ou poderia estar na época. Em nenhum momento Teresa deixa de estar ciente de que está sendo atentamente observada por alguns inquisidores. No caso de Clarice, sempre fica a suspeita de haver profanado quando diz algo que deveria permanecer oculto para sempre. O fato de revelar algo secreto exige delas uma sinceridade radical. Contam o que viram sem esconder nada, e o fazem da melhor maneira possível.
8. Carência. Ambas as escritoras se sentem diminuídas diante da grandeza do que viram, da presença que sentem em seu interior.
9. Despersonalização. Em ambos os casos a experiência provoca a perda de identidades e, portanto, também do nome (Haia e Ester), exemplificando as iniciais de G.H., da obra de Clarice.
10. Presente absoluto. No momento em que vivem esta experiência, não há tempo nem duração. Escreve Clarice (G.H.) “E é como se o futuro parasse de vir a

⁹⁸ “Siente ser herida sabrosissimamente” ou “Este (El dardo) me parecia meter (El Angel) por el corazon algunas veces, y que llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande Dios.”

existir”. Teresa em suas *Moradas* “A diferença que existe nesta casa é o ditado: que quase nunca há sequidão nem tumultos interiores dos que havia em todas as outras antigamente, senão que está a alma em quietude quase sempre.”

Para o estudioso, ambos os textos dizem o que nos excede, o que existe e está além da palavra: o imenso oceano de silêncio que cerca nossa pobre linguagem cotidiana, filosófica, religiosa ou científica. O estudo de Maura, embasado na literatura comparada, é um trabalho que surpreende e espanta considerando o distanciamento histórico entre as duas obras em cotejo. De imediato, ele encontra um critério para o seu julgamento: o misticismo. Essa correlação vai reconstituindo o sentido dos textos e suas condições históricas criando um elemento de transcendência, um meio de abalar os condicionamentos limitadores do cotidiano e instaurar o sentido místico das coisas.

Clarice Lispector faz da palavra um meio de apreensão e revelação do mundo e dentro dessa linha de pensamento é possível estabelecer pontos de contato entre ela e Teresa mediante a linguagem. Barandiarán vai mais além ao aproximar Clarice dos místicos cabalistas que concebem a linguagem como instrumento de Deus. O que pode contribuir para explicar a escrita clariciana também pode permitir que o estranhamento e a singularidade do texto extrapolem a condição de literário para atingir o status da metafísica, do místico, da cosmogonia oculta, ou ao que ela resistia aceitar, quando escreveu em *Água viva*: “sou uma iniciada sem seita”. Nesse caso, a obra de Clarice, por postular seus próprios conceitos, corre o risco de colocar-se à margem da tradição literária e inscrever-se na estirpe dos antigos alquimistas que viam na matéria o pretexto para atingir o infinito.

4.22 “Os desastres de Sofía de Clarice Lispector”

“*Los desastres de Sofía* de Clarice Lispector”, artigo de Isabel Mercadé - Professora de Esade - Universidad Ramón Llull de Barcelona – está publicado na Revista *Espéculo* nº.37, do ano de 2007, ano em que se celebrou os 30 anos sem Clarice Lispector. O mesmo texto também pode ser encontrado na revista *Narrativas*, nº 12, janeiro/março de 2009.

Isabel Marcadé escreve um preâmbulo, não necessariamente pequeno, em que sintetiza a vida de Lispector. Fala da formação em Direito, do casamento com um

diplomata, família, suas mudanças por várias partes do mundo, leituras, obras e da morte no Rio de Janeiro. Esse preâmbulo é algo comum nos textos que se referem à obra de Clarice, sobretudo os mais antigos, quando a autora ainda era vista como uma desconhecida. Os textos mais recentes já se abstêm do prólogo, mas não é surpresa que isso continue a ocorrer, sempre haverá leitores espanhóis que não possuem conhecimento da literatura produzida pela autora brasileira.

Mercadé realiza uma aproximação do conto de Clarice Lispector, a partir da análise de alguns significantes recorrentes em toda sua obra e que estão registrados com profusão em “Os desastres de Sofia”, e do diálogo que faz com seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, dando ênfase à intertextualidade com a tradição, filosofia antiga e contemporânea e a narrativa dos inícios do século XX.

Mercadé considera Lispector uma pessoa sumamente letrada em todas as acepções do termo, apesar de sua renúncia em falar claramente de influências, leituras e suas incursões pela ideologia ou filosofia. O que não seria de todo necessário; há suficientes indícios, segundo ela, para considerar Clarice conhecedora de todo um corpus filosófico, tanto clássico como contemporâneo – em particular do existencialismo francês – além do constante diálogo com textos bíblicos, não apenas do antigo testamento, como cabe esperar de seu judaísmo, como também do novo. A autora cita a obra do brasileiro Ricardo Iannace que fez um rastreamento das leituras de Clarice, porém, segundo ela, alguns nomes podem estar ausentes. Para ela, a brasileira chega a parodiar filósofos como Spinoza e a orientais como Upanishad, sem esquecer sua importante influência por meio da formação hebraica e, em consequência, o Talmud, Cabala e outros sábios da referida tradição. A autora condiciona ainda o desenvolvimento intelectual e literário de Clarice a autores como H. Heine, V. Hugo, W. Shakespeare, F. Pessoa, Dante, Goethe, Kafka, J. Joyce e V. Woolf.

Para comprovar sua hipótese, ela cita textos claricianos publicados no decorrer de sua carreira, entre eles, parte de uma crônica sobre Suíça, país em que Clarice residiu de 1946 até 1952, em que fala sobre os filósofos do referido país. Para entender a leitura feita por Mercadé, citamos também um fragmento da crônica:

A um suíço inteligente perguntamos uma vez por que não havia propriamente pensamento filosófico na Suíça. Como resposta, nosso interlocutor lembrou-me que seu país tem três raças, quatro línguas. De onde podemos concluir, três ou quatro pensamentos. Que esta nação que funciona, digamos, quase

perfeitamente, precisa constantemente procurar um equilíbrio. (...) Ora, o pensamento filosófico é por excelência aquele que vai até o seu próprio extremo. Não pode admitir transigências, senão a posteriori. Nenhuma obra filosófica poderia ser construída tendo com um de seus princípios tácitos a necessidade de se chegar somente até certo ponto. Este é mais um dos aspectos da neutralidade suíça. (LISPECTOR, apud MERCADÉ, 2007, p. 17)

Diante do circunscrito, Mercadé rechaça as especulações que se faz acerca da formação da autora, declarando ser evidente, que tal reflexão em torno dos limites do pensamento filosófico não poderia ser feita por alguém que não conhecesse o terreno sobre o qual disserta, tampouco haveria realizado frequentes incursões sobre o tema em sua busca intelectual e linguística sem concessões e sem limites. Na sequência faz dura crítica a Hélène Cixous⁹⁹ por não reconhecer o arcabouço intelectual da brasileira:

(...) parece difícil acreditar que Cixous realmente ignorava a bagagem cultural de Clarice Lispector, ou não duvidara pelo menos da verossimilhança de suas afirmações a esse respeito, o que caberia arriscar que, ainda conhecendo ou suspeitando a verdade, permitiu-se a licença poética, como em outras ocasiões, de parafrasear sua tão admirada escritora.

Não é possível, pois, seguir alimentando a falácia da suposta ignorância de Clarice Lispector. De sua formação literária e filosófica, já não há nenhuma dúvida. O que é possível ainda perguntar é que o fez com ela. As tentativas de atribuir o pensamento filosófico de Clarice Lispector a uma determinada tese não chegou a ser conclusivo. Não há tampouco dúvidas, contudo, de que todas suas obras estão sublinhadas por esse pensamento filosófico e pela consciência da indissolúvel associação entre este e a linguagem. (MARCADÉ, 2007, p. 17)¹⁰⁰

⁹⁹ Si Kafka fuera mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre y hubiera llegado a cincuenta. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán, si hubiera escrito la *Novela de la Tierra*. ¿Por qué cito todos estos nombres? Para intentar perfilar el terreno. Por ahí escribe Clarice Lispector. Ahí donde respiran las obras más exigentes, ella avanza. Pero, luego, donde el filósofo pierde aliento, ella continúa, va aún más lejos, más lejos que cualquier clase de saber. (...). Vigía del mundo. No sabe nada. No ha leído a los filósofos. Y, sin embargo, a veces juraríamos oírles susurrar entre sus bosques. Lo descubre todo.

CIXOUS, Hélène, "La hora de Clarice Lispector" In: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2001, págs. 157 y 158.

¹⁰⁰ (...) parece difícil creer que realmente Cixous ignorara el bagaje cultural de Clarice Lispector, o no dudara al menos de la verosimilitud de sus afirmaciones al respecto, por lo que cabría aventurar que, aun conociendo o sospechando la verdad, se permitiera la licencia poética, como en otras ocasiones, de parafrasear a su tan admirada escritora.

No es posible, pues, seguir alimentando la falacia de la supuesta ignorancia de Clarice Lispector. De su formación literaria y filosófica, ya no hay ninguna duda. Lo que sí es factible todavía preguntar es qué hizo con ella. Los intentos de adscribir el pensamiento filosófico de Clarice Lispector a unas determinadas tesis no han llegado a ser concluyentes. No hay tampoco duda, sin embargo, de que todas sus obras están marcadas por ese pensamiento filosófico y por la conciencia de la indisoluble asociación entre éste y el lenguaje. (MARCADÉ, 2007, p. 17)

A crítica assinala que o corpus, o germe, o esboço a traços grossos do pensamento são reconhecidos já no primeiro romance de Clarice, resultando sempre em mais perguntas do que uma resposta. O que seria precisamente a diferença fundamental entre Clarice Lispector e os filósofos que leu. Enquanto os objetivos dos últimos era dar respostas, a escritura de Clarice, movendo-se às margens, foi superando, em cada obra sucessivamente, os limites entre gêneros e se aproximando do final como se fosse um começo. Cito as palavras da própria Isabel Mercadé:

Clarice Lispector resolve a dicção do indizível mediante as figuras retóricas próprias da literatura barroca e mística: a repetição, o oximoro e as antíteses, aplicadas a referentes do campo semântico da visão. Assim mesmo, recorre, nessa última frase, a apocalípticos ecos bíblicos, para mostrar uma epifania, neste caso assustadora, posto que não se trata tanto da revelação do ser, como da iniciação do universo adulto e a revelação de toda a trama do desejo que o conforma. (MERCADÉ, 2007, p. 21)¹⁰¹

A interpretação de Mercadé deixa entrever que toda leitura é, ao mesmo tempo, definitiva e provisória. A maneira como lemos ficará evidentemente marcada, como é o caso da leitura de Cixous, mas pode ser revisada por uma nova leitura, como é o caso da espanhola. Daí ser tão privilegiado o lugar do leitor. Mercadé, no entanto, rejeita tudo o que escapa da lógica e em seu lugar acomoda a rígida razão, formal, dialética. Não que ela tenha a pretensão de explicar a obra de Clarice à luz do que já estudou e conheceu, mas tenta compreendê-la e interpretá-la dentro de sua experiência literária e sua atitude crítica. Seu trabalho é um exercício crítico que aponta para uma espécie de conhecimento que só adquire consciência de si na prática do conhecer. O conhecimento ambíguo, fluído, generalizado, sustentado pela preocupação de se focalizar assuntos plurais ou sociais é rechaçado pela pesquisadora, demonstrando uma percepção aguda e profunda sobre leituras.

Mercadé preocupa-se pouco com a ideia do misticismo e do gênero, bem como a constância de alguns elementos que permeiam a recepção de Lispector na Espanha.

¹⁰¹ Clarice Lispector resolve la dicción de lo indecible mediante las figuras retóricas propias de la literatura barroca y mística: la repetición, el oxímoron y las antítesis, aplicadas a referentes del campo semántico de la visión. Así mismo, recurre, en esa última frase, a apocalípticos ecos bíblicos, para mostrar una epifanía, en este caso aterradora, puesto que no se trata tanto de la revelación del ser, como de la iniciación en el universo adulto y la revelación de toda la trama del deseo que lo conforma. (MERCADÉ, 2007, p. 21)

Faz surgir tendências diferentes associadas à filosofia, de modo a filiar a brasileira a grandes pensadores de diversas ordens. Além disso, a espanhola critica as iniciativas pretensamente *Cult* que apenas reforçaram a banalização do texto clariciano na França, por investirem em segmentos rotuladores e explorarem aspectos artificiais das tramas.

4.23 Indizíveis e impossíveis da escrita: Armonía Somers e Clarice Lispector

Ainda no ano de 2007, Nuria Girona, da Universidade de Valencia, publica na revista *Lectora* o artigo “Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector”, tendo como suporte teórico a psicanálise, sobretudo os conceitos lacanianos. A partir das palavras-chave, psicanálise, falo e significado a pesquisadora passa a trabalhar o silêncio em uma área de intersecção entre as escritoras Armonía Somers (uruguaia) e Clarice Lispector (brasileira). E para abordar esse silêncio, que não tem nada a ver com o audível ou inaudível, Girona usa o quadro *O Grito* de E. Munch, com o objetivo de refletir sobre o estatuto do silêncio, afirmando que, paradoxalmente, nenhuma ilustração se ajustaria melhor ao seu projeto.

Outros trabalhos, na mesma universidade, já usaram as obras de Munch como contraponto ao trabalho de recepção da brasileira. É o caso, do já citado aqui, artigo de Sonia Mattalia. O texto de Girona assinala que não se trata de, na presença de certos elementos textuais, detectar a ausência no não-dito, nem de isolar o não-verbal para elevar a gestualidade a um poder da paralinguagem. Colocar em oposição o silêncio e a palavra sugere certa ingenuidade como se a palavra fosse plena em si mesma. Porém, se a essa complexa madeixa de palavras do não-dito, do indizível e do inefável acrescentamos “mulher”, pode-se perguntar: onde reina o silêncio? A estranheza fálica pode levar as mulheres a inscreverem-se na ordem social com uma eficaz distância. Para Nuria Girona, Clarice Lispector e Armonía Somers encenam esta inscrição através de uma escritura abjeta que busca o impossível de uma realidade fora do significado.

Para desenvolver o estudo, Girona inicia com a obra *Via crucis* do corpo de Lispector e *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers. Duas maneiras quase opostas de lidar com a falta: Somers com seus excessos e Lispector com suas medidas. *El via crucis del cuerpo*, para Girona, detecta a chegada, do que a própria autora admitiu: “a hora do lixo”, o que quer dizer o mau gosto, o baixo, o kitsch, o

marginal. Em respostas à crítica que a obra produziu, Clarice teria respondido “há hora para tudo, há também hora para o lixo”. Em *La pasión según G.H.*, a pesquisadora localiza a cena impossível que é o encontro da protagonista com uma barata. Em *Lispector*, a emergência do real desarticula o imaginário e assim narra sua queda. O encontro é exposto em forma necessariamente trivial ressaltando a contingência de suas circunstâncias. Assinala Girona que, no conto “Amor”, o desencadeante é um cego que masca chiclete; em “Perdoando Deus”, uma fatalidade menos frequente: pisar em um rato. Em todos estes contos, um imprevisto desestabiliza a identidade, detonantes que se apresentam na narrativa de *Lispector* encobertos de trivialidade e experimentados por personagens que se aproximam do prosaico e do comum. Ainda de modo não linear, na medida em que avança a narrativa, adverte o modo da autora em desafiar a possibilidade do olhar do outro na resolução do vazio que leva à experiência da falta, também revela esse outro como origem do nosso próprio enigma.

Nesse impensável de uma realidade fora do significado, move-se, segundo Girona, as escritoras Armonía Somers e Clarice Lispector. A primeira em uma aglutinação voraz, a segunda no minimalismo do resto. Impiedosas em seus gestos escriturais, como máquinas de desinflar semblantes, a descrença da linguagem nunca alcança o ponto de deixar de escrever.

A leitura de Girona difere-se das demais por não não filiar Clarice aos escritores europeus, tampouco fala do misticismos, judaísmo ou mesmo da questão de gêneros. Ela trabalha com aquilo que desestabiliza o texto clariciano em todas as tipologias de gênero, quer seja romance, contos ou crônicas. Sempre um fator desencadeante que dará a tônica ao texto, ou o que nos estudos brasileiros poderíamos chamar de epifania. Estudar esses protocolos é fundamental para o leitor orientar-se na busca da compreensão dentro do campo de possibilidades de leitura de qual cada um dispõe, além de enxergar os motivos e efeitos que nos levam a perceber a obra desta ou daquela maneira.

4.24 “A náusea literária contemporânea em Clarice Lispector”

A tese *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, de autoria de Carolina Hernández Terrazas, sob a orientação da professora Elena Losada Soler,

apresentada na Universidade de Barcelona em 2008, centra-se nos aspectos biográficos, teóricos e históricos que marcam a produção de Clarice Lispector. Além disso, incorpora ao trabalho a ideia de *flâneur* e de *spleen* de Charles Baudelaire, assim como o *dérivé* do situacionismo de Guy Debord para interpretar a dinâmica espacial e anímica dos personagens lispectorianos. Também acrescenta a isso a concepção de *náusea* de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau Ponty para compreender a náusea contemporânea a que reinventa Clarice Lispector.

No artigo “De la dificultad de entrar en la náusea de Clarice Lispector para evocarla en lenguaje académico”, Terrazas discorre sobre sua dificuldade em trabalhar com a escritora brasileira, sobretudo de transladar para a linguagem acadêmica uma autora como Lispector. Declara que, para o desenvolvimento de seu trabalho, fundamentou-se na Teoria da Recepção que, a partir do século XIX começa a fazer uma revalorização do texto literário em seu triângulo: autor-leitor-texto. Com essa valorização vieram novas formas de entender a literatura, o que contribuiu expressivamente com os seus estudos investigativos de recepção, tanto como o de criação, fazendo-se acompanhar sempre pela crítica literária. Segundo a autora, escolheu desenvolver uma tese sobre Lispector

por ser uma das máximas representantes da inovação da linguagem literária no Brasil da segunda metade do século XX. Sua narrativa é considerada pela crítica literária como um divisor de águas para o início de uma nova forma de fazer literatura no país. Quase cem anos depois de seu nascimento, Clarice Lispector continua sendo referência para a leitura, assim como fonte inesgotável para a crítica literária. (TERRAZAS, 2008, p. 46)¹⁰²

Em seu enfoque investigativo, Terrazas vincula a narrativa de Lispector ao existencialismo de Sartre e Ponty, a fim de mostrar que as personagens de Clarice encarnam, por excelência, o sujeito moderno e a modernidade em sua máxima expressão, como um processo nauseante, ou “náusea literária”, na medida em que pesa ter uma origem anímica, física, social, psíquica ou filosófica. A solução que escolhe

¹⁰² por ser una de las máximas representantes de la innovación del lenguaje literario en el Brasil de la segunda mitad del siglo XX. Su narrativa está ubicada por la crítica literaria como parte aguas para dar entrada a una nueva forma de hacer literatura en su país. Casi cien años después de su nacimiento, Clarice Lispector continua siendo un referente para la literatura, así como también es fuente inagotable para la crítica literaria. (TERRAZAS, 2008, p.46)

Clarice é, sem dúvida, artística e está situada no plano da escritura, sendo esta, seu próprio desenlace.

A pesquisadora declara que uma de suas maiores dificuldades foi ler o texto na língua original, o português, e depois traduzi-lo, metaforicamente, para o seu idioma, o espanhol. Para Carolina Terrazas, Clarice Lispector é uma amante da língua portuguesa e para poder penetrar em sua mente, primeiro deve-se conhecer sua língua. Foi a maneira que encontrou para a realização de um texto meta que é a união da obra clariciana e a sua interpretação, a partir de sua bagagem cultural.

Nos primeiros capítulos da tese são trabalhados os aspectos biográficos, teóricos e históricos na produção de Clarice Lispector; também se implantam as relações entre Baudelaire, Guy Debord, Ponty e Sartre e os conceitos cunhados por estes. No núcleo central da tese se realiza uma comprovação metodológica por meio de um estudo existencialista e da aproximação da narrativa clariciana com as obras em questão. A outra parte tratará da epifania em Clarice Lispector, a epifania como revelação e finalmente, na conclusão, a autora se aplica a recapitular os dados em questão, salientando as diferenças literárias e acadêmicas. A autora não disfarça seu profundo envolvimento com a obra clariciana ao afirmar que:

“Estudar” Clarice Lispector é tornar-se prisioneiro de um assédio, é respirar, é viver a existência por meio da escrita. É nesse viver “no medo” em que o leitor encontra o pathos da vida nua composta por instantes. Por meio de sua leitura chega-se ao it das coisas que ela mesma previu, ao neutro vivo, ao que faz ser essa coisa e não outra: o que prevalece. É chegar ao silêncio a partir do próprio silêncio. É cortar o grito com ela, com sua mesma introspecção. É contagiar-se dela. É chorar e sofrer sua agonia. Porém, é também sorrir e viver com os instantes feitos de escrita. Lispector escreve porque não pode atuar, para ocupar um lugar, para livrar-se do eu, porque se se detém, se as rodas deixam de girar, se cessa o motor imóvel, então não há nenhuma novidade para narrar, não há Crônica que a salve do transe da náusea em meio deste escuro cenário onde ela está, na medida em que não cessa de escrever a si mesma. A escrita para alcançar a paz buscada. Pegar a caneta e diminuir o tédio. “Enquanto eu tenha perguntas e não tenha respostas, continuarei escrevendo”, diz Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*. (TERRAZAS, 2008, p. 50)¹⁰³

¹⁰³ “Estudiar” a Clarice Lispector es ser prisionero de un asedio, es respirar, es vivir la existencia a través de su escritura. Es en ese vivir el “no miedo” donde el lector encuentra el pathos de la vida desnuda compuesta por instantes. Por medio de su lectura se llega al it de las cosas que ella misma predice, a lo neutro vivo, a lo que hace ser esa cosa y no otra: lo que prevalece. Es llegar al silencio a partir del propio silencio. Es atorar el grito con ella, con su misma introspección. Es contagiarte de ella. Es llorar y sufrir con su agonía. Pero es también sonreír y vivir con sus instantes, hechos escritura. Lispector escribe porque no puede actuar, para ocupar un lugar, para librarse del yo, porque si se detiene, si las ruedas dejan de girar, si cesa el motor inmóvil, entonces no hay novedad que pueda narrar, no hay crónica

O mundo apresentado por Clarice, reconhece Terrazas, é o mesmo que se apresenta aos olhos de qualquer pessoa. O que acontece é que Clarice convida o leitor a beber os instantes revelado diante de todos. Sua leitura é um convite à cumplicidade e à busca de outro mundo que todos podem criar. Um convite a pensar e a viver de outra maneira.

Terrazas se apropria do estilo, e às vezes do próprio discurso de Clarice, especificamente o de *Água viva*. Ora com maior qualidade, ora com menor, seu discurso vai estabelecendo vínculos comparativos com a narrativa clariciana. A pesquisadora incorpora palavras, construções e outros elementos do repertório clariciano em sua fala. O que, segundo os teóricos de literatura, são resultados circunstanciais de leituras específicas e tem caráter provisório. Uma contaminação que ocorre com muita frequência entre os leitores espanhóis. O discurso crítico se constrói entre o rigor analítico e a flutuação poética. Esse ir e vir permite mesclar referências da teoria literária, filosofia e metáforas provenientes do texto conotativo. O resultado é um exercício crítico que pode ser amplo, mas não tão incisivo como de costume, no entanto é uma prática acadêmica bem aceita no contexto social.

4.25 “Morder estrelas: o misticismo de Clarice Lispector”

Em 2009, Agustina García Manzano conclui a tese *Morder estrellas: el misticismo de Clarice Lispector*, pela universidade de Salamanca (USAL) cujo pensamento principal atribui a Clarice o comprometimento com os ideais de seu tempo, o que deveria ser reconhecido pelo feminismo da arte e da espiritualidade.

Posta esta particularidade, Manzano vai discorrer sobre a obra de Clarice como sendo de grande impacto para o mundo da literatura. Exagera um pouco, a pesquisadora, ao afirmar que os livros da brasileira são desejados por prestigiosas editoras em todo o mundo, que suas obras são objetos de artigos em importantes revistas, e que nas universidades sua figura entusiasma professores e estudantes. Afirmar que isso esteja ocorrendo em nível mundial soa como uma hipérbole, mas não é

que la salve del trance de la náusea en medio de este oscuro escenario donde ella es, en la medida que no cesa de escribirse a sí misma. La escritura para llegar a la paz buscada. A tomar la pluma y abatir el aburrimiento. “Mientras tenga preguntas y no tenga respuestas continuare escribiendo”, dice Rodrigo S. M. en *La hora de la estrella*. (TERRAZAS, 2008, p. 50)

exagerado dizer que, na Espanha, assim como no Brasil, as gerações jovens se identificam com Clarice, sentem-na conectada com elas. Jovens professores indagam sobre seus livros para iniciar suas próprias buscas e autoridades literárias brasileiras já se referiram a ela como furacão ou explosão de um mundo transbordante.

Todas essas premissas estão na tese de Agustina García Manzano que teve a ideia de pesquisar Lispector a partir da leitura do livro *La risa de la medusa* de Hélène Cixous e da inclusão da análise de uma obra de Clarice em uma das disciplinas de filosofia oferecida pela faculdade de Salamanca. Posteriormente, o diálogo com o professor Dr. Angel Marcos de Díos, que se dispôs a orientá-la, alavancou o projeto concluído em 362 páginas.

A autora afirma que “morder estrelas”, expressão da própria Clarice em *Perto do coração selvagem*, sua primeira obra, expressa uma ação em estado puro. Uma expressão em que se unem o que está extremamente perto, como é o caso dos dentes, ao que está extremamente distante como é o mundo estrelar. Clarice escreve com o corpo e com a alma, põe em jogo uma energia digna de Polifemo e uma sensibilidade de infinitos matizes. O verbo morder encerra toda a raiva que Clarice sentiu desde o alfa até o ômega de sua obra, como confessou em sua última entrevista, “ter raiva de si mesma”. É essa ansiedade do não saber e do saber, essa consciência de saber que não se sabe é que produz uma inquietude vital na escritora. Mover-se no conhecimento do não-saber, um conhecimento da ausência do conhecimento.

Para a espanhola, Clarice possui uma forte confiança no impulso criativo da escritura, o que nunca renunciou. Sua fé não se insere dentro de uma prática religiosa convencional do que se chama religião estática. Clarice representa e vive o absoluto da realidade do mundo desde a perspectiva de uma mística laica, ou seja, de uma maneira dinâmica, mais além da religião tradicional. É capaz de fazer aflorar em seus escritos, mundos secretos; por meio das palavras, muitas vezes, parece alcançar um tom profético, à base de eliminar o circunstancial e aludir a conceitos pré-históricos e atemporais.

Manzano vai explorar os nove romances de Clarice, desde *Perto do coração selvagem* até *Um sopro de vida*, os contos, as publicações infantis e identificar os elementos místicos que estas obras contêm. A espanhola inclui Lispector entre as grandes escritoras místicas do século XX, em quem se pode apreciar uma vontade de escrever e de viver de maneira intensa, arriscada e feroz. Afirma que a brasileira pratica uma escritura que chega aos limites da linguagem e da vida, até a sua própria morte: o

sopro como o último alento, como o hálito vital; a vida como algo sutil, aéreo e fugaz, como o vento que sopra aonde quer, porém não sabe de onde vem, nem para aonde vai.

A pesquisadora toma a obra de Clarice como poesia, associando-a, em vários momentos, a variados poetas de distintas nacionalidades, de Heine a Drummond, cujo espaço de intersecção é o misticismo, por se tratar de uma busca, um perder-se por sendas desconhecidas do conhecimento, uma tentativa de comunicação, sobretudo uma união. Clarice, como os poetas nomeados, enfrenta-se em sua escrita de corpo e alma, necessita escrever para sentir-se viva, sua paixão tem a força e a arte dos toureiros e dos místicos, porém sua mística responde a um tempo e a circunstâncias determinadas, que nem por isso deixa de apresentar concomitâncias com seus predecessores. Segundo consta na tese, Clarice exerce sua paixão vital e intelectual por todos os caminhos, também enfrenta o problema do mal e dos demônios da mente. Com seu pensamento livre chega a uma ideia do neutro vivo e a uma ambiguidade sexual, como ocorreu no passado com outras escritoras, que é o caso de Sórora Juana Inês de La Cruz (1651-1695) e mais recentemente, com a mística mexicana Concha Urquiza (1910-1945).

Ainda sobre o misticismo, Manzano afirma que, de todas as manifestações literárias, a mística é a que alcança com maior intensidade o afã de universalismo. A literatura transita por esses caminhos comuns, porém nossas histórias da literatura estão carregadas de nomes próprios, de datas, como se a língua tivesse donos, entretanto a língua é comum, é de todos, e à literatura lhe falta o sopro anônimo da mística que se apresenta nas almas simples. A literatura enfrenta o incompreensível que existe na natureza; o intento de querer compreender o universo provoca um desgosto que se traduz em uma violenta semântica que nos move a rechaçar o adormecimento da ignorância e o conformismo. Clarice com seu texto profundo e longínquo é capaz de compreender o impossível, penetrar em uma via do conhecimento através da escrita, que consegue avançar pelas trevas e escuridão, pondo em palavras o que para nós é o nada. Consegue encontrar nas palavras e com as palavras o caminho da vida.

A tese de Manzano está toda ilustrada com fotos de Clarice de todas as etapas de sua vida, pinturas feitas por artistas conhecidos, caricaturas, fotos de seus livros, fotos dos quadros pintados pela escritora, ilustrações que demonstram o funcionamento da cabala judia, além de obras de arte feitas por artistas conhecidos, que criaram suas obras sob a ótica do misticismo e estão em todas as partes do mundo. Insere também três fotos da assinatura de Clarice, pelas quais avalia, segundo autoridades da vertente mística, a

personalidade da escritora. No total são 61 ilustrações, algumas são subdivididas em quatro.

O que se pode depreender do trabalho da pesquisadora é que mística e arte se alimentam mutuamente formando uma unidade. Os místicos encontram seu caminho através da meditação, oração, quietude. Ou da música e dança. Clarice o encontra na escrita. Adentra na escuridão da mente, do pensamento e do espírito. Não quer dizer que ela não tenha sentido medo, porém se arrisca, submerge, mergulha nesse movimento que, em si mesmo, produz o que ela chama “uma alegria difícil”.

O leitor da tese de Manzano vai construindo uma Clarice um tanto diferente da que conhecemos. Uma mulher que possui uma ambiguidade sexual (seria sugestão de bissexualidade?), uma mulher judia que enfrenta o incompreensível e o anormal, os demônios da mente, sem medo. Há uma espécie de “endeusamento” de Clarice, um misticismo que pactua com o desconhecido, possibilitando uma escrita espiritual, além dos meandros da razão e da arte pura e simplesmente.

O grande mal da questão é o da fixação dessas características na obra da escritora brasileira, paralisando-a nessa visão crítica. O conhecimento da crítica é necessário e fundamental, em muitos casos amplia a compreensão do texto e elucida questões obscuras. Mas, como ponderou Iser (1996a, p. 13), determinadas leituras estão condicionadas pelas disposições individuais do leitor, bem como pelo código sociocultural do qual ele faz parte. Fatores desse tipo orientam a seleção daquilo que constitui para cada leitor a base da consistência e, assim, o pressuposto para a atribuição de sentido ao texto. E quando esse leitor é um crítico que vai contribuir para o processo de formação de sentidos, tal análise não afasta uma polêmica contra a estética do texto. Manzano afirma que a universalidade de Clarice está na mística que permeia toda a sua obra, e vai possibilitar o interesse por sua literatura em uma época em que não se valoriza o que está evidente, ou seja, poderia ser o oculto, o implícito, o hermético. Para Iser (1996a, p.15) essas possibilidades de leitura são possíveis porque o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura e conclui que o mesmo abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor, desse modo,

Uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à *função*, que os textos desempenham em contextos, à *comunicação*, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à *assimilação* do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto,

bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas. (ISER, 1996a, p. 13-14)

4.26 Clarice Lispector e Maria Zambrano: o pensamento poético da criação

Myrian Jiménez Quenguan publicou também em 2009 a obra *Clarice Lispector y Maria Zambrano: el pensamiento poético de la creación*, que faz parte da coleção “Cuadernos inacabados” da editora “Horas y Horas” em Madrid, com 362 páginas. O livro tenta demonstrar como o pensamento de Clarice, sintetizado em sua última obra *Um sopro de vida*, é capaz de expressar grande parte da tradição francesa e alemã, do pensamento filosófico contemporâneo, e como, na visão de Jiménez, o mesmo coincide com o pensamento da filósofa espanhola Maria Zambrano, confirmando um novo paradigma e um singular pensamento poético da criação. Afirmar a autora:

Clarice Lispector e Maria Zambrano são escritoras vitalistas, singulares e luminosas, seus universos poéticos e filosóficos questionam e retraçam o árduo caminho da criação. Expressam uma profunda reflexão meditativa da vida por meio da ficção e do discurso; desde o ato de escrever e o texto em si, indagam a intensidade da linguagem e do humano. (QUENGUAN, 2009, p. 13)¹⁰⁴

O texto de Quenguan propõe uma leitura por meio da *antropofania* que narra a complexidade do tempo atual. A proposta do “conceito” é um texto mais humano e um leitor ativo, co-participante, criador. A palavra procede do grego e significa manifestação do homem. Segundo a pesquisadora, antropofonia não é um conceito e, seguindo a linha de Clarice Lispector, é um impulso, uma intuição, um desejo. É uma forma de integrar interdisciplinaridade e multiculturalidade. É a revelação do humano a partir de uma sensibilidade mestiça, criativa, crítica e fragmentária, como é a escritura de Clarice. Uma experiência de liberdade e nudez. O termo foi cunhado por Julio Cortázar, em 1963, na obra *Rayuela*, ao criar um texto voltado para valores novos, uma escritura cúmplice, não convencional, aberta, apresentando como método a ironia e a autocrítica. Uma narrativa que não seja pretexto para transmissão de uma mensagem e

¹⁰⁴ Clarice Lispector y Maria Zambrano son escritoras vitalistas, singulares y luminosas, sus universos poéticos y filosóficos cuestionan y desandan el arduo camino de la creación. Expresan una profunda reflexión meditativa de la vida a través de la ficción y el discurso; desde el acto de escribir y el texto en sí, indagan en la intensidad del lenguaje y de lo humano. (QUENGUAN, 2009, p. 13)

capaz de questionar o mundo atual caracterizado pelo utilitarismo, o poder e a tecnocracia. Quenguan assinala que:

A antropofonia reúne varias vozes, assume-se desde o fragmento, que é, ao mesmo tempo, uma forma de busca, de expressão, de encontro e desencontro. É dissidência e exceção, nova visão do sagrado, texto visionário, aberto, luta por conseguir a pureza da palavra, da escritura. É a forma de evolução a que chega a obra de Clarice, ele (sic) define sua particular estética enigmática e onírica, e serve para expressar sua mística a partir do que existe na criação tanto de humano como de divino. (idem, p. 87)¹⁰⁵

Filósofa, a autora não deixa de relacionar a obra de Clarice com o pensamento de diversos filósofos: com Nietzsche por tratar a criação desde o retorno, a solidão, a vontade e o ato de sonhar; com Heidegger, pela indagação sobre o ser e o questionamento da visão da verdade; com Adorno pela crítica ao mundo mercantilista; com Benjamin pela busca da aura; com Marcuse pela aproximação com a visão da liberdade; com Foucault, porque como ele assume a reflexão em torno do sujeito; com Blanchot porque, além de não pretender contar nenhuma história, Clarice assume, como ele, a presença do neutro e da morte; com Deleuze e Guattari pela forma que propõe o texto, forma fragmentária, corpos sem órgãos, forma que afirma a novidade e reivindica a diferença; com Derrida, porque a obra de Clarice propõe um descentramento do logocentrismo, rompe com a visão patriarcal e dialética, questiona os véus e as máscaras culturais, além de assumir com ele – e em sintonia com o chamado pensamento feminista de gênero – uma particular proposta do outro.¹⁰⁶

Quenguan assinala que os textos de Clarice chegaram a suas mãos como uma espécie de caixa de Pandora, cada vez que os descobria começava a ter maior consciência da grandeza da obra. O assombro era constante nesse encontro com a escritura e com a vida que está além do visível, do gozo e da dor. Para ela, falar de Clarice é remeter-se a um continente cheio de luzes e enigmas. Uma escritura afirmando o indizível, é um ser vivo que possui diversas forças: a primária, que está antes da

¹⁰⁵ La antropofonía reúne varias voces, se asume desde el fragmento, que es a la vez una forma de búsqueda, de expresión, de encuentro y desencuentro. Es desidencia y excepción, nueva visión de lo sagrado, texto visionario, abierto, lucha por lograr la pureza de la palabra, de la escritura. Es la forma de evolución a la que llega la obra de Clarice, él (sic) define su particular estética enigmática y onírica, y sirve para expresar su mística desde lo que hay en la creación tanto de humano como de divino. (idem, p. 87)

¹⁰⁶ A autora detalha o assunto nas páginas 74 e 75 da obra Clarice Lispector e Maria Zambrano: el pensamiento poético de la creación.

linguagem; a que nasce e está desde o impulso selvagem e poético até a configuração da existência do ser, suas carências, buscas e encontros; a do amor e da morte, como acontecimentos que ninguém pode escapar, nem sequer o ser da ficção.

A análise de Quengan ressalta ainda o judaísmo como um componente místico da obra da brasileira, algo que está atrelado à revelação divina, mas não está estritamente contrário ao humano, o que leva Lispector a assumir uma forma diferente de pensar e sentir, envolvendo duas dimensões da criação: o mistério e a liberdade, afirmando assim, a partir da força da reflexão, a palavra e o silêncio, uma particular proposta do sagrado no humano.

O trabalho de Quengan é extenso, teria sido oportuno precisar a argumentação do livro em algumas passagens, destacar em outras os pressupostos que desempenharam papéis na recepção da obra de Lispector, mas em face da economia de espaço, optou-se por apenas algumas passagens para ajustar-se às outras análises compiladas nesta tese. A ideia central do livro é sustentada pela filosofia que vai formular possíveis padrões de leitura, sem omitir suas premissas e interesses na interpretação. A filósofa também associa o texto de Clarice ao judaísmo e ao misticismo seguindo a linha marcada nas primeiras pesquisas. Os textos mais recentes funcionam como validação desses padrões anteriormente instituídos, lançam um primeiro olhar sobre esse horizonte já aberto, tornando-se cada vez mais difícil sua contestação.

4.27 Desconstruções labirínticas: Lispector e Valenzuela

Em 2009, uma revista da Universidad Complutense de Madrid, intitulada *Amaltea*: revista de mitocrítica, entre as páginas 203 e 213, apresenta o artigo “Desconstrucciones labirínticas: Lispector e Valenzuela” de Fátima R. Nogueira, que atualmente atua, como professora convidada, na Universidade de Memphis nos Estados Unidos. Seu estudo se baseia na representação do labirinto como um espaço originado na obsessão de confinar o monstruoso, como se a zona psíquica humana estivesse separada da natureza, ou de qualquer indício considerado institucionalmente como anormal. Para isso, analisa dois contos “O búfalo” (1960) de Clarice Lispector e “Simetrias” (1993) da argentina Luisa Valenzuela, enfocando as associações entre a mulher e a natureza, as consequências das construções do discurso antropocêntrico em

torno do animal e o papel que o olhar desempenha tanto no que concerne ao mito, tanto quanto à psicanálise. Segundo a autora, são enfoques essenciais para a compreensão do retorno ao mito como uma forma de contrariar o antropocentrismo e indagar sobre a natureza humana.

Para Nogueira, a cena proposta pelas duas escritoras, nos referidos contos, resume-se no encontro de uma mulher e um animal, sujeitado pelas rédeas, que se olham intensamente em um jardim zoológico. A relação consumada entre o touro e Pasifae, cujo fruto irrefutável é o Minotauro, se transmuta, no conto, em uma ligação que se completa através do olhar intimado por mulheres que recorrem a um disfarce para provocá-lo, cruzando no mito, o limite do humano.

Sua análise centrada nos três elementos da cena – mulher, animal e olhar – enfoca, em primeiro lugar a associação entre mulher e animal, vigorada por uma aproximação que se pode apreciar na história do pensamento e das artes. Em segundo lugar, focaliza a separação abismal entre o ser humano e o animal, ilustrando como o pensamento cartesiano expandiu a função encobridora do labirinto, criando outros mitos para justificar a primazia do homem sobre a natureza. Finalmente, faz algumas considerações sobre o olhar, concentrando-se em dois aspectos que, de certo modo, estão vinculados ao demoníaco. O primeiro relacionado com o mito pela crença em um olhar feiticeiro, cujo poder paralisa, o que constitui a resolução final de “O Búfalo”. O segundo aspecto se associa ao inconsciente e à perversão sexual manifestada no olhar, unindo o domínio da visão ao desejo, questão advertida no conto de Valenzuela.

O estudo de Nogueira toma os dois textos, cuja formação se desloca até a crítica de construções simbólicas e históricas, recorrendo inversamente os caminhos oblíquos do pensamento racional e da instituição de valores morais, formados a partir de outros mitos criados com a intenção de entender e disfarçar a verdadeira natureza do ser humano. Neste sentido, a protagonista de “O búfalo” vai expressar sua decepção ao deparar-se com um mundo animal que reflete sua própria experiência existencial. Encontra os mesmos valores que regem sua vida e dos quais ela gostaria de se desfazer. De alguma forma, os valores atribuídos à mulher e ao animal revelam o duplo movimento no texto clariciano. Além de se aproximarem, exteriorizam a ambivalência das construções simbólicas projetadas no discurso cultural articulado em torno da mulher e do animal.

Ao conjugar a crença mitológica no olhar do animal, a pesquisadora acrescenta que:

Percebe-se claramente que o búfalo é o possuidor deste olho feiticeiro, cujo olhar a faz perder a consciência, o movimento, a vontade, e talvez, a vida, sublinhando indiretamente a ingenuidade do ser humano em pensar que pode controlar ou absorver as forças da natureza. Por uma parte, Lispector recorre ao pensamento mitológico e às forças diabólicas que emanam disso para desmascarar a prepotência humana que criou toda uma mitologia, não apenas em relação ao poder do homem sobre a natureza, mas também acerca da crença de que tudo foi criado para seu uso exclusivo e benefício. De outro modo, adverte o perigo que todo processo de integração à natureza carrega: a perda da subjetividade e a diluição do ser na grande máquina cósmica. (NOGUEIRA, 2009, p. 210-211)¹⁰⁷

Em síntese, Fátima Nogueira conclui que, em ambos os contos, as duas protagonistas mulheres tentam recuperar a elementar relação do ser humano com o animal, reconhecendo a realidade que o pensamento filosófico racionalista e idealista ocultou e que consiste no traço animal compartilhado entre os seres vivos. Representam um retorno ao mito para revelar nossa primitiva natureza, denunciando uma série de enganos criados para conservar o antropocentrismo. Somos animais vaidosos com o absurdo sonho de dominar primeiro a natureza e depois nossos semelhantes. As duas escritoras reiteram de diferentes maneiras que o animal olha e, do fundo desse olhar, interroga.

No Brasil, os bichos também ganharam estudos específicos. Vale salientar dois estudos que se voltam especificamente para os animais. Berta Waldman, no ensaio sobre a presença judaica no texto clariciano, aponta como rastro do judaísmo a ocorrência obsessiva dos animais, o que faria eco aos textos bíblicos. Como “ingrediente” de estruturação do mundo, os animais seriam divididos em duas categorias que não se confundem: “aqueles que se identificam com a narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação” (WALDMAN, 2004, p. 250).

Silviano Santiago no texto “Bestiário” aponta para o duplo processo de metamorfose por que passam os humanos. Num processo de *modelagem* (pelo olhar

¹⁰⁷ se percibe claramente que el búfalo es el poseedor de este ojo embrujador, cuya mirada le hace perder la consciencia, el movimiento, la voluntad, y quizás, la vida, subrayando indirectamente la ingenuidad del ser humano en pensar que puede controlar o absorber las fuerzas de naturaleza. Por una parte, Lispector recurre al pensamiento mitológico y a las fuerzas diabólicas que emanan de ello para desenmascarar la prepotencia humana que ha creado toda una mitología no sólo en relación al poder del hombre sobre la naturaleza, sino también acerca de la creencia de que todo fue creado para su exclusivo beneficio. Por otra, se advierte el peligro que todo proceso de integración a la naturaleza conlleva: la pérdida de la subjetividad y la dilución del ser en la gran máquina cósmica. (NOGUEIRA, 2009, p. 210-211)

alheio) e de *automodelagem* (pelo próprio olhar), as personagens humanas se inserem nos pólos “doméstico” e “selvagem”, característicos dos animais. Em suas palavras,

Em última instância, a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal) são dois dos pilares de sustentação da viga mestra do pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte. (SANTIAGO, 2004, p. 194).

Embora a autora não se utiliza dos estudos desenvolvidos pelos teóricos brasileiros, seu discurso remonta o dos críticos nacionais, sobretudo no que diz respeito ao olhar entre humano e animal, a representação de animais como personagens presentes na narrativa, como uma importante via para se pensar questões do humano e do não humano e igualmente pensar questões da literatura, uma vez que a referida linha do pensamento se perfaz num espaço híbrido e de entrecruzamento de diferentes campos do conhecimento.

4.28 *Água viva* de Clarice Lispector: a mística da criação.

Agustina Garcia Manzano volta a publicar, desta vez nos anais da Universidade de Salamanca referente ao evento *Escuela de mujeres: Nélida Piñon y las escritoras de la estirpe de Clarice Lispector*, o artigo “*Água viva* de Clarice Lispector: la mística de la creación”, que tem como objeto de estudo a obra *Água Viva*, de Clarice Lispector. A ideia de que o livro se move no espaço secreto da emoção, da meditação, do sonho, daquilo que conecta com o mundo profético e místico é o foco central do trabalho. O grito, o uivo humano que encerra muitas referências, desde o som em estado puro como a poesia com seus sons, ritmos e musicalidade. Porém o grito também protesta, de modo que a pesquisadora associa a publicação do livro com a época em que Lispector teve problemas com o Jornal do Brasil em 1973.

Com palavras poéticas, a autora afirma que poderíamos dar à obra a denominação de ópera, pois consegue ser não somente uma síntese das artes, mas também uma teoria da arte, uma autêntica poética. Manzano defende a obra em cotejo com uma indisfarçável paixão:

Água viva invoca o som que brota dos mananciais, a água que não cala seu nascimento, como se fosse um ser vivo que grita sua presença. O

adjetivo “viva” concede à água a qualidade do movimento. Não está falando Clarice Lispector de charcos nem de águas estancadas, sim que as fontes estão nos aproximando das origens da vida que não se podem entender sem esse eterno movimento, sem esse contínuo fluir, como os oceanos movidos por marés lunares e solares em lua nova ou lua cheia. Contudo, visto por um prisma denotativo é preciso sinalizar que em português água viva também é “a forma de vida de animais marinhos da linha Cnidaria”, ou seja, uma espécie de medusa gigante e venenosa. (MANZANO, 2009, p. 126)¹⁰⁸

Manzano reconhece que o livro não se detém apenas no belo, mas simultaneamente realiza suas incursões pelas ladeiras escuras da vida. E, como a maioria dos pesquisadores, não se furta de introduzir em seus estudos a presença judia na obra e na vida de Clarice:

Vida e movimento são constantes da cultura judia e não nos esqueçamos que Clarice Lispector é uma escritora brasileira de origem ucraniana e família judia cuja produção se insere em um misticismo laico que representa concomitâncias com as grandes correntes universais da mística. (2009, p. 127)¹⁰⁹

Do ponto de vista de gênero literário, o estudo considera *Água viva* um romance e, além disso, uma obra mística. Porém a comunidade leitora espanhola está acostumada a ver a mística expressa em poemas, como é o *Canticum canticorum*, ou o *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Daí que imaginar um romance místico parece inalcançável para esses leitores. Para Manzano, só com muito talento e um grande domínio da linguagem se pode conseguir essa façanha.

Sobre os personagens de *Água viva*, a autora fala da existência de um “eu” que “não conhecemos o nome, porém sim a sua personalidade, não conhecemos seu sobrenome, porém sim, sua sensibilidade, não conhecemos sua família, porém sim, seu calor humano (2009. 127).” É um ser que vive em cada página e que está tão perto que

¹⁰⁸ *Agua Viva* evoca el sonido que brota de los manantiales, el agua que no calla su nacimiento, como si fuera un ser vivo que grita su presencia. El adjetivo ‘viva’ concede al agua la cualidad del movimiento. No está hablando Clarice Lispector de charcos ni de aguas estancadas, sino que nos está acercando a las fuentes, a los orígenes de la vida que no se pueden entender sin ese eterno movimiento, sin el continuo fluir, como los océanos, movidos por mareas lunares y solares en luna nueva o luna llena. Sin embargo, desde un punto de vista denotativo es preciso señalar que en portugués *água viva* también es “a forma de vida libre dos animais marinhos do filo Cnidaria”, es decir, una especie de medusa gigante y venenosa. (MANZANO, 2009: 126)

¹⁰⁹ Vida y movimiento son constantes de la cultura judía y no olvidemos que Clarice Lispector es la escritora brasileña de origen ucraniano y familia judía cuya producción se inserta en un misticismo laico que presenta concomitancias con las grandes corrientes universales de la mística. (2009: 127)

parece estar ao nosso lado enquanto lemos o livro, acrescenta ela. Um ser que pode ser qualquer ser humano, seja mulher, homem ou andrógino.

Manzano continua a explorar as personagens que protagonizaram outras obras claricianas e seus respectivos nomes para justificar o feito de se escrever um romance com personagens que não possuem nomes. O que significa que a autora soube prescindir de tudo o que é essencial para sua arte, conseguiu despojar o romance de tal maneira que chegou a um romance nu, um romance puro, estabelecendo a analogia com a poesia pura. Para a pesquisadora, o princípio do livro lembra um diário, porém o texto se vai depurando, de modo que o pessoal se converte em universal.

Também recorre, a autora, ao que há de visual em *Água viva*, obra que, segundo ela, conta com uma cenografia com imagens de grande potência. O caráter teatral e espacial do livro se faz patente com a presença da pintura as quais Clarice alude enquanto transcorre o tempo no qual simultaneamente escreve e pinta.

A presença do leitor, acrescenta ela, se estende e se vive no próprio texto. Na leitura sente-se uma presença mítica, quase ritual, primitiva, subconsciente. O gênero dramático se aproxima com ares trágicos nas alusões ao tempo e à morte, sem faltar uma essencial ironia que também tem suas doces pinceladas.

A poesia, largamente enfocada em *Água viva*, dá seu primeiro destaque para o título, para o que há de simbólico e evocador na palavra “água”, porque esta não apenas corre, mas também canta, chora e brilha. É criadora e rompedora ao mesmo tempo. Manzano reconhece Clarice como irmã da poesia, reforçando sua tese com as palavras de Manuel Bandeira: “Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim” (LISPECTOR 2002, p. 78-79).

Para a leitora espanhola, a veia poética de Clarice é visível em todos os seus romances que tem fundo lírico de funda raiz, convertendo o “eu” em referência universal e, por isso conecta com tanta gente que adere a leitura dos textos claricianos como se fosse uma leitura libertária.

Uma das características fortes que sustenta essa poética clariciano é a elipse. As muitas coisas que não se diz, que permanecem ocultas, porém estão presentes, como outros personagens, como nós mesmos, como lugares que não se nomeiam, acontecimentos que se insinuam sem aparecer de maneira patente. “Clarice cultivava a

entrelinha. Essa elipse provoca consequentemente uma brevidade, buscada e trabalhada literariamente.” (2008, p. 130)¹¹⁰

Os grandes temas metafísicos, vida, mundo, amor, morte, Deus estão presentes na crítica de Manzano, como elementos poéticos da obra *Água viva*:

Cada parágrafo de *Água viva* é como uma meditação para cada dia do ano mais longo, o bissexto¹¹¹. Como os versos dos poemas são pedras preciosas que gozam de vida própria e podem ser lidos separados, ainda que estejam integrados em uma unidade. Assim ocorre com os parágrafos de *Água viva*, que são breves e saltitantes, invocam a corrente de água entre as pedras, podem ser lidos como aforismo. (MANZANO, 2008, p. 131)¹¹²

Clarice navega por águas profundas e encanta os espanhóis, sendo ao mesmo tempo escritora e escritura. Para a pesquisadora, *Água viva* é mais fogo que água. A água é uma chama úmida, como dizia Novalis. Clarice ferve em força criadora que emprega tanto elementos da natureza como do pensamento por meio da linguagem que constrói uma concepção de mundo e da vida que o inconsciente e o sonho têm um papel primordial. É, para ela, uma obra mística e metafísica porque se adentra no segredo e porque reflexiona sobre o ser. Consegue um distanciamento que o pensar observa o pensar:

É a existência que se manifesta em arte, vivo porque penso e sou capaz de observar o processo que leva à criação e, além disso, sou capaz de comunicá-lo artisticamente, ainda que não controle todas e em cada uma das etapas do caminho consigo um fruto-libro. O resultado é um texto polissêmico, polivalente e complexo que não se esgota em sua leitura. Por isso se chama *Água viva*, porque dela podem surgir as mais variadas interpretações. (MANZANO, 2008, p. 134)¹¹³

¹¹⁰ “Clarice cultivava la entrelinea. Esa elipsis provoca consecuentemente una brevedad, buscada y trabajada literariamente”. (2008:130)

¹¹¹ *Água viva* está estruturada em 366 parágrafos, que são como versos de um poema dos dias do ano bissexto.

¹¹² Cada párrafo de *Agua viva* es como una meditación para cada día del año más largo, el bisiesto. Al igual que los versos de los poemas son piedras preciosas que gozan de vida propia y pueden leerse por separado, aunque estén integrados en la unidad. Así ocurre con los párrafos de *Agua viva*, que son breves y saltarines, evocan la corriente del agua entre las piedras, pueden ser leídos como aforismos. (2008:131)

¹¹³ Es la existencia que se manifiesta en arte, vivo porque pienso y soy capaz de observar el proceso que lleva a la creación y además soy capaz de comunicarlo artísticamente, aunque no controle todas y a cada una de las etapas del camino consigo un fruto-libro. El resultado es un texto polisémico, polivalente y

O texto de Manzano também é poético e traduz toda sua paixão pela obra de Lispector. Ela penetra nos territórios mais movediços de *Água Viva* onde se fundem as vertentes psicológicas, místicas, espirituais e processa tudo em uma leitura resultante da interação dinâmica entre texto e leitor. É quando os signos linguísticos do texto e sua estrutura atingem seus objetivos em razão da capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Segundo Iser, os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle geral por parte do próprio texto, é desse hiato que se origina a criatividade da recepção. O autor e o leitor participam de um jogo de fantasia, jogo que se quer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais que uma regra de jogo. Para Iser: “É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER, 1999: vol.2, p.10).

No texto de Manzano, esse exercício fica evidente. A investigadora luta por expressar em palavras a sua leitura, mesmo que às vezes julga sua expressão imperfeita e linguagem insuficiente para manifestar sua catarse. Mas o que se pode ver é uma eficaz comunicação, por meio de uma estética apurada e bela, embora diferente do que estamos acostumados a ler em nossos textos acadêmicos.

4.29 Contradições da linguagem, literatura: leitura de *A paixão segundo G.H.*

A leitura de Katia Irina Ibarra, na revista *Armas y letras*, na coluna denominada como “Anatomia de la crítica” (2010), analisa a obra *La pasión según GH*, usando como parâmetro as contradições da linguagem que impossibilitam o entendimento do que seria o essencial para a vida. Na tentativa de dizer o indizível, segundo ela, Clarice se apropria dos elementos pós-modernos como o romance circular, que não tem começo nem fim e parece estar em espiral. Começa com reticências e segue questionando o gênero novelístico tradicional, pois rompe a fronteira com o romance lírico ao não apresentar uma trama propriamente dita, tampouco uma narração clássica, já que esta tem forma de monólogo e não desenrola uma história, o que se aproxima de uma dissertação filosófica sustentada pelo vivencial, ou como sustenta a investigadora, um

complejo que no se agota en una lectura. Por eso se llama agua viva, porque de ella pueden surgir las más variadas interpretaciones. (2008, p. 134)

anti-romance, ou uma anti-narração, onde o sentido está em negar as possibilidades da linguagem, sendo a linguagem mesmo sua matéria.

Em 1998, quando a crítica sobre Clarice ainda era escassa na Espanha, Ibarra refere-se ao livro como uma nova narrativa: “tudo isso nos insinua como um traço peculiar do estilo de Lispector – e de uma nova narrativa latino-americana que se propôs problematizar sua própria via de expressão (1998, p. 44)¹¹⁴. Acrescenta que a escrita clariciana é a escrita do indizível, do impronunciável, onde a voz da protagonista-narradora se confunde com a visão e a sensibilidade da escritora, de forma que o ponto principal do romance não é a trama, mas sim uma ideia. Uma ideia difusa, metafísica ou existencial. G.H. propõe, por meio da linguagem e escrita, a impossibilidade do entendimento, do essencial-vital e questiona a impotência da mesma linguagem por entranhar o incognoscível, transformando-se em contradição.

A leitura de Ibarra passa pelo mito da caverna, quando a então narradora, G.H., metaforicamente sai da caverna para aproximar-se da realidade, do mundo das ideias. Ela - como todos – estava prisioneira e via apenas a sombra da verdade, o que era, de fato, um bom engano. Saindo dessa escuridão, dessa escravatura, G. H. se aproxima e quase chega ao entendimento, entretanto, sua angústia é permanecer nessa linha e logo não poder comunicar o entendimento ao outro. Por um instante vive a morte. A imagem mística da vida é evocada na morte. G.H. é incendiada ao sentir o que realmente é a vida, presencia o mistério, porém não pode entendê-lo, pois é incompreensível. Desceu ao inferno, ao seu interior envolto em chamas. O inferno que depois desse momento viverá, será saber que a existência é um ato de solidão e isolamento, pois a revelação da vida que passou frente a seus olhos não poderá comunicar a ninguém, entre um ser e outro há um abismo.

Ibarra julga a boa recepção de Clarice graças a sua “concepción estética” que dota de universalidade sua obra, que abarca todas as demais funções possíveis da obra literária.

Uma literatura latino-americana, ou brasileira, existe a partir do momento em que se demonstra capaz de fecundar os instrumentos de outras culturas matrizes e aplicá-los na América. (...) A literatura nacional começa quando se inaugura uma tradição de produzir, de

¹¹⁴ “Todo ello se nos insinúa como rasgo peculiar del estilo de Lispector – y de una nueva narrativa latinoamericana que se ha planteado problematizar su propia vía de expresión.(1998, p. 44).

maneira sistemática, obras esteticamente válidas. (ANTELO ,apud IBARRA 2001, p. 41)¹¹⁵

Para Ibarra, Clarice se aparta literária e esteticamente dos modernistas da década de vinte, uma geração mais comprometida com o social, como expressão de denúncia e experimentação. Clarice faz parte de outra geração – em que também se encontra Guimarães Rosa – que retoma a busca da linguagem por meio da literatura, sem que para isso se abra mão das funções literárias.

Segundo a leitura da professora, e que vem ao encontro de nossas expectativas, Clarice coloca em primeiro plano a função estética, o que significa uma renovação e um momento decisivo na literatura contemporânea brasileira, latino-americana e universal, pela renovação artística e pela exploração das possibilidades da linguagem.

Clarice Lispector, assim, se insere em um movimento mais amplo, e o faz a partir de sua própria intuição, a partir de sua particular ambição por fazer da literatura uma foma de conhecimento e de exploração do mais íntimo do ser humano. *A paixão segundo G. H.* é uma reflexão da linguagem partindo da própria linguagem. (IBARRA, 2001, p.49)¹¹⁶

O ponto em que discordamos é da citação da qual Ibarra se apropria para dizer que a literatura brasileira, ou no caso, a latino americana, só passa a existir a partir do momento em que for capaz de fecundar os instrumentos de outras culturas e matrizes e aplicá-los na América, como se a nossa literatura só passasse a ser reconhecida a partir do momento em que recebe o aval do que se considera a matriz. Outra desinformação, é a de que Clarice se aparta da literatura brasileira de 1920, geração comprometida com o social e com a denúncia. Provavelmente ela queira se remeter à literatura da década de trinta, pois na década de vinte foram produzidas obras com narrativas tão ou mais radicais do que as de Lispector. Como exemplo *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Também, antes de Clarice já se produzia no Brasil literatura representativa de uma narrativa circular, como exemplo *Angústia* de Graciliano Ramos.

¹¹⁵ Una literatura latinoamericana, o brasileña, existe desde el momento en que se demuestra capaz de fecundar los instrumentos de otras culturas matrices y aplicarlos en América. (...) La literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas. (ANTELO ,apud IBARRA 2001: 41)

¹¹⁶ Clarice Lispector, así, se inserta en un movimiento mayor, y lo hace desde su propia intuición, desde su particular ambición por hacer de la literatura una forma de conocimiento y de exploración de lo más íntimo del ser humano. *A paixão segundo G.H.* es una reflexión del lenguaje desde el lenguaje mismo.(IBARRA, 2001, p.49)

4.30 A ladrona de rosas

Ladrona de rosas é uma obra que dá continuidade ao trabalho de Laura Freixas iniciado com a publicação de *Clarice Lispector*, uma espécie de biografia que apresenta também vários textos de Clarice. Com 296 páginas, a obra conta (ou reconta) a vida de Clarice por meio de sua literatura, principalmente as crônicas, as biografias produzidas por escritoras brasileiras, que é o caso de Nadia Gotlib, Tereza Montero e outras informações introduzidas (nos últimos anos) pelo jornalista americano Benjamin Moser. Freixas explora também os livros das irmãs de Clarice: Tânia e Elisa.

Com um estilo fluente, Laura mostra ao leitor espanhol a vida de Lispector e seu avanço na literatura brasileira. Grande quantidade de dados é incorporado na obra cronologicamente, da maneira em que sucederam, juntamente com as produções fictícias que fazem alusão aos fatos. Inclusive cita fragmentos das obras relativos a cada época e seu lugar no tempo e no espaço, considerando que Clarice viveu em várias partes do mundo. Laura declara que a biografia em questão, não é propriamente uma biografia de pesquisa, mas sim de divulgação, pois não pretende acrescentar nada além do que já existe, apenas colocar a vida de Lispector ao alcance dos leitores espanhóis de maneira interessante e amena, e a melhor ajuda veio mesmo de Clarice Lispector, por meio de suas declarações em cartas para suas irmãs, amigos e pares literários.

Entretanto, se Freixas reconhece que sua biografia não acrescenta nada em termos de informações, confessa que pretende sim, acrescentar algo em termos de interpretação, sobretudo em relação ao feminino. Interessa analisar a vida de Clarice como um exemplo contemporâneo pouco presente na história escrita por homens, e entender porque tardaram tanto em reconhecer seu valor, além de não tê-la incluído no *boom* latino-americano, deixando-a à margem de sua geração literária.

A obra está dividida em duas partes, a primeira tratará da vida de Clarice desde seu nascimento em Chechelnyk, casamento, divórcio. A segunda aborda sua escrita a partir de sua volta ao Brasil, seus dias de angústias e sua morte no Rio de Janeiro. Para Freixas, a vida da brasileira é a tortura lúcida de um mistério e uma assombrosa capacidade para ver e entender o que os demais não percebem.

Finaliza a obra afirmando que hoje Clarice é uma escritora que goza de um amplo e crescente reconhecimento. Nos trinta e poucos anos transcorridos após sua morte, veio a público três biografias, e que no Brasil Clarice é uma celebridade, um

ícone, um mito nacional, seus livros são vendidos nas máquinas do metrô e é citada até pelos jogadores de futebol.

Sem querer contrariar as afirmações de Freixas, é impossível ignorar que, como biografia, ou o gênero em que se queira enquadrar a obra, é um discurso resultante das leituras de outros textos anteriormente escritos, sobretudo, por estudiosos brasileiros. A autora tenta se assegurar em um cenário limitado de interpretações, sem questionar ou acrescentar argumentos próprios. Ela opera com um repertório amplo de experiências biográficas incluindo a ficção, que funciona como memória de Clarice, e a realidade em confluência com o tempo e o lugar, sem mencionar os filtros usados, as escolhas feitas e a razão porque foram feitas.

O livro, entretanto, agradou aos leitores de Clarice. Na ocasião de seu lançamento, em outubro de 2010, o blog luxatenealibros publica o texto “Ladrona de rosas. Clarice Lispector: una genialidad insoportable”, fazendo referências ao livro escrito por Freixas. A matéria é assinada por Lux Atman, não ficando claro se é o nome de uma pessoa, se é a representação do blog, se é nome fictício. O que é reproduzido é uma leitura da obra *Ladrona de Rosas* - uma espécie de biografia, segundo ele, elaborada por Freixas sobre a produção clariciana, aportando um panorama bastante amplo sobre a vida da brasileira, suas relações literárias, o desenvolvimento das temáticas, além de fomentar uma atitude crítica sobre sua literatura.

As informações acabam por despertar no leitor a necessidade ou a curiosidade de constatar dados, comparar e conhecer mais atentamente a referida produção. É isso o que nos faz crer Lux Atman, que começa falando sobre a “angustiosa frustração de Clarice que foi concebida para curar a mãe e não conseguiu, um lastro existencial que influenciou sua personalidade e pesa em sua condição de escritora”. Em seguida, o texto comenta a situação da mulher que teve de se fazer esposa sem querer verdadeiramente sê-la, mãe de dois filhos – o primeiro com problemas mentais – e que escreverá romances marcados pela filosofia do cotidiano.

Segundo ele, o livro fala das aparências normais que escondem vidas interiores turbulentas pela polaridade feminino/masculino e as particularidades que as definem em função do sentido da vida e da solidão pessoal, pela relação de casal quando uma parte tem domínio sobre a outra, pela sexualidade orientada a algo mais que físico, amores impossíveis e vidas encadeadas a uma existência não desejada, pela ambiguidade moral existente no mundo, visão trágica da vida e sua psicologia humana... questões que fazem

com que seus leitores sintam sempre suas palavras e sentimentos escritos como se fossem atuais.

Atman complementa que Clarice ganhou posição privilegiada dentro da literatura brasileira e, inclusive, universal, como um dos gênios da literatura mais importantes do século XX e a leitura de *Ladrona de Rosas* estimulará o leitor a posterior leitura de seus livros. Em seu caso, há muito se prendeu na leitura de suas obras, e ler a biografia sobre a brasileira satisfaz seus interesses de leitor com informações apaixonantes, fundamentais e imprescindíveis.

Laura traça para Clarice o perfil de uma mulher vitimizada, submissa, presa à ideologia dominante dos anos cinquenta. Uma mulher infeliz no âmbito econômico, sendo obrigada a escrever coisas infantis, em jornais e revistas, com advertências, proibições, conselhos para seduzir homens e se casarem com eles. A mulher retratada nos artigos femininos, escritos sob pseudônimos, reprime-se, controla-se, corrige-se, violenta sua própria natureza e, segundo a biógrafa, as consequências desse processo podem ser vistas na angústia e na violência latente em sua literatura (p.192). Era infeliz também no âmbito da socialização, nos anos 60, quando voltara a viver no Rio de Janeiro, pois seus amigos (Sabino, Otto, Helio...) estavam casados e quando saíam para beber não a convidavam, sem contar que a própria Clarice, segundo Laura (p. 194) não se sentia à vontade por ser divorciada em um país que proibia tal prática. Ia ao cinema sozinha, se deitava às 20h e evitava pessoas ligadas ao antigo amor. Para a biógrafa, talvez, o Brasil que ela tanto almejou viver, visto de perto não fosse tão acolhedor como ela havia esperado, e que a relação à distância, com seus pares, era mais fácil, já que a milhares de quilômetros de distância não fazia sombra a ninguém, nem disputava nada com seus colegas (p.195). O que sugere que os amigos nutriam uma espécie de inveja por reconhecer o enorme talento dela.

Seguindo o mesmo padrão do discurso, Freixas narra uma Clarice infeliz como mãe, já que a descoberta da esquizofrenia do filho Pedro lhe proporcionou dores de parto cotidianamente. No amor, também foi infeliz, considerando que suas paixões não vicejaram e, no caso do casamento, não conseguiu ser ela mesma, foi a senhora Clarice Gurgel Valente. Após o ano 1966, ano em que sofreu um acidente de incêndio, ficando com a mão direita e as pernas bastante queimadas, a relação que passa a ter com a própria aparência é de infelicidade. Ela era muito vaidosa e as cicatrizes contribuíram ainda mais para a sua reclusão.

Enfim, Laura Freixas fala sobre muitos acontecimentos pertinentes, porém não esclarece que a maioria das situações foram escolhas de Clarice. Não era por falta de convites que ela não saía com os amigos, era escolha dela não ir. E quando saía, quinze minutos depois queria voltar para casa. Nos passeios com a amiga Olga, ao chegar a determinado lugar dizia “e agora?”. Clarice tampouco foi presa de um sistema opressor machista, embora este existisse. Podemos considerar que ela escolheu o marido (não judeu), batizou os filhos na igreja católica, embora não tenha sido praticante de nenhuma religião, separou-se, quando traída pelo marido, e veio morar no Rio de Janeiro como divorciada, em uma época em que o divórcio não era aprovado no Brasil. Consta ainda que teve um caso com Paulo Mendes Campos, na época casado, o que atribui a ela muito mais a característica de transgressora dos padrões tradicionais do que propriamente vítima.

4.31 Enfoques da investigação: relações entre leituras

O destino de todo livro é misterioso, sobretudo para seu autor. Creio que Clarice nunca imaginou uma comunidade de leitores espanhóis que, de maneira individual e em circunstâncias muito distintas de nós brasileiros, teriam experiências semelhantes às nossas, compartilhariam dos mesmos ritos de iniciação, como o de ler antes os contos, viveriam as mesmas epifanias, manifestar-se-iam efusivamente em encontros e escreveriam apaixonadamente sobre sua obra, semelhantemente ao que ocorre no Brasil. Isso permite afirmar que na medida em que a obra clariciana vai se tornando universal, os leitores também. O escritor argentino/canadense Alberto Manguel escreveu em *Una historia de la lectura* que: “a verdade é que nosso poder como leitores é universal e é universalmente temido”(2006, p. 15)¹¹⁷.

Não faz assim tanto tempo que os poucos especialistas na arte de decifrar palavras eram conhecidos como escribas e não como leitores, talvez para dar menos ênfases ao maior de seus poderes, o de aceder aos arquivos da memória humana e resgatar do passado a voz da nossa própria experiência. Desde sempre, a leitura suscita uma espécie de medo porque não se pode prever o que passará no espaço secreto criado entre um leitor e seu livro, e dos pensamentos ali engendrados. A partir de um texto o leitor pode redefinir seu universo de conhecimento e até rebelar-se contra injustiças, ou

¹¹⁷ La verdad es que nuestro poder como lectores es universal y es universalmente temido.(2006, p. 15)

mesmo produzir pequenos milagres que talvez nos resgatem da estupidez a que parecíamos estar condenados. Nós, seres humanos, somos por essência leitores, cuja vontade primeira é decifrar os símbolos que acreditamos reconhecer no universo que nos rodeia. A ambição de historiar essas leituras é como contar nossas existências, nosso esforço de dar sentido ao mundo e conhecer a nós mesmo.

Provavelmente Clarice temeria uma produção crítica tão intensa e entusiasmada. Durante sua trajetória de vida, a leitura crítica lhe suscitava várias espécies de temor, às vezes revolta e até discórdias. Clarice não concordava com a crítica literária brasileira e várias vezes, em sua produtiva carreira, manifestou indignação a respeito. É certo que a crítica da época não estava preparada para a recepção do texto clariciano, cuja a linguagem, por vezes, era o único instrumento expressivo, sem histórias, sem personagens, sem tempo determinado, um olhar obsessivamente individualizado, frágil e introspectivo; até então, elementos que não figuravam nos manuais teóricos brasileiros.

O aparecimento de *Perto do coração selvagem*, de Lispector, em 1943, mereceu por parte de Antonio Cândido um pequeno ensaio que se tornou conhecido na bibliografia acerca da escritora. Na resenha, o romance de Lispector era classificado entre as obras de “análise das paixões”, incluindo-se naquilo que Cândido chamaria de romances de aproximação – ou seja, obras em que se fazia a “tentativa de esclarecimento” de uma problemática existencial. O crítico, munindo-se de reservas, concedia estar diante de um livro que permitia “respirar uma atmosfera” muito próxima da grandeza. Entretanto, detectara na experiência da autora alguma frustração, ligada possivelmente ao caráter experimental da tentativa. A esse respeito, escrevia então que “o melhor seria para o artista soffrear os seus ímpetos originais e procurar uma relativa eminência dentro de uma rotina mediana, mas honesta e sólida” (CANDIDO, 1970, p. 127).

Contudo, independente dos resultados ou impactos na recepção da obra, a autora prometia, uma vez que *sabia* escrever e exibia “rara capacidade da vida interior”, qualidades que fariam dela, provavelmente, “um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura” (CANDIDO, 1970, p. 127).

A reflexão de Cândido confronta a escrita da autora com a tradição literária brasileira e também a crítica literária. Para o professor, a obra de Clarice não oferece traços que permitem caracterizá-la como uma narrativa novelesca; ao contrário, abre espaço para a eclosão de formas alternativas de narrar. Evidentemente, Clarice Lispector não aboliu a trama, porque seu texto permanece narrativo até o final. No entanto, a

percepção da complexidade da vida, inerente ao momento, permite a autora abrir caminho para uma forma diferente de compreensão do mundo e, conseqüentemente, uma narrativa original no âmbito da tradição brasileira. Pode-se dizer que a tentativa de compreender essa narrativa, sob a ótica de uma procura da trama, produziu, na época, como resultado, rejeição no plano das expectativas sociais, ao qual se ligava a tradição brasileira.

A literatura do Brasil encontrava-se profundamente marcada pelo documentarismo social, pelo regionalismo da década de 30, uma literatura de sólidos conteúdos e extremamente realista em sua forma, daí que a narrativa lírica, abstrata, cheia de matizes e mistérios era inconcebível. Tão inconcebível quanto a própria Clarice, uma “estrangeira” que faz sua estreia na literatura emprestando sua voz a cada um de seus personagens. Uma voz única, estranha e singular que irá percorrer o longo caminho traçado desde *Perto do coração selvagem* até *Um sopro de vida*, livro póstumo.

Essa rejeição da crítica não ocorre na Espanha, já que a recepção de Clarice no país se deu muitos anos depois. Comprova-se que a leitura mais comprometida e intensa da obra clariciana se dá nos anos 90, quando um público relativamente grande passa a ter acesso à obra da brasileira. Durante esse período, vários acontecimentos históricos, sociais, políticos modificaram o curso da arte, da teoria, ciência, de forma que houve uma evolução cultural que permitiu ao crítico espanhol uma recepção muito mais fluída, muito mais aproveitada que as recepções brasileiras dos anos 40 até 80. Críticos muito mais dispostos a procurar pistas, a investir na tarefa de interpretar uma desordem interior transformada em literatura ou um conjunto de frases arrebanhadas do vazio profundo, do que foi meramente percebido no escuro doloroso e confuso, de maneira a conseguir plasmar alguma sorte de epifania levada às últimas conseqüências.

A produção crítica espanhola, em determinadas perspectivas, chegaria a aborrecer Clarice. As atribuições capazes de constituir rótulos, com certeza, causariam desconforto. Os críticos, grande parte deles, falam de uma literatura feminina, ou literatura de mulher, o que pode levar o leitor a crer estar diante de uma literatura escrita para mulheres. O que sempre aborreceu Clarice, prova disso é ter escrito *A hora da estrela* como um homem¹¹⁸. Segundo Iser, “a crítica literária, com frequência ainda reduz os textos ficcionais a uma significação referencial, embora isso já houvesse sido questionado no final do século passado” (1996a, p. 27). Para o crítico, a busca pela

¹¹⁸ Assunto discutido nas paginas 98; 99 e 172; 173 desta tese.

significação, referente ou rótulo, colabora para o esvaziamento da obra, em todo caso, esse reducionismo, circunstancialmente, poderá ser decidido pelo leitor, se é uma atribuição do crítico ou é mesmo da obra. O leitor terá de desmentir a perspectiva orientadora do crítico, uma estratégia que implica liberar-se das linhas postas por ele. O crítico também fracassa; “o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa. As normas plausíveis do século XIX já não funcionam, o texto ficcional se fecha contra seu consumo” (p.29).

Ler e ressituar a cultura dentro de um contexto estrangeiro leva em conta o reconhecimento da especificidade da situação histórica vivida, além de estabelecer diálogos entre espaços e temporalidades. Da mesma forma que os tempos se mesclam, os leitores também são, simultaneamente, renovadores em seus gostos e na avaliação das propostas que chegam a eles. Legitimar uma obra parte da consciência intelectual ou estética capaz de enxergar as pertinências e impertinências dos sonhos e ilusões que acalentamos ou refutamos. A crítica é um exercício erudito que supõe o estabelecimento de relações entre autores e obras, entre perspectivas teóricas, estéticas e entre temporalidades distintas. Em qualquer país, não é tão grande o número de intelectuais capazes de exercer tal tarefa e conseguir atingir um número amplo de outro tipo de leitor que é consumidor desse conhecimento. Talvez, seja apropriado lembrar que a crítica literária também está sujeita a modismos, a disputas nos departamentos universitários, ao jogo do poder, à máquina publicitária e a outros fatores que descrevemos no início deste capítulo, que podem gerar produções inférteis ou levianas.

Verificamos que, mesmo os autores que não demonstraram ter uma linha específica de investigação, o que se percebeu foi um esforço relativo para soltar-se da superficialidade e agir como uma isca para atrair novos leitores, atizar seu apetite intelectual e seu interesse pela realidade lispectoriana. Nas universidades, percebem-se os mecanismos da crítica para atingir novos estudiosos com o intuito de desenvolver trabalho de qualidade com novas reflexões intelectuais, novos julgamentos, redefinições de critérios, além de construir o gosto pela cultura brasileira.

Às vezes, há um relativismo desmedido com a cultura europeia, isso pela incapacidade de alguns em perceberem o movimento da história, os contrapontos de uma sociedade que esteve muito tempo em condições subalternas; as hierarquias e desigualdades sociais que nos diferenciam daquela sociedade. Isso faz com que a obra de Clarice seja sempre afiliada a um escritor europeu, de grande reconhecimento, para justificar sua qualidade. No entanto, os estudos que comparam a obra da brasileira com

autores europeus são bastante generalizados, restringem-se à discussão das coincidências temáticas entre os autores estudados, sendo poucos os que elaboram uma comparação mais aprofundada. A maioria cai na sondagem psicológica do sujeito, a percepção de si e da realidade, mediante a problematização da linguagem sempre insuficiente e imperfeita e ao mesmo tempo objeto e instrumento de uma busca constante de expressão para exprimir o inexprimível.

Dentro do veio crítico voltado para a questão da mulher e do feminino em *Lispector*, observa-se um considerável número de estudos influenciados pelos escritos de Hélène Cixous, embora o trabalho da francesa seja um tanto desconcertante para os leitores que conheceram Clarice pela própria obra. Cixous parafraseia os textos de *Lispector*, descontextualiza-os e os incorpora em seu próprio texto sem os devidos créditos ou indicações. Vários críticos brasileiros, entre eles Marta Peixoto, apontou o quanto as leituras de Cixous são problemáticas, já que esta elogia *Lispector* por sua narrativa “generosa” em que o espaço do outro é respeitado, enquanto a voz da brasileira permanece abafada. Para Peixoto, *Lispector* é que dá a Cixous um contexto, um nome e uma voz a partir da qual ela pode expressar suas próprias ideias, obsessões e sonhos.

Cixous sofre alguma resistência pelos academicistas espanhóis, como pode ser visto no discurso de Maura Barandiarán¹¹⁹ que é grande referência nos estudos claricianos, tendo produzido a primeira tese sobre a brasileira. Os motivos que os levam a rechaçar a leitura da argelina-francesa não são os mesmos levantados pela crítica brasileira, mas identificam-se na necessidade de organizar o passado (de Clarice) para reestabelecer o sentido de sua literatura.

A experiência estética, da obra da brasileira, causa grande impacto nos diversos períodos em que foi lida, embora alguns mais intensos que outros. Ao contrário da historicidade, a estética ajuda a compreender os distintos e variados mecanismos da constituição da tradição brasileira e da identificação dos projetos renovadores dentro da cultura nacional. Segundo Iser, os textos só se experimentam e cobram sentidos ao serem lidos, as palavras são atualizadas dentro da recepção e imaginação do leitor e se entendem um pouco mais os sentidos que ditam as palavras do texto. Por conseguinte, o sentido não é algo mais a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado, sem esquecer que o efeito causa impacto.

¹¹⁹ Barandiarán critica Cixous p. 104; Isabel Mercadé critica Cixous, p. 178 e 179.

Os leitores espanhóis, ao se aproximarem de Clarice, são impactados por ela e pelo mundo que ela representa. No caso, um conjunto de especificidades que a situa em um entre-lugar talvez mais próximo da Ucrânia que do Brasil. Essa atribuição, mesmo apoiada em marcas subjetivas fortes, acaba por negar várias referências brasileiras e a sensação é de que Lispector nos escapa pelos dedos.

O leitor capta tanto o dito como o não dito, consequentemente os sentidos podem se alterar em cada uso da língua, pois se ajusta a diferentes contextos. Iser menciona o código sociocultural do qual o leitor faz parte e é ele que orienta a seleção daquilo que constitui para cada um a base e o pressuposto que atribuem sentido ao texto. Isso justifica o fato de determinados estudos serem recorrentes na obra de Clarice. Iser assinala que o uso da palavra “estético” designa um lugar vazio na linguagem referencial (1996a, p. 52 e 53) que será constituído pela interação entre texto e leitor, ou processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura. Compreender essa experiência significa ter a consciência dos atos que originam nossos juízos sobre a arte e se atualizam em sua experiência. Todavia, essa peculiaridade do efeito estético é eliminada quando começamos a definir o seu significado com os termos de significados desconhecidos. O que se pode concluir dessa amostragem é uma leitura crítica muito mais voltada para a busca de sentidos, de decifrá-los, do que o de evidenciar o potencial de sentidos proporcionados pelo texto.

CAPÍTULO V

CLARICE EM MOVIMENTO: A RECEPÇÃO NÃO ACADÊMICA

Porque o desejo de ler, como outros desejos
que distraem nossas almas infelizes, é
susceptível de análises.

Virginia Woolf, 1923.

O fenômeno Clarice cresce também por meio de revistas, jornais e Internet, meios em que se podem encontrar as mais diferentes leituras sobre sua escritura. Tais leituras já foram nomeadas impressionistas¹²⁰, o que não quer dizer que sejam mecânicas, ou que deixam de ser legítimas, apenas uma leitura que não está fundamentada pelos rígidos conceitos acadêmicos. Foi proclamada no sec. XIX como acientífica e alheia à objetividade, opondo-se ao espírito da então crítica histórico-positivista. A aproximação com o objeto de leitura dá-se por posturas subjetivas que abarcam a impressão pessoal que uma obra causa ao leitor. Explica-se a beleza de uma obra sem ajuizá-la com pressupostos teóricos-literários.

Quem cunhou o termo “impressionismo” foi Jules Lemaître, autor de *Les contemporains* que o tomou como empréstimo da pintura. Inclusive explicava que as impressões pessoais do crítico podiam variar ante uma mesma obra lida em momentos distintos, porque a personalidade está sujeita a mudanças com o passar do tempo. De maneira geral, os leitores ou críticos impressionistas são aqueles que rechaçam o dogmatismo e os estudos eruditos porque creem que a erudição não faz falta para compreender a literatura, ou porque de fato não acederam aos estudos teóricos. Outra característica dessa crítica, que vamos chamar de não acadêmica, é que em geral se aproximam da obra com uma atitude favorável. Se não gostam, não se dão ao trabalho de gastar suas energias em lê-la. O que buscam é concentrar seus esforços em obras com as quais experimentaram um prazer intelectual. Em outras palavras, reivindicam o prazer do texto. Defendem a postura de que a literatura é uma atividade do espírito e só é possível aproximar-se dela de maneira intuitiva. É uma teoria afetiva embasada na sensibilidade artística do crítico e sua intuição.

¹²⁰ Definição de Carlos Ceia, professor e investigador da Universidade Nova de Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas em http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/critica_impressionista.htm: **“CRÍTICA IMPRESSIONISTA:** Tipo de crítica literária praticamente datado: o termo aparece entre 1885 e 1914 nas discussões teóricas e principalmente numa polémica que opôs o crítico Jules Lemaître, autor de estudos sobre Rousseau e Renan, e Ferdinand Brunetière, discípulo desleal de Taine e adversário feroz do naturalismo, que quis fundar uma ciência crítica que fosse normativa, inspirada na ciência biológica de Darwin, e cujo objectivo seria, portanto, o de “julgar, classificar e explicar”. Para Lemaître, como para todos os críticos impressionistas, o essencial é antes o prazer da leitura, fundado na comunicação das subjectividades e das percepções individuais. A crítica e a literatura vivem, nesta visão impressionista, da fugacidade e do sentimento individual, sem grandes preocupações de rigor metodológico. Tudo é ditado pela sensibilidade do leitor, a quem compete transmitir as impressões que mais o marcaram confrontando a obra lida com as obras-primas de todos os tempos. Não há método, apenas crítica livre, impulsiva, que muitas vezes levava o crítico a esquecer-se da obra e a falar mais de si e daquilo que o preocupava. Os seus cultores principais foram também grandes escritores, neste grupo se incluindo Virginia Woolf e Anatole France, que tentaram manter-se longe das instituições académicas. Um dos aspectos mais positivos da actividade destes críticos foi a divulgação da literatura nos jornais, tentando promover a leitura das grandes obras.

A leitura impressionista não leva em conta o parentesco entre conteúdos ou afinidades entre obras, enquadra a obra num contexto de ideias, de conceitos preliminares ou pré-noções, modos próprios de discernimento condicionados aos estados do sujeito, o que Benedito Nunes chamou de “juízos de gosto que autorizam a atribuir aos objetos que os suscitam o predicado ‘belo’” (NUNES, 2000, p. 51-52). No entanto, o próprio crítico reconhece que:

(...) a crítica no sentido de avaliação, interpretação e descrição, recai, de qualquer forma, na órbita do juízo de gosto, porquanto a literatura, lida como literatura, já se inclui no domínio da arte, e assim, portanto, se acha afetada pelo índice estético do “belo” (NUNES, 2000, p. 52).

Nunes reitera ainda que as múltiplas leituras podem significar mais de uma via de acesso à mesma obra, com seus modos próprios de discernimento, pondo em ação variada gama de métodos e procedimentos explicativos ou compreensivos.

Alberto Manguel, em *Una historia de la lectura*, afirma que o processo de leitura não é apenas intelectual e que este isoladamente pode ser superficial:

Lemos intelectualmente em um nível superficial, captando certos significados e conscientes de certos fatos, porém, ao mesmo tempo, do invisível, inconsciente, o texto e o leitor se entrelaçam, criando novos níveis de significado, de maneira que cada vez que ingerimos um texto e o obrigamos a entregar-nos algo, ao mesmo tempo nasce algo oculto que ainda não captamos. (MANGUEL, 2005, p. 315)¹²¹

O prazer estético, para o impressionismo, não vem da forma externa da obra, sim de sua capacidade para penetrar até a fibra sensível do leitor. A beleza se constitui assim da principal categoria para embasar a leitura das obras. Há que se considerar também que na Espanha a leitura tem um caráter muito mais popular do que no Brasil, ela chega a todos. A arte tem uma missão educadora o que implica a necessidade de deixar de lado o aparato científico e se adequar à percepção crítica de um público de nível médio, ou

¹²¹ Leemos intelectualmente en un nivel superficial, captando ciertos significados y conscientes de ciertos hechos, pero, al mismo tiempo, de una invisible, inconsciente, el texto y el lector se entrelazan, creando nuevos niveles de significado, de manera que cada vez que ingerimos un texto y le obligamos a entregarnos algo, al mismo tiempo nace algo oculto que aún no hemos captados. (MANGUEL, 2005, p. 315)

não-erudito, reconhecendo que cabem muitas leituras a um texto, porque o texto é um mundo que nenhum entendimento pode abarcar.

Seguindo esses pressupostos, torna-se perceptível que os leitores não acadêmicos da obra de Clarice aproximam-se dela com uma visão positiva, como afirmou claramente Lamaître ao centrar-se nas virtudes e não nos defeitos das obras. Esta é a perspectiva que mais se ajusta ao projeto de popularização da leitura de Clarice na Espanha, porque se faz uma crítica sugestiva estimulando outros leitores à leitura, já que mesmo para ler de uma forma superficial, o leitor necessita de informação sobre a criação do texto, seu contexto histórico, a razão do vocabulário e até sobre misteriosas causas que envolvem a vida do autor.

O fluxo de publicação comprova que a crítica impressionista atravessou os séculos XIX e XX, alcançado o XXI sem sinais de exaustão, sentenciando autores e obras de modo explícito e peremptório, a partir de um lastro analítico mínimo e limitado conceitualmente.

Em torno de Lispector, cresce esse tipo de produção crítica, também uma espécie de culto, de devoção mítica que faz com que cada um queira compartilhar seus escritos ou queira introduzir uma nova informação sobre a vida da autora. Às vezes, parece que importa mais o *marketing* publicitário à profundidade da obra. Felizmente a escritora está além do espetáculo midiático, do qual escapou genialmente, evitando ver-se, hoje, reduzida à cultura massificada. No entanto, não escapa, e não escapará de um *marketing* popular na Espanha que só pode ser comparado ao do Brasil, o seu país.

Cito como exemplo a revista feminina *Marie Claire*, referência de moda, saúde e banalidades do cotidiano feminino, que em 10 de dezembro de 2007, na sessão “actualidad” traz uma matéria sobre os 30 anos de morte de Clarice intitulado “30 años de la muerte de Clarece Lispector” (sic), em que publica opiniões e comentários sobre o que diz a mídia a respeito da autora:

“Confieso que no puedo evitar mi adicción a Clarice Lispector” (José María Guelbenzu, **El País**).

“Reinó sin rivalidades en la narrativa brasileña contemporánea” (Robert Saladrigas, **La Vanguardia**).

“Es un monstruo literario” (Flavio Company - **Córdoba**)

“Esta judía ucraniana es la Virginia Wolf brasileña” (Anna Caballé, **Marie Claire**) (Revista Marie Claire, 2007)

A matéria, que não está assinada, acrescenta que o reconhecimento de Clarice está solidificado em todos os segmentos. Também é admirável saber que existe “*La sociedad de amigas de Clarice*” onde se compartilha a potente e mágica palavra de Clarice e sua, não menos, misteriosa vida.

No mesmo segmento, o blog *livrodearena.com* (Nov 2006) sugere a leitura de Lispector por meio de fragmentos de suas crônicas, com uma apresentação intitulada “Clarice Lispector, una brasileña menos conocida que Pelé”. A responsável pelo blog apresenta informações fragmentadas sobre Clarice, talvez se deva à biografia que tenha lido em algum livro, e, acrescenta que tem um macaco como o de Clarice Lispector. O que nos leva a crer que realmente Clarice está na moda na Espanha. Os jovens não apenas leem seus escritos como também procuram espelhar-se nela.

Aina Perez Fontdevilla que desenvolve um projeto sobre Clarice na Universitat Autònoma de Barcelona, admite que a relação dos leitores com os textos de Clarice beira o religioso ou “bem uma relação idólatra, irracional e ingênua: um leitor fanático, com perfil de ‘jovenzinha universitária’”. (FONTDEVILLA, 2010)¹²². Já Sergi Doria (2002), afirma que a figura clariciana que se está desenhando na imprensa espanhola das últimas décadas não é precisamente um convite à sua leitura, ele julga a proposta reducionista. Debaixo do disfarce do elogio, se sublinha sistematicamente um enigma que veta o passo do leitor:

Ambos insistem em manter em reduzido reduto uma plural produção textual que é referência na literatura contemporânea, cujo tratamento me parece paradigmático do recebido, em geral, pela literatura escrita por mulheres. (DORIA, 2002: Jornal ABC)¹²³

Magalí Urcaray, do blog *papelenblanco.com*, declara publicamente sua paixão por Clarice. Leu primeiramente *La hora de la estrella*, movida por impulso, em uma estante de biblioteca: “uma pequena joia, atípica e surpreendente... definitivamente, nunca antes havia lido algo como aquilo”¹²⁴ (2008). Em seguida leu *Felicidad clandestina*, *La pasión según GH* e daí por diante. Em seu longo texto, intitulado “Felicidad clandestina de Clarice Lispector” Urcaray fala da produção de Clarice de

¹²² “bien una relación idólatra, irracional e ingênua: será esse lector ‘sectario’, com perfil de ‘jovencita universitaria’”. (FONTDEVILLA, 2010)

¹²³ Ambos insisten en mantener en reducido reducto una plural producción textual que es referencia en la literatura contemporánea, cuyo tratamiento me parece paradigmático del recibido, en general, por la literatura escrita por mujeres (DORIA, 2002: Jornal ABC)

¹²⁴ “una pequeña joia, atípica y sorprendente... definitivamente nunca antes había leído algo como aquello

forma a demonstrar que seu interesse ultrapassou a literatura em si, inclusive relatando pequenas querelas entre Clarice e a crítica brasileira que, segundo ela, acusou Lispector de “escribir incorrectamente”. Neste caso, categoricamente, defende a escritora: “...creiam-me, pouco importa a submissão cega às normas da linguagem quando se tem a habilidade de expressar tantos mundos com tão poucas palavras” (URCARAY, 2008)¹²⁵.

Urcaray é o exemplo típico das concepções Fontdevilla e Sergi Doria. É a leitora maravilhada com a obra da brasileira, em especial, com os contos que transcrevem os pensamentos, os sentimentos e as sensações das crianças:

Muitos deles recordaram-me a mim mesma aos 7, aos 9 e aos 12 anos: o modo em que estendia meu pensamento no tempo, conhecedora da minha condição de menina, porém, talvez por isso mesmo, impulsionada a fixá-lo em minha memória para o futuro. (URCARAY, 2008)¹²⁶

Completa que os contos são delícias que ficam no ar, nos capturam, nos torcem o coração com felicidade ou tristeza e quase nunca terminam na página. São peças recortadas de algo imenso e ao mesmo tempo breve. O que se sente, pensa-se e se nota no corpo, algo que raras vezes conseguimos expressar com palavras.

Nem sempre os textos claricianos são tão confortáveis assim para seus leitores. Para José Julio Perlado (2007), Clarice é uma das narradoras mais originais e personalizadas do século XX, criadora de uma indiscutível força, às vezes não muito cômoda para os leitores, devido à profundidade com que penetra nos conflitos internos femininos e expressa os medos, as fobias, as inconformidades que cercam o universo da mulher.

Francisco Solano, nas páginas do jornal *El país* de 28/09/2002 escreve sobre esse delírio em relação à Clarice Lispector. No artigo jornalístico denominado “Pasión y delirio en Clarice Lispector: la lógica interior” ele comenta a estranha, singular e surpreendente energia agonizante, a um passo do delírio e a um passo do esplendor. Na

¹²⁵ “... créanme, poco importa la sumisión ciega a las normas del lenguaje cuando se tiene la habilidad de expresar tantos mundos con tan pocas palabras.” (UCARAY, 2008)

¹²⁶ Muchos de ellos me recordaron a mí misma a los 7, a los 9, a los 12 años: el modo en que extendía mi pensamiento en el tiempo, sabedora de mi condición de niña pero, quizás por eso mismo, impulsada a fijarlo en mi memoria para el futuro. (URCARAY, 2008)

interpretação que faz, admite que a prosa clariciana impõe a complexidade das sensações, emoções e sentimentos, um sentir que se complica com as insólitas derivações oníricas que se aproximam do surrealismo, e que por isso faz ressaltar, dentro do argumento, em geral nebuloso, a tribulação de uma sintaxe consciente de sua insuficiência, a ponto de romper-se e não obstante, fluir como se irrigada pelo sangue do coração. Para ele, Lispector é uma escritora perceptível em cada página que produz. Seus personagens, mas que entidades autônomas, parecem figurações, máscaras que ela usa para desalojar de si as turbulências de sua relação com o mundo. Seu estilo, nada complacente, que penetra o escuro, trabalha desde o indizível até o lugar mais recôndito da alma feminina produzindo um universo gerado por outra lógica, uma lógica impetuosa, obsessiva, guiada mais pelo símbolo das coisas do que pelas coisas mesmas.

Stierle (2002) cita no texto “Que significa a recepção de textos ficcionais” as várias formas de apropriação da literatura por seus leitores, as expectativas ilusórias engendradas pelo texto, a transformação da ficção em ilusão, uma leitura quase pragmática que ocupa os vazios do texto, algo que tem motivado um novo interesse pela história da literatura:

A atividade produtora de ilusão do leitor apresenta a tendência de dissolver os contornos do texto em um contínuo ilusório. O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos de sua experiência, que, por assim dizer, se formam independente de si, e que provocam a evidência da ilusão. Aquilo que se constitui sem a consciência do próprio leitor, situa-se no ponto cego da recepção e assim, inevitavelmente, adquire um caráter de verossimilhança. (STIERLE, 2002, p.135)

É uma leitura que exige o emprego de poucos meios técnicos, um ato que funciona como um meio para um fim. Uma leitura que, para Stierle, a sociologia da literatura tem consagrado atenção especial. Pode ser descrita como uma recusa ativa às formas mais altas da recepção que pressupõe repugnar a conversão passiva da ficção em ilusão. Só na medida em que o receptor esteja consciente da multiplicidade infinita das atividades englobadas sob a rubrica “leitura”, será possível que ele alcance o nível de recepção capaz de resgatar o próprio texto em sua faticidade.

5.1 A jornalista Clarice Lispector

Fontdevila (2010) destaca que as características que se atribuem à Clarice na imprensa espanhola coincidem, talvez por infelicidade, com a imagem que se transmite da literatura brasileira da qual faz parte: desconhecida. Não por ser pouco divulgada, tratando-se de Clarice, e sim por seu mistério e hermetismo, bem como o pequeno leque de abordagens. Os traços destacados mantiveram-se os mesmos desde as primeiras publicações até a chegada de *Aprendiendo a vivir* e *Correo femenino* que causou extrema estranheza aos leitores acostumados com os textos densos, poéticos e às vezes asfixiantes da autora brasileira. À obra *Aprendiendo a vivir* se atribui um caráter memorialístico e se percebe um fundo literário embaixo da aparente leveza do gênero jornalístico, embora ela admita que:

Na maioria dos casos são descritos como uma janela aberta para os problemas domésticos de Clarice, dando ênfases no descobrimento da dimensão feminina tradicional de uma autora de nome já enciclopédico. O mesmo ocorre com a publicação de *Correo femenino*, compêndio de colunas sobre temas considerados de mulheres que Lispector publicou com diferentes pseudônimos: seu surgimento ratifica esta outra vertente feminina, no sentido mais restrito e tradicional do termo, associada com a vaidade e a preocupação com a beleza ou as aparências, a que nem sequer a grande Clarice Lispector, parece, pôde resistir. (FONTDEVILLA, 2010, p. 752)¹²⁷

Na página chamada “Lecturalia - Red social de literatura, comunidad de lectores y comentarios de libros” (2008), encontra-se comentários sobre os textos encontrados na obra *Correo femenino*, afirmando que os mesmos vão surpreender os leitores de Clarice Lispector com uma faceta desconhecida e muito diferente da primeira obra publicada na Espanha: *Cerca del corazón salvaje*. Reunidos pela primeira vez em livro, os temas abordam textos os mais diversos possíveis, desde a educação de filhos até tratamentos de beleza, também remédios para matar ratos, escolhas de perfumes e dilemas morais.

¹²⁷ En la mayoría de casos se describen como una ventana abierta a los problemas domésticos de Clarice, poniendo énfasis en el descubrimiento de la dimensión femenina tradicional de una autora de nombre ya enciclopédico. Lo mismo ocurre con la publicación de *Correo femenino*, compendio de columnas sobre temas considerados de mujeres que Lispector publicó con distintos pseudónimos: su aparición ratifica esta otra vertiente femenina, en el sentido más restrictivo y tradicional del término, asociada con la vanidad y la preocupación por la belleza o las apariencias, a la que ni siquiera la gran Clarice Lispector, parece, pudo resistirse. (FONTDEVILLA, 2010, p. 752)

O periódico *Público.es/mujeres*, em 15/03/2008, também menciona a obra *Correo femenino* e usa como referência as escritoras Clarice Lispector e a Christa Wolf para elaboração da matéria “Mujeres con todas las letras” que fala das dificuldades das escritoras do século passado em relação a uma sociedade machista. Para as grandes narradoras e experimentadoras da palavra foi um exercício de lucidez pessoal a iniciativa de explorar os limites do romance. O jornal diz que a condição sexual feminina das escritoras não era um ponto de partida, mas um ponto sem solução e cita Clarice como um dos exemplos:

A brasileira Clarice Lispector (1920-1977) é um exemplo claro da proibição sutil de que uma mulher de classe alta, bonita, com filhos e um marido “importante”, dedique sua vida à literatura. Apesar do êxito de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), Lispector teve que escamotear a criação até divorciar-se. Duplamente excluída da literatura brasileira por sua origem ucraniana e por ser mulher, a característica de sua prosa é a falta de identidade. Os contos de *Felicidade Clandestina*, o romance *A hora da estrela* são magníficas obras sem tema e com personagens apagados. (CARLOS PARDO, 2008)¹²⁸

O texto, que tem uma conotação feminista, é assinado por alguém do sexo masculino, que na sequência informa o lançamento da obra *Correo femenino*, segundo o jornal, uma compilação de textos escritos nas revistas femininas brasileiras desde a década de 40 até a morte de Clarice. O jornalista diz que a produção é um desabafo da escritora, quando estava vetada a ela a literatura, como também o dinheiro. E conclui que os artigos são lobos em pele de cordeiro. Textos amáveis com uma ironia demolidora.

Pardo demonstra, em palavras, a falta de conhecimento sobre a obra clariciana. Às vezes parece estar falando de uma escritora não reconhecida no Brasil, que foi excluída da tradição brasileira por ser ucraniana. Fato que não faz a menor diferença à crítica brasileira. Para os brasileiros, Clarice é brasileira e como ela mesmo dizia: e ponto. O fato de ser mulher também não foi razão para comprometer a recepção de sua

¹²⁸ La brasileña Clarice Lispector (1920-1977) es un ejemplo claro de la prohibición sutil de que una mujer de clase alta, guapa, con hijos y un marido “importante”, dedique su vida a la literatura. A pesar del éxito de su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1943), Lispector tuvo que escamotear la creación hasta que estuvo divorciada. Doblemente excluida de la literatura brasileña por su origen ucraniano y ser mujer, la característica de su prosa es la falta de identidad. Los relatos de *Felicidad clandestina*, la novela *La hora de la estrella*, magníficas obras sin tema y con personajes borrados. (Carlos Pardo, 2008)

literatura no Brasil, pelo menos os estudos não dizem isso. Pode ter sido um fato excludente na recepção fora do Brasil, como o caso já citado do *boom* latino-americano. Também o fato de ser casada com um homem “importante” não impediu que ela produzisse outras obras além de *Perto do coração selvagem*. Em relação à falta de identidade atribuída aos textos claricianos, não fica claro o sentido que Pardo quer empregar. Existe uma crise de identidade na literatura moderna em relação à literatura clássica, dada as suas formas de narrativa, uma vez que o modelo canônico não dá conta do movimento dinâmico da modernidade, de modo que a escritura experimenta uma crise que vai em direção à desagregação da estética clássica. O que em Clarice é latente, vide a narrativa não-linear; é a descontinuidade, a fragmentação e toda uma série de procedimentos composicionais que fogem dos modelos estabelecidos como clássicos. Provavelmente seja essa a falta de identidade a que Pardo se refere.

Também os eventos que acontecem no Brasil relacionados à Clarice Lispector não passam despercebidos pelos leitores espanhóis. O caderno *El Cultural* que é parte do jornal *El mundo*, estampa em suas páginas, no dia 04/05/2010 a clássica carteira de jornalista de Clarice Lispector como sócia do sindicato de jornalistas da antiga Guanabara. Acompanha a foto a manchete “El corazón salvaje de Clarice Lispector”, escrita por Nuria Azancot, que afirma em subtítulo que a escritora brasileira é a estrela do II Congresso de Jornalismo Cultural de São Paulo. A matéria faz menção ao desafiante, enigmático, sedutor e sempre distante rosto de Clarice, capaz de reunir mais de 450 jornalistas inscritos, além de meia centena de profissionais de todas as partes do mundo (Argentina, França, Estados Unidos e Espanha) dispostos a debater o futuro da informação cultural, partindo da então jornalista Clarice Lispector. Nuria destaca que a sessão foi aberta pela professora Nadia Batella Gotlib com um passeio fotobiográfico pela vida da escritora. Por meio de impressionantes fotografias, a professora rendeu homenagem a Lispector, sua família e antepassados. Para a jornalista, as fotos falam de solidão, tristezas e saudades. Se ela está na Suíça esquiando com seu marido ou em Washington com seus filhos, as fotos sempre expõem a mesma coisa: distância, solidão, serena tristeza. Jornalista e narradora, era impossível entrevistar Clarice, diz Nuria, baseada no depoimento de pessoas que conheceram Lispector, e acrescenta que nenhum autor disputa hoje, com ela, a primícia nas letras brasileiras.

Clarice, enquanto entrevistadora, construía um bate-papo franco com seu entrevistado, fazendo dele um de seus personagens. Eram entrevistas que, além de perguntas, apresentavam confissões por parte da entrevistadora. Em alguns casos,

discutia até o seu modo de criar, o processo de feitura dos livros, as experiências no exterior quando esteve casada com um diplomata e outros fatores que inspiraram suas obras. Para Nuria, ela é o retrato de um jornalismo pouco conhecido na Espanha, um discurso escrito com graça, delicadeza e sentimento, sem afastar-se de seu estilo próprio e com toda a sua preocupação com o indivíduo e questões universais. É, sem dúvida, uma ótima oportunidade para entrar na alma da “jornalista” e interessar-se pelo restante de sua obra.

Também são vistos como textos jornalísticos a produção de Lispector no livro *Sólo para mujeres*, uma recopilación de 290 crônicas publicadas pela escritora nos finais dos anos 50 no Rio de Janeiro e em 2011, pela editora Siruela, com tradução de Elena Losada. O livro dedicado às mulheres traz conselhos, segredos, dicas e receitas, além de vivências da autora em Washington onde leu abundantemente a imprensa feminina americana, o que vai ressoar nas colunas que assinará com pseudônimos.

Nessas colunas abordará questões relacionadas com a beleza, o amor, a maternidade, a vida doméstica, e, segundo a editora Siruela, é um livro divertido e prático, um autêntico almanaque da época, onde a escritora mostra que a essência feminina permanece sempre igual.

A revista online *Zona Literatura* registra que Clarice começou a escrever para a imprensa em 1940, três anos antes de publicar seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, colaborando assiduamente com jornais e revistas até dois meses antes de sua morte, em 1977. Assim, o que se encontra em *Solo para mujeres* é a outra face, pouco conhecida e estudada, de Lispector. Uma faceta que com certeza surpreenderá e encantarà a quem se adentre às páginas do livro.

O jornal *El país* novamente se pronuncia e apresenta o texto de Patricia de Souza “A escritora e a máscara” que inicia traçando as características da época atual marcada por uma fronteira cada vez menos visível entre a vida privada e a vida pública. O *facebook*, o *twitter*, as redes sociais convertem qualquer anedota ou pessoas em objeto de domínio público. O papel da biografia é não ceder a essa batalha para a Internet e ocupar-se da vida daqueles que se dedicam à vida pública. E, Clarice, segundo Souza, de forma peculiar, salvou-se de um desastre familiar por meio de seus textos que revelam a parte mais estranha, impenetrável e asfixiante da realidade. As cartas, os textos e fragmentos de textos revelam detalhes da vida da autora, desde o seu nascimento, em que fora concebida com o propósito de curar a mãe enferma, uma missão que não se cumpre e acarretará na autora profundo sentimento de culpa.

Seus romances e seus contos, na esteira de Souza, situam-se entre um mundo latente, quase subconsciente e outro concreto; parece ser o grito de um animal ferido, que resiste morrer sem deixar rastros. Os contos, com estrutura mais convencional, possuem uma marca fenomenológica e exploram o lado obscuro do real, uma espécie de evocação ritual (quase chamânica) com a linguagem que exala um brilho quase hipnótico.

A feiticeira da literatura, segundo o jornal, escreve os textos de *Solo para mujeres* salvaguardada por máscaras. Em tempos de pobreza, já separada de Maury Gurgel Valente, escreve crônicas para uma revista feminina como uma mulher frívola, quase desencarnada, preservada pelo anonimato, uma maneira de estar segura.

O jornal *El pulso*, no caderno de saúde e beleza, faz uso, na prática, dos textos apresentados na obra *Solo para mujeres*. O artigo com o título “La polvera de una escritora”¹²⁹, e assinado pela especialista (por certo em estética do corpo e beleza) María Aguilar, faz um breve percurso sobre a vida e a obra da escritora, conhecida por sua prosa poética intensa e sincera, mas que também se preocupava com a beleza. O jornal tira proveito disso em seu benefício afirmando que “algum dia temos de reconhecer, as questões de imagem não são tão supérfluas”¹³⁰. Aproveita em seguida para postar os conselhos de Clarice que levam as mulheres a enfrentar o espelho, a fazer um autoexame, observarem-se, a conhecerem-se. Embaixo de cada conselho, o jornal aproveita para oferecer as soluções rápidas e eficazes oferecidas pelo mercado da cosmética e tecnologia da estética, justificando-se pelo fato de Clarice ter vivido entre 1920 e 1977, quando o trabalho para ser bela não estava isento de esforço. Atualmente a maior parte dos conselhos das revistas femininas tendem a amenizar um pouco esse esforço delegando a profissionais o que Clarice considerava uma questão pessoalíssima. De modo que, Aguilar sugere marcas de produtos, centro de estética e outros, utilizando-se dos sábios conselhos de Lispector para dar credibilidade ao seu texto, como o exemplo abaixo:

Antes de uma festa: Conseguir melhorar o rosto em minutos e fazer desaparecer a expressão de cansaço, é possível. Clarice recomenda que façamos o mesmo que os boxeadores entre assaltos: aplicar uma toalha úmida com água fria na nuca.

E uma poção de beleza que da **luz**: “Para dar vida a uma pele pálida, tome três copos ao dia desta bebida que contem todas as vitaminas,

¹²⁹ A caixa de pó de uma escritora.

¹³⁰ algún día tendremos que reconocerlo, las cuestiones de imagen no son tan superfluas.

minerais, enzimas e clorofila que necesitas: corta, em partes iguais, ápio verde escuro, cenouras, maçãs (das bem vermelhas). Bate tudo no liquidificador.¹³¹ (*Jornal El pulso*. es, s/d)

Em seguida, o jornalista faz a sua sugestão, com base nas novas tecnologias, para alertar às suas leitoras que Clarice tem sim razão, mas indica um centro de estética capaz de fazer isso comprovadamente, postando links que levam a leitora virtual a aceder imediatamente às informações a respeito.

As novas tecnologias permitem tratamentos de efeito impactante, e com resultados evidentes: quem provou qualquer tratamento nos centros de estética de Carmen Navarro, um ou dois dias antes de uma festa, sabe disso. Podes ler algo mais sobre ela no que publiquei em artigos passados (a entrevista a Carmem Navarro, sobre Physia, tratamento pré e pós)¹³²(*Jornal El pulso*.es, s/d)

A situação mostra Clarice como uma figura de relevância midiática, participando de uma experiência diferenciada das questões propostas pela literatura. Há de se considerar que a experiência não partiu de uma realidade alheia, de fato ela militou com as questões de beleza, ainda que sob pseudônimo. De modo que a recepção já não se apresenta como um evento literário apreendido pela constituição de sentidos, mas sim como a manifestação de um grupo por meio da condição pragmática do leitor.

5.2 A paixão segundo G. H

O jornal *El mundo*, de Madrid, em seu caderno “El cultural del diário *El mundo*” em 05 julho de 2000, apresenta o texto “La pasión según G.H” de autoria de Lourdes Ventura, que começa por dizer que a obra de Clarice é publicada na Espanha com certa desordem e anacronismo, o que não pode passar despercebido ante a recuperação de *La pasión según G.H.*, publicada no Brasil em 1964. Ventura afirma que a obra da brasileira está relacionada com o exílio radical que permeou toda sua vida, sua origem

¹³¹ **Antes de una fiesta:** Conseguir mejorar la cara en minutos, y hacer desaparecer la expresión de cansancio, es posible. Clarice recomienda que hagamos lo mismo que los boxeadores entre asaltos: aplicar una toalla humedecida con agua fría en la nuca.

Y una pócima de belleza que da **luz**: “Para dar vida a una piel pálida, toma tres vasos al día de esta bebida que contiene todas las vitaminas, minerales, enzimas y clorofila que necesitas: corta, a partes iguales, apio verde oscuro, zanahorias, manzanas (de las muy rojas). Pásalo todo por la licuadora”.

¹³² Las nuevas tecnologías permiten tratamientos de efecto impactante, y con resultados evidentes: lo sabe cualquiera que haya probado un tratamiento en los centros de estética de Carmen Navarro uno o dos días antes de esa fiesta. Puedes leer algo más sobre ella en lo que he publicado en pasados artículos (**la entrevista a Carmen Navarro, sobre Physia, Tratamientos pre y post**).

judia-russa em condições humildes no Brasil, o que se tornará rumor de fundo subliminar no discurso da protagonista G.H. em busca de sua identidade. G. H. iniciará sua via crucis particular reduzida entre quatro paredes de sua própria casa e recorrerá seu caminho sagrado pelos corredores do seu apartamento para chegar ao único cômodo alheio, o quarto desnudo da empregada. Nesse quarto encontrará uma barata que lhe trará à memória sua infância mísera.

Segundo a jornalista, insistirá G.H. observa a barata até confirmar sua remissão pelo pus branco que vaza do inseto, porque ambas, logo vão ser a mesma matéria. Daí que a unidade da narradora não se completa até que ela se alimente da barata como se tivesse se alimentando das excrescências de sua vida recente. O olhar de Clarice, na visão de Ventura, é mais resistente que o de Kafka, também mais persistente, mais vomitivo e curador ao mesmo tempo. A protagonista G.H. posa seus olhos sobre a nudez, a náusea e não se detém até sair purificada do pesadelo que é seu passado. Acrescenta ainda, a matéria jornalística, que é um livro para poucos, para os que se atrevem a contemplar o abismo de um ser que se fecha em si mesmo para reconhecer sua náusea e voltar a recriar o ritual do renascimento e esperança. Lispector converte em alento poético e visionário o processo de narrar sua experiência interior, que se deixa subjugar, ao tempo que nos subjuga, pela vertigem do nada e pelo destilar do já vivido. Essa superação do vivido, como acontece com G.H., impede a vida e paralisa a ação, assim como o líquido branquicento de uma barata agredida nos horroriza, a menos que essa barata e o espanto possam alojar-se em algum lugar dentro de nós.

A leitura de *A paixão sobre G.H.*, para Ventura, sempre leva o leitor a romper com o sistema lógico e marca o início de uma experiência como o autoconhecimento vertiginoso. A descida da personagem à realidade interior abismal e grotesca, também leva o leitor ao aprofundamento introspectivo. No momento em que G.H. ingere a massa branca da barata, abre-se um hiato entre o leitor e o discurso que está obrigado a aprofundar-se, pela narrativa, no escatológico e repulsivo.

A recepção da obra, pelo prisma impressionista, está sempre assombrada pelo silêncio, ou pela presença mística, ameaçada pelo emudecimento. É conflitiva, pois problematiza ao fazer-se compreender, e tenta aplicar seus preceitos filosóficos à vida. Em suma, os leitores tentam atribuir à obra um sentido unívoco que ela jamais possui, de forma que essa mesma linguagem que afasta, aproxima. Um paradoxo desenvolvido sob o foco da intencionalidade dúbia e perplexa de Clarice Lispector, feita de confiança

e desconfiança às palavras, uma escritura em conflito com a realidade que se esvazia dentro daquela.

5.3 Perto do coração selvagem: os sons do silêncio de Clarice Lispector

O jornal ABC de 18/06/2002 traz a matéria do título, escrita por Sergi Doria, a partir de Barcelona, dando notícias da nova edição da obra *Cerca del corazón salvaje*, agora pela editora Siruela. O jornalista afirma que Clarice escrevia para entender o mundo um pouco mais, e que com 17 anos (sic) publicou *Perto do coração selvagem*, uma obra qualificada pela crítica como hermética e incompreensível. Obra que tempos depois se converteu em um de seus títulos mais vendidos. O que deixaria Clarice intrigada ao ponto de perguntar a um amigo a razão do repentino entusiasmo pela obra. Esse teria respondido “É que as pessoas se tornaram mais inteligentes de uns tempos para cá”¹³³.

O jornalista relaciona outras obras de Clarice já traduzidas na Espanha e elogia a editora Siruela, dizendo ser uma das empresas mais inteligentes da literatura contemporânea, por recuperar as antigas traduções de Lispector e trazê-las novamente a público, 25 anos depois de sua morte. Fala ainda da nebulosa origem judia-ucraniana fazendo alusão ao tradutor da obra (Basilio Losada) que tem o texto da brasileira como um exemplo perfeito de literatura de mulher. Para Losada, ninguém, como Clarice, chegou a uma precisão das possibilidades da palavra como manifestação de mundos interiores.

Segundo Doria, em cada palavra de Lispector pulsa a vida. E *Cerca del corazón salvaje* é uma multifacetada exploração da identidade da protagonista Joana, da infância à maturidade, atendo-se mais à percepção da personagem do que aos fatos em si. Afirma que, para Clarice não era mais importante os fatos, e sim a repercussão que têm eles nas pessoas. A matéria reforça ainda que Lispector é um caso único na literatura brasileira que está identificada em demasia e com frequência com o colorismo de Jorge Amado. O autor do texto acrescenta que existem outras maneiras de ser brasileiro e Lispector é totalmente brasileira, mesmo sem ter relações literárias com Jorge Amado.

¹³³ “Es que las personas se han vuelto más inteligentes de un tiempo a esta parte”. Sergi Doria, Jornal ABC.

O “colorismo” a que se refere o jornalista é o excesso de adjetivação comum a alguns escritores, às vezes redundante e impróprio. Neste caso, associa Clarice a Jorge Amado. De qualquer modo Sergi está equivocado, embora a primeira parte da literatura de Clarice apresente certa adjetivação, é impossível de ser comparada à produção de Jorge Amado. Percebe-se que o jornalista tem pouco conhecimento da literatura brasileira e repassa informações de terceiros, o que é muito fácil, em se tratando de Lispector.

5.4 “A galinha oca: carência e desejo feminino na obra de Clarice Lispector”

No mesmo ano de 2002 o jornal *Highbeam Business*, versão espanhola, publica a matéria do título, em que Lina Meruane faz análise do conto “Legião estrangeira”, abordando o que seria a temática recorrente da autora: a conflituosa relação entre os personagens femininos e a dificuldade que estes experimentam para fixar sua própria identidade. Segundo a autora da matéria, a aparente rivalidade das três protagonistas encobre o desejo de recuperar a figura materna e o de possuir outra mulher. A curiosa cena de infância que o conto destaca, sublinha não apenas um gesto biográfico, mas também algo inscrito em sua obra: a marca da carência. A imagem das galinhas ocas, das mulheres ocas são referências de uma ausência que Lispector nunca define. Para ela, o conto está cheio de ocos em seu tecido, salpicado de espaços vazios e de fugas. O vazio se estende à criação dos personagens, a todos falta algo que não sabem nomear e que parecem incapazes de produzirem para si. Mulheres, meninas, galinhas ou frangos buscam algo e esse algo é o objeto de seu desejo.

Afirma Meruane que o objeto é a mãe: a figura da mulher sempre obstaculizada pela presença do outro ou pela ordem cultural. A mãe, objeto reprimido, silenciado: a intensidade da falta multiplicando o desejo. Porque esse objeto é irrecuperável. A perda não pode ser evocada, apenas reproduzida na mimesis ou nos sucessivos deslocamentos do desejo mediante substituições e fetiches.

Para ela, fio condutor das personagens lispectorianas manifesta a necessidade de recuperar o que se perdeu, de ser como aquilo que se perdeu e a satisfação desta necessidade é possibilitada pela mimesis ao reproduzir a conduta do objeto distanciado e assim publicamente se aproximar dele. Mas os episódios miméticos nunca conseguem suprir o objeto, tampouco encurtar a distância. Para Meruane, a performance falha, porém a narradora tentará outra vez e outra vez... À mimesis se agrega uma série de

deslocamentos e substituições daquilo que se deseja e, conseqüente, fetichização desse outro convertido em continente do desejo. O outro que costuma ser, ou é sempre, é outra mulher que substitui a primeira.

A produção literária dos sintomas destas perdas primárias e as manobras que mulheres e meninas realizam mitigar, mediante sucessivas imitações, deslocamentos e substituições simbólicas do desejado é o que interessa a Meruane, ao explorar no conto “A legião estrangeira” aquilo que ela chama de complexo vínculo que Clarice constrói entre mulheres e que seria recorrente em sua ficção.

5.5 “Clarice Lispector, além dos limites do conto”

Daniel Ruiz é autor do texto com o título acima, publicado na revista eletrônica *El autor y sua obra*, no ano de 2003. O texto está dividido em quatro partes assim organizadas: “sua vida; influências e confluências; uma voz própria; algumas obras de Clarice Lispector”. A primeira parte, como de costume nas revistas e jornais, apresenta um breve resumo da vida de Clarice, sendo que Ruiz vai acrescentar que aquela que foi proclamada a renovadora das letras brasileiras nasceu paradoxalmente na Ucrânia, em uma família judia-russa. Foi uma mulher reservada, pouco amiga de conceder entrevistas, com um defeito na fala, o mesmo que sofria Julio Cortázar, pronunciava mal os erres, fato que levou muitos de seus leitores a pensar que ela fosse russa ou francesa. Segundo o autor, Clarice morreu em 1977 de um irreparável câncer e deixou escrito seu epitáfio: “morro e renasço. Inclusive eu já morri a morte dos outros. Porém agora morro de embriaguez de vida”¹³⁴ (sic).

Na verdade não é este o epitáfio deixado por Clarice e sim “dar a mão a alguém foi o que eu sempre esperei da alegria”. Daniel Ruiz, todavia, sem se dar conta do equívoco, segue falando das influências de Clarice, entre elas Machado de Assis, Monteiro Lobato, Dostoievsky, Flaubert, Herman Hesse, Katherine Mansfield e Julien Green, além de paralelismo com Virginia Woolf, coincidindo com esta, a complexidade psicológica, a profunda sensibilidade e a aguda percepção do sexo feminino. Segundo ele, Clarice não tem a mesma linha feminista de Woolf, porém contribui para a mudança da visão excludente da espécie humana em que o homem, tanto na vida como na literatura, impôs o seu modelo sobre a mulher. Entretanto, reconhece que a literatura

¹³⁴ Muero y renazco. Incluso yo ya morí la muerte de otros. Pero ahora muero de embriaguez de vida.

clariciana é essencialmente feminina, distanciando-se de todo debate de gênero das letras.

Para o autor, a obra de Clarice tem voz própria, e em concreto seus contos supõem um aprofundamento na pesquisa da linguagem por meio de figuras poéticas encravadas na atmosfera cotidiana. Explorou terrenos virgens nas letras brasileiras, adentrando-se com profundidade na indagação filosófica e no sutil retrato psicológico dos personagens, situando suas mulheres em situações limites, e fazendo isso com uma tranquilidade assombrosa, já que Lispector tentava des-dramatizar ao máximo a ação em suas histórias, mostrando simplesmente o começo de um fio que convida o leitor a atirar-se na madeixa do caos que transcende suas páginas, no tumulto das paixões vertiginosas que implica o simples fato de viver.

Quanto às personagens, diz que são seres humanos comuns, de perspectivas medíocres, muitas vezes mães e esposas que observam cautelosamente perigos cotidianos como a frigidez, a incompreensão sexual, a falta de comunicação, a indiferença. Daniel Ruiz fala ainda que:

Muitas vezes os utiliza para romper com as convenções sociais, explorando o erotismo feminino para distanciar das formas tradicionais das relações sexuais e amorosas. Fala de amor a vários grupos, de amor homossexual e de amor masturbatório construindo universos tão próximos da realidade que muitas vezes nos faz levantar a cabeça da frente do livro e olhar ao nosso redor porque do texto brotou a faísca desencadeante de um fluxo de imagens que nos faz tomar consciência de certos atos, dos que até então só suspeitamos vagamente, porém, contudo, são parte da essência de nossa condição humana. O que faz com uma prosa despojada de adornos e de vazia retórica, com um estilo simples e próximo no qual muitas vezes está presente a conexão com a voz da autora, que se permite inserir subjetivamente nas histórias que escreve. (RUIZ, 2003, p. 04)¹³⁵

A impressão que temos é que Ruiz não está falando genericamente dos contos claricianos, mas sim de um livro especificamente, que seria *A via crucis do corpo*, já

¹³⁵ Muchas veces los utiliza para romper las convenciones sociales, explorando el erotismo femenino para cortar con las formas tradicionales de las relaciones sexuales y amorosas. Habla de amor a varias bandas, de amor homossexual y de amor onanista construyendo universos tan cercanos a la realidad que muchas veces nos hace levantar la cabeza del libro y mirar a nuestro alrededor, porque del texto ha brotado la chispa desencadenante de un flujo de imágenes que nos hace tomar conciencia de ciertos hechos de los que hasta entonces sólo habíamos llegado a sospechar vagamente, pero que sin embargo forman parte de la esencia de nuestra condición humana. Y lo hace con una prosa despojada de adornos y de vacua retórica, con un estilo sencillo y cercano en el que muchas veces está presente la conexión con la voz de la autora, que se permite intervenir subjetivamente en las historias que escribe. (RUIZ, 2003, p. 04)

que a temática está muito restrita a ele. Em outros aspectos, como linguagem e gênero textual, ele abre um leque maior de condições e ressalta o hermetismo de Clarice, a ruptura das fronteiras do gênero (tipologia), da experimentação literária e da composição poética que faz de seus contos, segundo ele, textos dotados de muitas particularidades.

Sabemos que os contos de *A via crucis* diferem-se dos outros livros. Há certas diferenciações específicas quanto à história propriamente dita, o ponto de vista do discurso narrativo em relação ao personagem. Os devaneios, a tensão conflitiva profunda, a incompatibilidade latente com o mundo, a estranheza diante da vida ocorre em uma escala muito menor nesta obra. Razões pelas quais o livro foi recebido pela crítica brasileira com estardalhaço, sendo classificada como “obra menor”, “desvio” e até mesmo “lixo”, quando comparado às demais publicações da autora. Clarice, na época, justificou-se declarando que as histórias foram feitas sob encomenda e que, contrariando sua vontade inicial, aceitou a tarefa por impulso. A princípio tentou assiná-lo com pseudônimo, mas acabou sucumbindo ao argumento de que deveria ter liberdade para escrever o que quisesse “há hora para tudo, inclusive a hora do lixo”.

Entretanto, os leitores espanhóis, de olhar não-acadêmico, parecem não se incomodarem. Ao contrário, o fato da crítica brasileira ter rechaçado o volume de contos contribui para chamar a atenção do leitor. Chegam a afirmar: “de Clarice perdoamos tudo”.

Em 26 de setembro de 2010, o professor Fernando Clemot, do curso de “Narrativa Avanzado”, posta em seu blog o texto “Una aproximación a Clarice Lispector” dedicado a um público que, aparentemente, não possui nenhuma noção de quem seja a escritora brasileira dotada de uma narrativa tão discutida na Espanha. O professor faz um relato sobre a vida de Clarice, desde sua infância em Recife, a mudança para o Rio de Janeiro, o contato com escritores brasileiros já reconhecidos, a faculdade de Direito, os primeiros textos nos jornais e revistas, o casamento, primeiro livro e sua longa diáspora em função do trabalho do marido. Seguindo a cronologia de vida da autora, Clemot fala de seu divórcio, a vida no Rio de Janeiro, o acidente que culminou em queimaduras graves no corpo de Clarice, a ansiedade e a depressão dos últimos anos.

Feito isso, o autor vai falar da obra de Clarice, e, diferentemente dos demais, aborda apenas os livros de contos, fazendo uma análise da narrativa de cada um e a impressão da crítica brasileira sobre eles. Os temas que dá destaque não são diferentes

dos demais, a vida familiar, delírios e contradições da alma feminina, a ansiedade e a rotina que propiciam uma evolução para o transcendental.

Clemot retoma em seguida os contos de *A via crucis do corpo* e discorda da atribuição de “lixo” feita pela crítica brasileira. Reconhece tratar de contos com aparência simples e um tom erótico inevitável, frenético. Ao fundo, aparece uma multidão de referências bíblicas, contos radicais, com sexo quase explícito, mas sem cair na pornografia. Um reconhecimento da sexualidade com os cinco sentidos: “Há encontros homossexuais, bailarinas, prostitutas. Abre-se uma janela a um erotismo até então pouco usual na literatura iberoamericana, quanto mais na literatura feminina. Assistimos o corpo como cárcere e rendição, objeto e desejo”.¹³⁶

No jornal *El País* de 01/08/2009, a jornalista Ana Rodríguez Fisher faz uma reportagem com o título “O ano do conto”, elaborando uma breve análise sobre a obra *Cuentos reunidos* de Lispector. Registra que, depois de Edgar A. Poe, o conto moderno abandona sua estrutura circular e adota uma suave linha reta, para narrar um fragmento de vida cuja intensidade não depende tanto da peripécia e seu desenlace, mas da tensão interna que o autor saiba imprimir.

Os *Cuentos reunidos* de Clarice Lispector ilustram esse rompimento. Fisher escreve sobre uma Clarice leitora de Mansfield e Dostoiévski, bem como de Joyce, Woolf e os grandes autores da tradição; de uma Clarice que explora em seus contos as intensas sensações com as quais nos deparamos na vida cotidiana ou as impressões que a realidade estampa; as epifanias explodindo como uma fulguração poética ou os prosaicos laços de sua família; *A via crucis do corpo* e seu poder de gênese como uma fonte e sustento do mito ou a dor, a miséria e outras feridas que uma sociedade injusta e absurda perpetra no ser humano. Sem barreiras genéticas nem limitações formais, com extrema liberdade expressiva, como em seus grandes romances, também nestes contos Clarice Lispector desnuda e perfura a existência.

Os leitores não acadêmicos julgam que os contos constituem a parte mais rica e variada da obra da brasileira e revelam por completo o traço incandescente que deixou Lispector na literatura sul-americana. A temática explorada por eles dialoga com a angústia existencial, a identidade feminina, a situação aparentemente simples de onde se desencadeiam interrogações não ditas. Leem os contos como um desnudamento da

¹³⁶ Hay encuentros homosexuales, bailarinas, prostitutas, se abre una ventana a un erotismo hasta entonces poco usual en la literatura iberoamericana, y más en la literatura femenina. Assistimos al cuerpo como cárcel y redención, objeto y deseo. (Fernando Clemot, 2010)

autora, identificam-se com a voz narrativa e a atribuem à própria Clarice, à mulher que está detrás da autora. O leitor, em seu esforço de entender Clarice, tenta entender a si mesmo e compartilha com ela uma sensualidade quase física, sobretudo quando se trata da obra *Via crucis do corpo*. Traduzem o próprio horizonte cultural por meio das séries de perguntas lançadas ao vento e para as quais não têm respostas.

5.6 “O enorme vazio que só um destino preenche”

Jornalista e também poeta Agustina Roca escreve no blog, que tem o seu nome, o texto “El enorme vacío que solo un destino llena” que também é publicado, segundo consta na página, no jornal *Diario Clarín*. Roca demonstra ser uma assídua leitora de Clarice, avaliando grande parte da obra da autora brasileira. Inicia afirmando que, juntamente com João Guimarães Rosa, Clarice Lispector marcou novos e transcendentos caminhos para a literatura brasileira da década de 60; que deixou uma complexa obra construída sobre dois eixos: o trabalho da escrita, como meta de si mesma, e a obsessão pelo processo que culmina no indivíduo com a aquisição de uma consciência própria.

Além de um estudo que fez sobre a autora, sempre relacionando a obra com a vida, Roca traduz um fragmento da obra *A hora da estrela*, que já tem tradução em espanhol, talvez como uma forma de manifestar seu conhecimento da língua brasileira e da cultura que permeia a obra em cotejo. Embora, declara que Clarice sustentava em cada rosto um enigma, e se olharmos cada um deles, o que foi desenhado por De Chirico e pintado por Portinari, e investigarmos seus textos, é possível comprovar que sua obsessão pelo enigma define, em parte, a obra que gestou durante seus trinta e sete anos de exercício, ou, como sugere Roca, de sacerdócio literário.

No entendimento da jornalista, Lispector teimava em afirmar que nem sempre compreendia as mensagens que emitiam seus textos e se sentia escura para si mesma. A linguagem representava para ela uma forma de meditação e a palavra era sua quarta dimensão. Essa sua forma de aproximar-se do texto, da palavra despojada e direta, essa união entre o descobrimento de si e a linguagem resultou em uma escrita comprometida e conflituosa porque se encontrava, a cada volta, com o vazio que rodeia a existência humana e ameaça, por conseguinte, emudecer.

Para Roca, Clarice compreendeu, no decorrer de sua obra, determinadas consequências. Uma delas é a forma como seu texto vai se despedaçando ao tentar abrir caminhos. Nela, os sopros de linguagem em gestação são como ondas rompendo-se diante da evidência de que organizar e classificar, equivale também a destruir, “e ela considerava, além disso, que vitalmente todo ser humano deve seguir o mesmo processo: ‘valentemente havia feito o que todo homem deve fazer uma vez com sua vida: destruí-la’”¹³⁷ (ROCA, s/d)

Clarice proclamou algumas vezes que acreditava na destruição porque esta implica um novo nascimento, e para conseguir, admite a jornalista, fazia uso de um fato recorrente em sua obra: a irrupção do insólito. O insólito que quebra a ordem estabelecida destrói a aparente normalidade e transgride as regras sociais. Estas, às vezes, se reproduzem em um crime, outras em uma avó que cospe em uma reunião porque vê a hipocrisia de sua família, ou uma pessoa que come uma pasta branca que sai de uma barata reinventada. Assim, segundo ela, logo que irrompe o inesperado se reproduz uma troca e o narrador-protagonista passa a revisar sua existência. Passa da ignorância para a consciência de aceitar um sistema herdado para eleger suas pautas de vida. Esse repensar desce aos mais sombrios abismos da consciência, fundindo-se em pesadelo para corroborar a visão trágica da condição humana.

Por baixo desta busca das personagens de Lispector, da afirmação da solidão, o vazio e o pavor que produz a liberdade, esconde-se, segundo estudos de Roca, uma filosofia cuja base encontra-se em Kierkegaard. Este insistiu em que a liberdade é a condição essencial humana e afirmava também que a angústia é a vertigem da liberdade. Dessa forma, um ser humano quando descobre essa vertigem, toma consciência de si. E este é o caminho que seguem reiteradamente todos os protagonistas da prosa de Lispector.

Rocca escreve com a competência de uma jornalista que lê, além de Clarice, outros escritores, inclusive filósofos, para mostrar as pertinências e as particularidades do texto da brasileira. A consciência é o eixo que sustenta sua leitura, a este, ela vai adequando as referências encontradas nos diversos gêneros da autora. A jornalista mostra erudição e algum conhecimento estético, mas não toca nos processos individuais de construção do texto, como também em sua interpretação.

¹³⁷ Y ella consideraba además que, vitalmente, todo ser humano debe seguir el mismo proceso: **"Valientemente había hecho lo que todo hombre debe hacer una vez con su vida: destruirla."**(grifo da autora)

5.7 As crônicas jornalísticas de Lispector e a recriação do gênero no Brasil

Na ocasião do lançamento do livro de crônicas publicado concomitantemente na Argentina e Espanha, já que a editora argentina Adriana Fidalgo tem uma sucursal em Madrid, a revista de notícias culturais *Escuela de letras*, em maio de 2004, publica o artigo jornalístico “Las crónicas periodísticas de Clarice Lispector contribuyeron a recrear el género en Brasil” – que trata da produção jornalística da brasileira comparada a outros cronistas como Rubem Braga, Fernando Sabino, Carlos Heitor Cony e o próprio Drummond, que colaboraram para a propagação do gênero. Clarice, como em seus contos e novelas, conforme o jornalista Santiago Kovadloff (2004) observa, busca e encontra uma figura eminente, o mistério. Que muitos foram os amigos que aconselharam Lispector para que não escrevesse crônicas e optasse por outra forma de ganhar a vida, pois temiam que o esforço semanal de escassa rentabilidade literária fosse perigoso e comprometesse o estilo de reflexão da narradora. No que se enganaram, acrescenta ele:

O que primeiramente atrai a atenção na leitura destes trabalhos é a completa presença estética e conceitual da autora. Pode-se dizer, inclusive, que é em vários deles onde Clarice demonstra sua destreza, pois parecem repugnar toda exigência de estrutura para poder dar vida a seu assunto. (KOVADLOFF, 2004)¹³⁸

O que se torna mais interessante para o leitor espanhol nas crônicas de Clarice são os personagens inclassificáveis psicologicamente que se diferem do modo comum de sentir, pensar e agir. Personagens reflexivos e inquietos inseparáveis da consciência de si, espectadores de seus próprios estados e atos com a necessidade de aprofundar-se no que está além do possível e perder-se como advertiu Benedito Nunes, “entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram” (NUNES, 1995, p. 105).

Mara Reims, no grupo de discussão literária Legadema, (2007), posta um texto sobre as crônicas de Clarice Lispector, classificando-as como ensaios breves, brevíssimos, que optou chamar de crônicas porque são visões pessoais sem apoio

¹³⁸ Lo que primeramente se advierte al leer estos trabajos es la rotunda presencia estética y conceptual de la autora. Se diría, incluso, que es en varios de ellos donde Clarice Lispector mejor demuestra su maestría, pues parecen rehuir toda exigencia de estructura para poder dar vida a su asunto. (KOVADLOFF, 2004)

documental ou acadêmico. Assim que, entendido o termo crônica como uma interpretação do que acontece na realidade, a leitora chega a descobrir, segundo ela, a opinião e ponto de vista de uma autora singular e de altíssimo nível, sobre temas variados: artes, vários objetos e pessoas anônimas que chamaram sua atenção.

Não são textos jornalísticos, afirma Reims, exceto um, devedor da melhor literatura de viagens, talvez com o estilo em que Stendhal escreveu sobre seu périplo italiano. O texto “Brasília”, siamês de “Brasília esplendor”, é uma crônica de jornalismo literário em primeira pessoa, onde o leitor obtém um retrato complexo da cidade brasileira que subjugou a Lispector em sua primeira visita. Os demais textos são, cinquenta por cento, poesias em prosa, como o caso de “Por não estar distraídos” ou seu breve texto “Noite de fevereiro” e “A posteridade nos julgará”. Uma quarta parte do livro, na classificação de Reims, são microcontos, às vezes em forma de diálogos, outros de uma linha ou de um parágrafo, em que o leitor deve considerar a sugestão tipológica. Cita também alguns contos longos que merecem mais páginas como “Mal estar de um anjo”. Igualmente “Perfil dos eleitos” e um par de textos que falam do ofício de escrever e de sua particular maneira de encarar a evolução do processo criativo. A jornalista conclui que Lispector dá várias aulas magistrais em “A explicação inútil” e “Submissão ao processo”.

5.8 Para não esquecer

Isabel Mercadê, estudiosa de Clarice Lispector, escreve a resenha homônima do livro *Para no olvidar*, para as páginas da revista eletrônica Literaturas.com. No texto, Mercadê traça o perfil do que seria o novo gênero de Clarice Lispector na Espanha: a crônica; acrescentando que, ao que parecera, Lispector a escrevia a contra gosto, ou para sanar as necessidades econômicas. Algo que fez com algumas interrupções pela vida afora. Foi um ofício paralelo, talvez seu primeiro ofício, o que fez desde 1940, com o fim de subvencionar seus estudos de Direito, sendo contratada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo de Getúlio Vargas. Foi aí que aprendeu os rudimentos do ofício que acabaria por detestar.

A novidade, segundo Mercadê, é o que o livro espanhol mantém a nota introdutória escrita pela especialista Marlene Gomes Mendes, o que não é irrelevante se levarmos em conta que a primeira publicação dos textos se deu em 1964 com o título *Fundo de gaveta*. Apesar de considerado um gênero subvalorizado, Clarice não viu

inconveniente algum em publicá-los em livro. Alguns já haviam aparecidos durante o ano de 1962 na Revista *Senior* do Rio de Janeiro e seriam publicados como tais em outros lugares, como contos, minirrelatos, passando por fragmentos de sua prosa lírica, frases, aforismos, crônicas de viagem, crítica social, reflexões literárias, linguísticas e metalinguísticas, não só sobre o ofício de escrever como também de viver, absolutamente indissociáveis, visto que sua escritura constitui em um meio de aproximação e um intento de compreensão do mundo, das coisas, dos outros e de si mesma.

Mais do que fundo de gaveta Clarice oferece, com suas crônicas, uma singular escritura. Autênticas e surpreendentes, segundo a resenha, vão desde a prosa precisa e freudiana de “Um amor conquistado” ao cruel e terno sentido de humor disseminado em muitas das crônicas, maravilhas que parecem deixadas ao azar, como se Clarice pretendesse que o leitor, de maneira ativa, realizasse o que ela chamou de “pesca milagrosa”, a revelação inesperada, “a palavra que pesca o que não é palavra”.

Mercadê que também investiga a obra de Clarice academicamente, resenha outros livros de Clarice para a editorial Siruela, que optamos por não figurar na ordem dos trabalhos, visto que seria um acúmulo de material da parte de um mesmo leitor. Mercadê também acumula os blogs: *Clarice Lispector, una tesis, la esfinge y yo*, no endereço eletrônico <http://lispectortesis.blogspot.com/> e *Amapolas en octubre*, em: <http://amapolasenoctubre.blogspot.com>, ambos com o intento de publicar textos e fragmentos de textos de Clarice Lispector e propor uma discussão entre os leitores espanhóis, sempre dispostos a discorrer sobre a produção da escritora brasileira.

5.9 La hora de la estrella, Clarice Lispector

O blog *Cuadernos de literatura*, que dá sugestões de leituras por meio de comentários acerca de determinados livros, em 30-04-2008 vale-se da leitura de *La hora de la estrella* como um estímulo aos que desconhecem a obra de Lispector. Estabelece uma pequena relação do romance com a obra *En medio de ninguna parte*, de J.M. Coetzee, uma espécie de relato da vida desde dentro, contada com a crueldade e a beleza de quem sabe olhar no interior das pessoas para relatar o vazio existencial. Segundo o comentarista, apesar de o livro de Lispector apresentar um conteúdo muito simples e desenhar um breve gráfico da vida de Macabea, a moça nordestina permanentemente reduzida ao nada, é um personagem que o narrador faz um desenho que não se sabe se é

cruel ou afetuoso. Um narrador que se coloca também como parte imprescindível do relato.

Na opinião do blog, o livro em questão é intenso, apesar de breve. Uma maneira de escrever o que as palavras transmitem mais do que parecem dizer, como se ao juntarem-se fizesse um desenho. É perceptível a pobreza, a tristeza, a inércia, o vazio. Segundo o relator, que não assina o nome, ele não sabe como escrever de uma forma assim, e nem sequer pode dizer se o livro lhe agrada ou não, porém sabe que há poucos autores com tal qualidade.

O comentarista não se aprofunda em sua leitura e emite opinião de acordo com os leitores contemporâneos registrado em muitas outras páginas. Toma como suporte para leitura o caráter universal e sua condição humana de leitor para outorgar valores ao texto, o que é insuficiente, considerando que o próprio leitor confessa não entender como se escreve esse tipo de livro e se a obra o agrada ou não. O que não quer dizer que seja uma leitura vã, as tramas claricianas apresentam muitas outras implicações que não deixam de oferecer oportunidades para o leitor instruir-se ou deleitar-se, nem diminui, necessariamente a autoridade literária de Lispector.

A opção por utilizar essa leitura, sem assinatura, foi o fato dela se diferenciar das demais no que diz respeito ao efeito do texto. Clarice instiga o leitor, o conduz sem aceitação prévia, escamoteia informações, além de o intrigar ao levá-lo a um lugar desconhecido, a ultrapassar a fronteira da reflexão. Ler Clarice é pactuar com o seu silêncio e toda a representação de sentido que ele possa abrigar, muitas vezes na contramão da vida.

5.10 “Aprendendo a viver ou Eu não existo sem você”

(pasta Clarice Lispector (texto XIII))

A revista eletrônica *Shangri-la*, registrada com o número de ISBN 1988-2769, tem uma pasta com textos sobre Clarice, dos quais vamos citar apenas um, o décimo terceiro, visto que nosso trabalho não comportaria relacioná-los todos. “Aprendiendo a vivir o Eu não existo sem você” de 05 de maio de 2008, resgata as obras *Para no olvidar* y *Aprendiendo a vivir*, composto por crônicas de Lispector publicadas, no Brasil, entre 1967 e 1973. São livros distintos, embora alguns textos coincidam nos dois. São textos

que em determinadas circunstâncias eram reelaborados pela escritora e re-publicados, uma prática comum, em se tratando de Clarice. Publicava com a titulação de crônicas alguns recortes de romance, ou muitas vezes textos que seriam transformados em contos.

O jornalista Max Caution escreve um texto longo contextualizando ambas as obras, demonstrando que toda leitura necessita informação sobre sua criação, seu contexto histórico, bem como as razões que levam um autor a escrever determinada obra. A habilidade do leitor em escrever também é levada em consideração, pois só assim se pode estabelecer um ciclo entre escritura e leitura.

O jornalista fala dos aspectos da vida de Clarice que se pode encontrar nas obras, o que sugere uma biografia de seu ser íntimo, já que na maioria dos textos ela narra em primeira pessoa os acontecimentos de sua vida em diferentes momentos. Mas, para ele, o mais marcante é o seu perfeito domínio da linguagem. Grande narradora, grande dialogista e até grande ensaísta. Assinala que a linguagem das crônicas não tem muita relação com o jornalismo, Lispector segue fazendo literatura e das boas, com textos que revelam pequenas histórias, contos mínimos que não diferenciam da escrita de Clarice romancista ou contista. Caution vê Lispector como uma alquimista da ficção literária e em seus textos há humor, introspecção, poder de fabulação e dor, muita dor. Assim que falar da Clarice jornalista é falar dela como escritora já que a base de sua escritura é a mesma. Às vezes, encontra-se uma santa simplicidade e transparência entre a linguagem e o referente, outras vezes o que se encontra é uma Lispector hermética, dura e de uma complexidade que, frequentemente, torna-se difícil segui-la. De forma que, qualquer fragmento escrito por ela, exige um leitor atento. Sua natureza brasileira- ucraniana- judia saem aos borbotões pela fissura mesclada, como só ela soube fazer.

O autor acrescenta ainda ter a escritora dado voz aos seres mais anônimos, àqueles que são somente vida interior e passariam despercebidos se estivessem ao nosso lado, que podem aparecer a nós seres frios, cinzas, irrelevantes, o que sugere a enorme sensibilidade e agudeza da escritora para dar conta do que estava oculto. Ela se ocupa de seres desprezados, sem histórias que aparentemente mereçam ser tratadas. Mete os olhos por baixo de suas peles, lugares onde escritores de altos voos não ousariam passar, por não encontrarem matéria sólida para sua criação. Em Clarice, assegura ele, a coerência entre a literata e a mulher que tenta seguir adiante se encontra bem soldada. Ainda que seja uma escritora complexa, cheia de matizes, paradoxos, contradições, quebras e requebras é, contudo, enormemente coerente. Quem a conhece, ou viu alguma entrevista

sua, sabe que ela é, em grande medida, os seus silêncios, inclusive muito mais que suas palavras.

Caution fala de Clarice com muita beleza, intensificando o processo de aclamação por sua literatura, bem como contribuindo para conceder a esta o status de soberana.

5.11 Uma zona inexplorada: as crônicas reunidas em *Descubrimientos*

A revista *Escuela de letras* (Revista de notícias) trás em sua página cultural eletrônica, no dia 03 de março de 2010 o artigo de cunho jornalístico “Clarice Lispector y una zona inexplorada: las crônicas reunidas en *Descubrimientos*”, de autoria de Claudia Solans, que como sugere o título, trata de uma leitura sobre as crônicas de Lispector, que até o momento não são exploradas tanto quanto seus romances.

Observa Solans que os textos se apresentam como heterogêneos, muitas vezes inclassificáveis e inesperados, revelando em cada linha uma complexa escritura e personalidade de sua autora. Complexidade que, na hora de traduzir, converte-se em um desafio e um feliz acontecimento. Traduzir Clarice, e a autora não se refere apenas a seus textos, é uma aventura sob aparente simplicidade que se revela sinuosa, sutil e ao mesmo tempo brutal, hermética e inquietante, tornando o esforço por apreender essa ideia, o conceito ali submergido, enterrado, embora sempre entrevisto por meio das palavras, convertendo-se, por momentos, em um gesto vazio, quase como uma mão que se fecha no vazio.

Para Solans, o amor e a morte poucas vezes foram explorados com tanta maestria e comenta o fato de as crônicas e contos circularem também pelos romances. Uma espécie de digressão arqueológica que demonstra uma extraordinária liberdade genérica na literatura clariciana. Precisamente por essa instabilidade e precariedade genérica é que suas crônicas tornam-se uma espécie de panóptico que contribui para fazer visível o resto de sua obra.

Ao questionar o gênero, a jornalista assinala que as crônicas operam também como questionadoras do sujeito que narra. A imediata pergunta que surge é quem escreve? Ou, quem diz? Quem conta? É este solo de fronteiras porosas e permeáveis onde o doméstico, o insignificante, inclusive o banal é transformado em tema e

problema. Talvez um modo de pensar, sugere a leitora, seria considerar a característica da fragmentação em toda a obra de Lispector.

5.12 Clarice Lispector: uma genialidade insuportável.

Em 15 de outubro de 2010, o jornal *El mundo*, em seu caderno cultural, volta a destacar a produção literária de Clarice Lispector. Desta feita, faz referências ao recém lançado livro de Laura Freixas, intitulado *Ladrona de Rosas*, pela editora La esfera. O autor do texto, Luis Antonio de Villena salienta que *Ladrona de Rosas* é uma biografia muito bem costurada com os múltiplos textos de Clarice e seus críticos; o que enriquece o volume. Recorre a informações das biografias básicas já existentes sobre a escritora como de Teresa Montero e recentemente Benjamin Moser. Porém, segundo ele, Freixas dá a esses dados seu comentário e toque de admiradora a uma mulher que foi toda fragilidade, hipersensibilidade e mistério.

A partir daí, Villena passa a falar da vida de Clarice, seu casamento com um diplomata, o que proporcionou viver muitos anos fora do Brasil e em uma vida que não lhe agradava. Uma mulher bonita e introvertida e uma autora que se define por sua proximidade com o cotidiano, desde o seu extraordinário pensar ao fato de escrever livros onde o pensamento literário, ao roçar o existencialismo, ganha muito mais importância do que os argumentos, motivos que por si só levam à reflexão e ao humanismo perturbador da surpresa.

Depois de aportar outros dados sobre a obra de Clarice, suas dificuldades em publicar no Brasil e as críticas que sofreu, o jornalista de *El mundo*, alerta aos leitores que não esperem nada de convencional ou trivial da brasileira; “Lispector fala de homens que choram, do medo de errar ou de um sonho que teve, entre mil coisas profundas e triviais”¹³⁹, e conclui sugerindo os textos breves de *Descubrimientos* (livro de crônicas de Clarice) como uma boa maneira de se introduzir à magia dolorosa de Clarice Lispector.

¹³⁹ Lispector habla de hombres que lloran, del miedo a equivocarse o de un sueño que ha tenido entre mil cosas, hondas y triviales. (VILLENNA, Jornal El mundo, 2010)

5.13 Sou uma caixa

Em 2008 surge *Soy una caja*, texto de Natália Carrero, pela editora Caballo de Troya de Madrid. O livro pretende ser uma homenagem e uma declaração de amor a Clarice Lispector a partir de um romance que é também uma criativa e especulativa leitura da vida da escritora e parte de sua obra. Conta-se, o que já se conhece da escritora, porém de outra forma. A autora copia textos, frases, declarações, vivências, atitudes de Lispector e, inclusive a imagina como sua conselheira, na atualidade. Carrero tenta recriar a escrita de Clarice, mas não tem boa aceitação da crítica acadêmica espanhola. Quenguan questiona a obra:

Até que ponto o pastiche pode ser suportado? Além disso, incomoda que, por uma questão de buscar exclusividade e publicidade, chegue-se, por exemplo, a usar o argumento principal de um dos contos mais, reconhecidos como “Felicidade clandestina”. Na literatura tudo é possível, porém para mim, é necessário não privar o leitor de descobrir, avaliar e viver o texto por si mesmo; nesse sentido teria sido preferível a transcrição de todo o conto. Por outro lado, parece que Clarice está na moda! (2009:322)¹⁴⁰

Entretanto, da parte dos leitores comuns não houve a mesma rejeição. O editor diz que há livros desenvolvidos a partir de uma perspectiva ensaística, centrada na análise dos mecanismos de criação, ou a partir de um olhar mais pessoal, por meio da consciência do próprio escritor. *Soy una caja* é um livro que fala da criação, sobre a dolorosa necessidade de escrever e sobre a incerteza que causa. Faz isso de uma forma lúdica e próxima, sem barulhos literários e com humildade que desarma o leitor.

O livro narra a história de Nadila, a peculiar protagonista e narradora do livro – que não é romance, como também não se enquadra em muitos dos outros gêneros – consciente de que quer se transformar em uma escritora, porém é ainda mais consciente de sua incapacidade para isso. A ignorância acerca do processo de escrever de “o que se tem que fazer” (lo-que-hay-que-hacer) para ser um autor é o motor da ação em *Soy una caja*.

Nadila narra sua história a partir de um presente estável e maduro, recordando a si mesma, anos atrás, submergida em plena adolescência e tentando encontrar respostas a

¹⁴⁰ ¿Hasta donde el pastiche es soportable? Además, incomoda que en aras de buscar exclusividad y publicidad se termine, por ejemplo, por contar el argumento principal de uno de sus cuentos más logrados como “Felicidad Clandestina”. En la literatura todo es posible, pero para mí, es necesario no privar al lector de descubrir, valorar y vivir el texto por su propia cuenta; en este sentido hubiera sido preferible que se hubiera transcrito todo el cuento. Por lo demás; parece que Clarice se ha puesto de moda! (2009:322)

centenas de perguntas. Para ela, está claro que essas chaves residem na literatura e, aconselhada por uma professora de escrita criativa, volta-se para a literatura de Clarice Lispector. Essa obsessão lhe assombra até roçar a loucura: Nadila dissecou os livros de Lispector, rastreia a chave de seu estilo e de seus métodos narrativos, entabulando diálogos imaginários com a autora. Só depois de algum tempo se desprenderá dessa influência que ameaçava transformar-se em uma fixação neurótica e se assegurará em sua própria forma de ver o mundo.

No primeiro capítulo, intitulado “Era uma idiota”, ela confessa que o pior era a sensação de impossibilidade de comunicar o que lhe passava. De comunicar com o mundo, um mundo que não a compreende e que não tem certeza se pertence a ele; porém tem ânsia de explorá-lo para saber. No decorrer do livro, Nadila vai estabelecendo diálogos com Clarice, e ao mesmo tempo vai revelando suas dúvidas e seus medos diante da incapacidade de escrever. Em outro capítulo, chamado “Nadila Lispector”, o espírito de Lispector se introduz no corpo de Nadila e tentam criar juntas (unidas como diz a protagonista). Elas dormem unidas, padecem de insônia unidas, fumam e, logo, fumaça-humo, fogo-fuego a incendiar uma simbiose literária entre português e espanhol.

Natália Carrero, filósofa, aos 38 anos, corajosamente escolheu uma forma de narrar inusitada para debutar na literatura e para fazer, segundo ela, a sua declaração de amor a Clarice Lispector. Seu livro é um convite aberto à recriação de significados e sensações. Ela reescreve o que já foi escrito por Clarice dentro de uma realidade sonhadora e sonâmbula, dialogando com o místico, o mágico, o intuitivo. Diferente de Cixous que se apropria da narrativa clariciana, Carrero cria uma personagem por nome Clarice a quem ela atribui a autoria dos textos. Ocorre que o diálogo proposto torna-se irregular. A voz de Nádila, que seria uma voz filosófica, admite ironicamente a dificuldade de escrever e acaba por traçar uma caricatura grotesca de escritora.

Carrero criou ainda um blog para seguir com a protagonista da obra (<<http://soynadila.blogspot.com/>>), bebendo da ficção clariciana e construindo o que se pode chamar de pastiche ou metaliteratura.

5.14 Leitura das leituras

O que apresentamos neste capítulo é apenas uma amostragem do que poderia ser matéria para um trabalho de tese, considerando o número elevado de pronunciamentos sobre as obras claricianas. Apesar de não-acadêmica, é uma leitura que se reproduz e o

seu alcance, muitas vezes, é mais abrangente do que a acadêmica, visto que jornais, revistas e blogs são veículos populares e abarcam um público de vários níveis sociais. Fator que dificulta elegermos uma razão comum a todos para se ler Clarice.

Alguns grupos de mulheres considera a literatura da brasileira uma contribuição para o desenvolvimento psíquico, com a convicção, via experiência e observação, de que a arte da narrativa permite organizar suas próprias histórias e transformá-las. Enxergam um novo desdobrar das possibilidades, o que é sempre desejável em qualquer categoria leitora, sobretudo para os que vivem em espaços marginais, cuja apropriação de tais textos possibilita o estabelecimento de vínculos com o mundo interior e exterior. O que se pode verificar é que a obra de Lispector tem importância crucial nas situações de crises, quando a vida foi marcada por rupturas, abandonos, separações ou exílios, entre outros. Superar tudo isso pressupõe a criação de um espaço necessário para permitir a um indivíduo ou a um grupo reencontrar a confiança na sua própria capacidade de estabelecer vínculos entre si e o mundo, na sua capacidade de jogar, pensar, criar, recriar e assim por diante.

A partir de impressões sensoriais, artistas e escritores desdobram o microcosmo clariciano, aprofundam-se em sua experiência humana, sua altura, largura e produzem textos de forma a permanecer o mais próximo de sua “carne no mundo”(expressão de Merleau-Ponty), de sua luz, de sua textura, de sua aura. As trocas entre os espaços imaginários e materiais são incessantes, a personagem Nadila de *Yo soy una caja* é um exemplo bastante ilustrativo por incorporar o espírito de Clarice. Lembranças são acionadas, devaneios e todo um mundo interior. Sem possibilidades de fuga para o mundo exterior, para outro tempo, para outro registro da língua além daquele em que se serve Lispector, Nadila prefere permanecer nesse “interior” a um espaço sem profundidade, indiferente e indiferenciado, não acrescentando nada além de um olhar vazio.

Natalia Carrero faz da obra clariciano um lugar para se habitar. E muitos dos outros, dos nominados leitores, dedicam-se a um verdadeiro empreendimento de passar adiante a literatura clariciano, da idade mais jovem à mais avançada, como é o caso do clube de senhoras dedicadas à leitura de Clarice. Quais são, com efeito, os textos com os quais esses leitores se identificam? Segundo Michèle Petit, em *A arte de ler*:

Pode ser uma voz que é encontrada em um livro, e com ela uma presença, um ritmo que sustenta e embala; ou então um espaço que se

abre, um horizonte; ou ainda a possibilidade de dar-se uma figuração, uma encenação distanciada do que se viveu, que relança o pensamento, a narração interior e em certas ocasiões a conversa; às vezes o que se encontra é uma vitalidade, ou um alimento que nutre, ou um olhar bem-intencionado que remete a uma imagem unificada e valorizada de si mesmo, etc. (PETIT, 2009, p. 174)

Em vista a isso, não nos surpreende encontrar um inventário de leitura clariciana que faz a felicidade de um, angustia o outro, mas atinge várias gerações, contextos sociais e culturais servindo de “pontes” para quem está às voltas com a adversidade, à solidão e outros fatores. Embora todas as pessoas mencionadas saibam o que procuram na leitura, essa busca parece mais inconsciente. Entretanto, tudo é meramente suposição, é complexo expressar a contento, pois os leitores têm razões que escapam às dos pesquisadores, dos críticos ou mediadores. No caso de leitura coletiva, estive presente em alguns grupos de leitores de Clarice, como na Universidade Autónoma, em Madrid, Curso de Direito, direcionado a um grupo de senhoras de ideologia feminista. As obras são sugeridas pela coordenadora do grupo que conduz o debate e transforma a leitura de qualquer obra da brasileira em feminista.

Em outro grupo que se encontra em uma biblioteca, em Toledo, as coordenadoras exercem uma função diretiva, a da escolha dos textos lidos e discutidos. Um princípio julgado essencial é o de recusar a “facilidade e a frivolidade”, a proposta é nunca diminuir a qualidade literária para tentar seduzir novos leitores. Eliminam-se os best-sellers, literatura juvenil ou qualquer outra literatura considerada medíocre. De Clarice, estavam lendo *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Embora não tenha sido uma escolha pessoal, cada indivíduo faz uma leitura particular, como um sujeito que testemunha uma escuta, uma disponibilidade única. A experimentação dos efeitos da leitura é pessoal, o que diferencia, nessa situação, é a confrontação com outros participantes.

A conclusão, neste capítulo, é que a literatura clariciana sob todas as formas (contos, romances, crônicas, textos jornalísticos, entrevistas, cartas) fornece um suporte notável para despertar a interioridade, colocar o pensamento em movimento, proporcionar a atividade de construção de sentidos ou a reconstrução de si mesmo, ainda que estes livros venham de uma cultura bem distante e diferente da vivida na Espanha. Como assegura Michèle Petit,

O jogo das culturas fecunda cada um de nós quando temos oportunidade de ter acesso a ele. Pelo desvio do Outro, elaboramos partes escondidas de nós mesmo; através do longínquo, encontramos esse devaneio essencial ao pensamento; através do relacionamento entre culturas diferentes, alargamos nosso espaço interior. (PETIT, 2009, p. 266)

Segundo Julio Pimentel Pinto (2004), o leitor gira em torno do texto, procurando portas de entrada e ligando-se a ele pela composição de outro círculo. Concêntrico ao primeiro, o segundo é a tradução do conteúdo e das formas e estratégias narrativas do primeiro pelo repertório particular do leitor, que o reescreve, atualiza cronologicamente e o associa a um novo contexto.

As maneiras de ler e reescrever Clarice consolidam as instâncias de recepção, embora os conceitos de leituras que poderiam ser aplicados estão mais associados à mimesis e ao conceito de verossimilhança. É uma leitura que transforma o efeito estético em produtos não-estéticos, transforma, inclusive, o referente para estabelecer a identificação ideal. Os textos claricianos contêm alto grau de indefinição, uma indeterminação que permite ao leitor participar da produção da intenção textual. Iser salienta que “os elementos de indeterminação permitem, sem dúvida, certo espectro de realização, mas isso não significa que a compreensão seja aleatória, pois representa a condição central para a interação entre texto e leitor (1996a, p. 57). Não se pode dizer que essa leitura está livre dos condicionamentos críticos, as avaliações das obras refletem certas atitudes e normas do público acadêmico, porém em uma escala bastante insignificante, a maioria evidencia mais o substrato empírico e se interessa muito por testemunhos de leitores (brasileiros ou espanhol) sobre a vida de Lispector. Esse leitor testemunha uma escuta, uma disponibilidade singular, recorre à voz que dá vida aos textos, ao olhar apresentado por cada personagem, os ritmos, as falas que pronunciam, e permitem recarregar o coração, encontrar, sob as palavras, emoções secretas compartilhadas por Clarice.

Sterle (2002, p. 134) avisa que se o texto ficcional pode se abrir no sentido de uma leitura primária e “ingênua”, a uma forma de recepção elementar, pragmaticamente ensaiada e estabilizada. A ficção ganha, por assim dizer, uma pragmática própria que é orientada para a fusão da ficção com a ilusão, o que se pode chamar de recepção quase pragmática que funciona também para a literatura de consumo como provocadora de uma realidade ilusória. Nessa recepção, os diferentes momentos são organizados de

forma a liberar os estereótipos da imaginação e da emoção e, simultaneamente ocultar que a própria linguagem os tenha desencadeado.

O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos de sua experiência que, por assim dizer, se formam independente de si, e que provocam a evidência da ilusão. Aquilo que se constituiu sem a consciência do próprio leitor, situa-se no ponto cego da recepção e assim, inevitavelmente, adquire um caráter de verossimilhança. (STIERLE, 2002, p. 135)

Desse modo, na elaboração dos quadros de recepção de Clarice Lispector na Espanha, a ciência sistemática da literatura pode indicar possibilidades concretizáveis da recepção na leitura não acadêmica, no entanto estas se realizam apenas parcialmente. Pode sim, produzir pressupostos para uma didática da recepção dos textos ficcionais que servirão de base no desenvolvimento de uma cultura de leitura para o conhecimento efetivo da significação do texto e determinação de seu lugar na tradição.

CAPÍTULO VI
O RECEPTOR TRADUTOR

**Se viver é falar, e falar é traduzir, fica claro
que viver é traduzir.**

Ll. Duch

6.1 Ler é traduzir

A leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma.

Otávio Paz

A última questão que gostaria de abordar dentro desse processo de mediação de leitura é a do leitor tradutor. Um processo que também passa pelas fases da compreensão do texto e a da expressão de seu conteúdo na língua receptora. Fatores que exigem do referido leitor amplos conhecimentos linguísticos e culturais. Na fase da compreensão o leitor-tradutor se diferencia do leitor comum por conta da intenção e a intensidade da leitura, já que existe a necessidade de compreender o texto de uma maneira que possa ser reproduzido o conteúdo na língua de chegada com a menor perda possível. É um tipo de leitura que tropeça com a resistência que as línguas estrangeiras aportam aos respectivos forasteiros. Entretanto é essa mesma resistência que vai estimular e incitar o tradutor no processo de conquista que proporciona um íntimo contato entre duas línguas que não se alcançaria de outra maneira. É o que se pode chamar de processo de fecundação: a língua receptora que é a do tradutor é fecundada pela língua do original dando à luz a textos que gozam, nas línguas que os acolhem, de novas juventudes, mobilidades culturais e um tempo exterior ao texto na medida em que cada novo leitor se aproxima.

A tradução é um ato que poderia ser considerado perfeito, não fosse a presença de um obstáculo insuperável que impede sua perfeição, a própria natureza do gênero tradução. É como se o tradutor fosse um pintor tentando reproduzir uma obra realizada por outro. Mesmo que a reprodução pudesse ser igualmente valiosa, suas cores seriam diferentes e seus elementos estruturais e expressivos estariam dispostos de outro modo. Também na tradução, nenhuma língua possui as mesmas cores para pintar o mundo, os mesmos sons ou os mesmos recursos que outra. Por isso um tradutor, por melhor que seja, nunca conseguirá uma tradução perfeita, mas, poderá alcançar a altura necessária para adentrar ao reino da arte, é o caso de tradutores como Elena Losada, Cristina Peri Rossi, Ana Poljac, Marcelo Cohen, Mario Merlino, Mario Morales entre outros.

Isso não quer dizer que o resultado do processo criativo da tradução esteja predeterminado. O conceito de equivalência de texto é algo ilusório, as palavras estão limitadas por seu uso social, cada contexto delimita seus possíveis usos, ou seus possíveis significados. A língua reflete a cultura, as crenças, os valores, as atitudes culturais próprias de determinadas mentalidades, visões do mundo e ideologias diversas, o que faz da práxis tradutora um dos exercícios mais importante da condição humana. A tradução está também condicionada à separação, via Torre de Babel, em que a separação é parte da própria existência humana; separação com respeito à realidade externa, mas também a interna que se encontra no fundo do coração das pessoas. Somos seres solitários, temos a necessidade de falar, contextualizar, traduzir (ou trair) sempre, e com o latente desejo de recuperar a unidade perdida, alcançar o conhecimento distante, pensamentos estranhos, formas de vida distintas, não para fazer um turismo literário, mas para construir as bases de um entendimento universal. Essa é a grande tarefa da tradução.

O trabalho desenvolvido neste capítulo teve por finalidade, em primeiro lugar, identificar as divergências textuais que aparecem nas traduções a respeito do original e que podem provocar mudanças na leitura da obra clariciana. Em segundo lugar, de identificar em que sentido essas diferenças podem afetar a leitura.

Trata-se de uma análise ancorada nos princípios dos estudos descritivos, utilizando para isso um marco teórico polissistemático, baseado principalmente nas normas de tradução definidas por Toury. De maneira sintética, Toury faz distinção entre as normas preliminares e operacionais. A descrição dessas normas é o ponto de partida para a análise contrastiva das traduções com o texto original.

O estudo não teve a pretensão de uma análise exaustiva das traduções, de modo que muitos aspectos textuais não serão considerados. O objetivo é a introdução a esse tipo de análise contrastiva em que, longe de pretender identificar problemas nas traduções, leva a cabo uma análise global, adotando a posição do leitor a partir de elementos que proporcionam uma recepção diferente do original e podem contribuir para uma diferente interpretação.

Toury (1995), como já citado no primeiro capítulo, estabeleceu dois blocos de normas: as normas preliminares que estão relacionadas com a existência e natureza de uma política da tradução definida e a tolerância para traduzir de outras línguas diferentes da língua original do texto; e as normas operacionais que se referem às decisões tomadas durante a tradução. A última dividida em *matriciais* (as que regem o

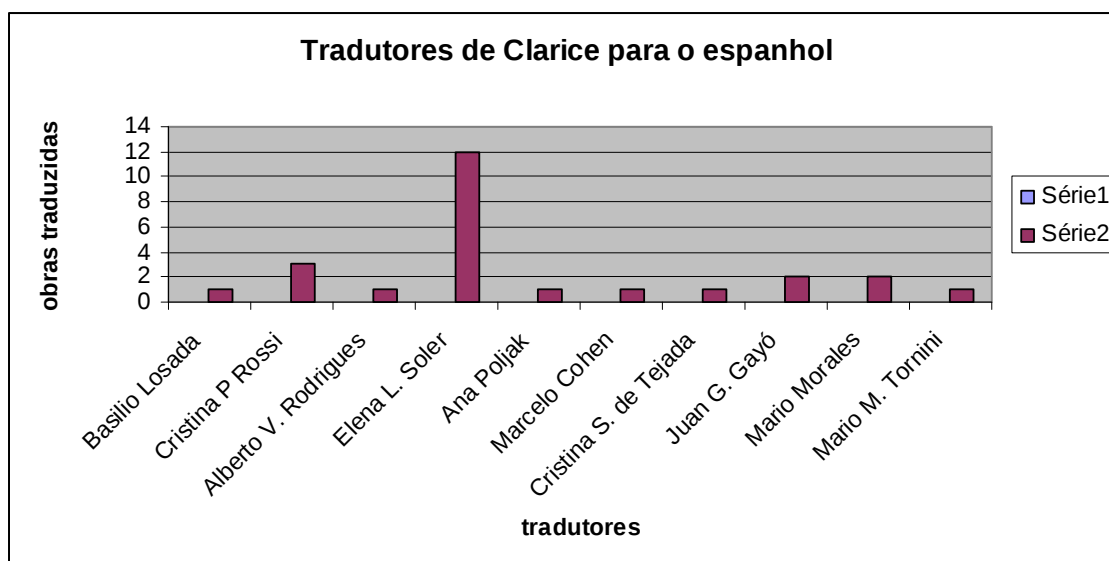
material disponível na língua meta para substituir o da língua de origem, a posição do mesmo no texto e a segmentação textual) e *linguístico-textuais* (relacionados com a seleção de material para formular o texto meta ou para substituir o original).

Em relação às normas preliminares, Laviosa (2010) adota em seu estudo sobre a tradução da língua italiana para o inglês, o conceito de *norma*, segundo Toury, acrescentando neste os seguintes aspectos: a lista de palavras da tradução, o leitor da tradução e o tradutor. A análise das normas operacionais proporciona informação importante na hora de avaliar como podem afetar o leitor as divergências encontradas na tradução.

6.2 Tradutores espanhóis

Nossa pesquisa levantou um número de onze tradutores para a língua espanhola e seis para o catalão e galego. Como o universo de nosso projeto abrange somente as traduções para a língua espanhola, não abordaremos os textos nos idiomas da Catalunha e da Galícia.

Foi possível verificar que cada tradutor tem uma bagagem intelectual específica, uma história de vida distinta que vai influenciar o seu conceito de tradução e sua maneira de traduzir. Para se entender a lógica de um texto traduzido, além de abordar o trabalho tradutório, faz-se importante uma avaliação do tradutor. Como se pode constatar no gráfico abaixo, quem mais traduziu Clarice na Espanha foi a professora Elena Losada Soler, com 14 obras. Sozinha traduziu mais da metade da obra da brasileira na Espanha.



O fato se deve à editora Siruela que comprou os direitos das obras de Clarice Lispector e passou a publicá-las novamente, o que Elena Losada chama de “Projeto Lispector”, o mais extenso trabalho que fez como tradutora de um escritor de língua portuguesa. Em entrevista a mim concedida, em fevereiro de 2011, a professora declara não ser uma tradutora profissional e pode rejeitar o trabalho que não lhe interessa. Em contrapartida, pode também fazer propostas a partir de sua posição acadêmica, o que nem sempre é aceito, porém, às vezes, dá certo, como no caso de Clarice.

A iniciativa da editora Siruela foi muito positiva na recepção da obra de Lispector na Espanha. Obras que estavam esgotadas no mercado, como é o caso de *La hora de la estrella* foram novamente editadas e reinseridas nas prateleiras das livrarias e bibliotecas. Isso facilitou o acesso de novos pesquisadores e alunos que cursam disciplinas de literatura brasileira em universidades da Espanha. A única obra que não foi reeditada é *La pasión según G.H.*, cuja tradução foi feita por Alberto Villalba Rodrigues e os direitos pertencem a Muchnik editores que há muito não faz uma nova edição, de forma que é quase impossível encontrar a referida obra na Espanha. Recentemente foi publicada em Catalão, porém é um idioma restrito à Catalunha, ficando o resto da Espanha pendente de uma nova edição da obra.

A tradução é sempre um ato de interpretação e não apenas a transcrição de um idioma em outro, seja o texto técnico ou literário. Para ISER “toda interpretação transforma algo em outra coisa” (2005, p. 29). Otávio Paz adverte que a leitura é tradução dentro de um mesmo idioma e ler a obra de Clarice é sempre traduzir, mesmo em idioma português. Da mesma maneira um escritor está sempre traduzindo, mesmo quando está fazendo uso de sua própria língua. No caso de Clarice, ela também traduziu no uso restrito da palavra. Na travessia entre o mundo referencial e o mundo de sua arte, entre o real e a produção ficcional, Clarice Lispector decifrou diferentes signos de realidades regidas por códigos e normas sociais que talvez nada dissessem a respeito de si. Também o esforço por traduzir-se e traduzir outras culturas foi algo contínuo, pelo menos por duas décadas de sua vida. O contato acelerado e intenso da escritora entre diversificadas culturas já traz à tona a necessidade de discutir e aprofundar o tema da tradução e interpretação. Considerando que essa produção é traduzida para outra língua, à parte do contexto que Clarice atravessou, torna-se importante averiguar como os tradutores lidaram com esses aspectos, não somente a tradução textual, literária, mas

também aquela que abarca os aspectos culturais da sociedade praticamente desconhecidos pelos tradutores.

Por haver entre o espanhol e a língua portuguesa uma “parecença de família” já que a história comum do povo português e espanhol é de longa data, o critério de avaliação e balizamento da obra a ser traduzida difere um pouco das traduções em que o texto de partida procede de uma língua com origem afastada da nossa. É verdade que com o espanhol partilhamos um léxico similar e que, para efeitos duma comunicação geral e pouco complexa, é possível encontrar pontos de aproximação que possibilitam o entendimento entre dois falantes das respectivas línguas, porém, essas semelhanças escondem algumas armadilhas por tratar de dois sistemas muito complexos, entre os quais nem sempre existem coincidências culturais.

O tradutor espanhol Valentín García Yebra, membro da Real Academia Española, em seu livro *El bueno uso de las palabras* alerta para este fato. Assegura que:

Os “falsos cognatos” abundam, sobretudo nas línguas mais próximas ou mais parecidas entre si. Os tradutores e ainda os simples leitores de língua espanhola devemos permanecer alertas diante dos textos franceses, mais ainda diante dos italianos e principalmente diante dos portugueses, pois são terreno propício para emboscadas dos falsos cognatos, os quais podem nos trair ou se transformar em uma piada. (YEBRA, 2005, p. 306)¹⁴¹

No caso dos tradutores de Clarice, percebe-se, por um panorama geral, que a maioria permaneceu muito próxima ao original. É evidente que esse é um problema que existe para qualquer par de línguas, mas no caso do português-espanhol, o risco é maior, dada a proximidade. A impressão que se tem é que a tradução é feita palavra por palavra, ou seja, muito mais voltada para o vocábulo, para o léxico, do que para as ideias em si, correndo grande risco de falsear-se ou distorcer-se por transposição ao pé da letra, muitas vezes a similaridade da língua pode induzir o tradutor a confiar no olho e a não consultar o dicionário.

Para traçar o perfil dos tradutores, insertaremos algumas passagens em que o tradutor escolheu determinados meios, e não outros, para executá-las. Como se pôs em

¹⁴¹ Los “falsos amigos” abundan sobre todo en las lenguas más próximas o más parecidas entre si. Los traductores y aun los simples lectores de lengua española debemos permanecer alerta frente a los textos franceses, más aun frente a los italianos, y sobre todo frente a los portugueses, pues son terreno propicio para emboscadas de los falsos amigos, desde las cuales pueden traicionarnos o gastarnos bromas pesadas. (YEBRA, 2005, p. 306)

contato com a cultura de origem, com pensamentos estranhos e até com formas distintas de viver; e como ele utiliza a própria linguagem para compreender a linguagem alheia.

6.3 Elena Losada e a rigorosa tradução de Lispector

Selecionamos alguns fragmentos do conto “Restos de carnaval” que foi retirado da obra *Aprendiendo a vivir*, de Elena Losada Soler, da qual a tradutora faz a seguinte tradução:

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete.	<i>No, no de este último carnaval. Pero no sé por qué qué éste me ha transportado a mi infancia y a los miércoles de ceniza en las calles muertas donde volaban restos de serpentina y de confeti.</i>
No entanto, na realidade, eu dele pouco participava. Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado.	<i>Pero, en realidad, participaba muy poco en el. Nunca había ido a un baile infantil, nunca me habia disfrazado.</i>
Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem três dias: um lança-perfume e um saco de confete.	<i>Entonces conseguia dos cosas preciosas y las ahorraaba com avaricia para que durasen los três dias: um lanzador de perfume y uma bolsa de confeti.</i>
À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério.	<i>A la puerta de mi casa, si un enmascarado hablaba conmigo yo entraba de repente en ese contacto indispensable con mi mundo interior, que no estaba hecho sólo de duendes y príncipes encantados, sino de personas con su misterio.</i>

Já no primeiro retângulo, podemos perceber que há sempre um vocábulo correspondente ao da língua anterior. Ainda assim um discurso se diferencia do outro. Há certa perda estilística entre “esvoaçavam despojos” e “volaban restos”. A colocação em português não é uma forma coloquial da língua, não é usual dizer oralmente “esvoaçavam despojos”, mas sim, voavam restos que se equipara à colocação em espanhol, a forma erudita foi substituída pela forma coloquial.

No segundo exemplo, Losada traduz “nunca me haviam fantasiado” por “nunca me habia disfrazado”. Duas questões relevantes se apresentam, o plural pelo singular que permite inferir diferente conotação. O “havam” está condicionado a outras pessoas, pois ela era uma menina e dependia da vontade de outras pessoas para ser fantasiada.

Mas, em espanhol, a autora segue o padrão da primeira construção que está em primeira pessoa. E a segunda questão refere-se à palavra “disfrazado” usada como equivalente a “fantasiado”. “Disfraz” em espanhol que pode significar também máscara, não comporta toda a carga significativa da palavra “fantasia” que em português associa-se ao sonho, à ilusão, ao desejo, a querer viver em três dias o que não se pode viver durante o ano e não apenas a um disfarce, ou a uma fuga como sugere o vocábulo em espanhol. Os significantes podem ser próximos, podem ser parecidos, mas a causa e a significação podem se distanciar muito. O próprio Umberto Eco que, assim como Clarice, também é tradutor e igualmente foi traduzido, diz que “essas diferenças se fazem sentir igualmente em expressões que consideramos tranquilamente traduzíveis de língua a língua. (ECO, 2007, p. 197). Ou, como lembra Sarlo, “a tradução é, simultaneamente, comunicação e obstáculo, uma vez que as línguas [culturas] nunca se refletem umas nas outras como em um espelho” (SARLO, 2002, p. 50).

No terceiro exemplo, há a tradução de “lança-perfume” para “lanzador de perfume”, que pode ter sido um dos grandes problemas encontrado pela tradutora. Verifiquei o dicionário da Real Academia Espanhola e não encontrei nada parecido com lança-perfume. Nos dicionários brasileiros a palavra pode sugerir uma droga inalante, ou droga símbolo do carnaval. Nem sempre, entretanto, comportou esse significado. O lança-perfume foi um produto industrializado pela Rhódia da Argentina e importado para o Brasil desde o início até meados do século XX. A marca *Rodouro* foi muito solicitada nos carnavais brasileiros, até que os foliões passaram a utilizá-la como bebida espirituosa ou inalá-la profundamente. A partir de então, foi proibido o uso em salões e mais adiante, a sua importação. O lança-perfume surge no Brasil em 1906 e passa a ser proibido em 1961. Portanto, durante a infância de Clarice ele era usado como uma diversão inocente. Segundo enciclopédia virtual brasileira, ele é um produto desodorizante com aroma aproximado do perfume L'Air Du Temps, de Nina Ricci, em forma de um spray. O líquido, que é a base de cloreto de etila e acondicionado sob pressão em ampolas de vidro, devido a combinação do gás e perfume, ao ser liberado, forma um fino jato com efeito congelante. Diante de toda essa definição, e de toda a carga social cultural intrínseca a essa palavra, a tradutora opta, eticamente, por usar “lanzador de perfume” que na Espanha significa um acessório feminino, ou um suporte para defumador de ambientes.

Neste caso, a tradução coloca em relevo as diferentes formas de interrelação entre história e memória histórica. Mesmo em língua portuguesa, o termo necessita ser

atualizado, já que a dinâmica de circulação e do conhecimento pode atribuir novos significados às palavras. Restringir a tradução à esfera das palavras tende a atenuar o potencial semântico. A tradução não recupera o sentido histórico, tampouco oferece pista para que ele seja descoberto. Seja como for, é muito difícil para o tradutor restituir a integridade, ou totalidade do texto em que se propõe captar a significação, a menos que sucumba à síndrome de Pierre Ménard, instituída por Jorge Luís Borges.

Com esses primeiros exemplos, pode-se verificar trechos bastante representativos na obra de Clarice a serem traduzidos. Nos textos exemplificados, a tradução esmerada da Professora Elena Lousada, doutora em Literatura Portuguesa, difere-se do texto original apresentando uma importante questão: como transferir para a cultura espanhola o significado da simbologia do carnaval para o povo brasileiro? Ou o que significa para uma criança, ou um adolescente brasileiro uma fantasia de carnaval? Seria necessário contar toda a história da formação cultural carnavalesca nas ruas, nos becos, nos salões e acrescentar que ainda hoje funciona como ópio de um povo sofrido, socialmente desigual e até pouco tempo, sem muitas perspectivas econômicas.

Como entrar em contacto com um texto, como fazer com que ele se expresse, a não ser por intermédio dessa relação muito especial que é a leitura do tradutor? Traduzir Clarice, afirmou a professora Lousada, “é traduzir o inefável”. Como fazer a leitura de um texto pleno de significados, como o de Clarice, de forma a manter-se fiel a esse texto? Arroyo afirma que:

Na frustração associada a essa fidelidade, ao mesmo tempo esperada e impossível, podemos detectar uma das consequências da relação perigosa que o logocentrismo estabelece entre teoria e prática: qualquer tradução será sempre “infel”, em algum nível e para algum leitor, sempre “menor”, sempre “insatisfatória”, em comparação a um original idealizado e, por isso mesmo, inatingível. (ARROYO, 1992, p. 29)

Em *Água viva*, uma obra poética com significados explicitamente conotativos, a tradução ainda é mais difícil. É um livro feito de eco, reflexos, correspondência entre cores e sentidos, cheio de imagens, matéria verbal que pode tornar-se em uma armadilha da subjetividade. Escrever é perigoso, afirma Clarice nesta obra, e, traduzir outra realidade é espreitar, de perto, o abismo da escrita.

Sobre a prática dessa tradução, Losada declara:

Se cada palavra é única em sua língua, ou seja, em seu mundo, “traduzir” cada uma dessas realidades é lidar com algo que oferece dura resistência, entretanto é, às vezes, tão frágil que pode quebrar-se e, se isso acontecer com o tradutor, terá perdido o texto pelo caminho. A palavra de Clarice é de cristal, frágil e dura. Traduzi-la é atravessar um espelho – um dos muitos que encontramos em suas obras, onde as referências especulares são constantes – e voltar do outro lado com algo que era apenas um triste reflexo. (LOSADA, 2008 p. 13-14).¹⁴²

No quadro abaixo exemplificamos alguns desses percalços de *Água viva*, em que a tradutora conduziu, em sua língua, o mistério clariciano que carece de nome, de palavras, sentidos, capturar, como reafirma a autora em toda a obra: o que está detrás do pensamento. Não se trata de uma obra que explora a cultura brasileira especificamente, mas possui uma narrativa fragmentária, valendo-se dos recursos metafóricos para forçar as palavras até o limite de suas possibilidades. Escolhi cinco momentos, aleatórios, da obra *Água viva*, para apresentar os caminhos de um tradutor na tentativa de encontrar os limites da escrita clariciana, a capacidade de esta se expressar e a manifestação do seu silêncio, sempre tão sublinhados pelos leitores espanhóis. O discurso de Clarice, sobretudo nesta obra, está além da linguagem lógica-racional, é um veículo de transmissão do inefável humano, como bem postula a tradutora.

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto da minha pintura.	<i>También tengo que escribirte porque tu campo está sembrado de palabras discursivas y no de la franqueza de mi pintura.</i>
Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada.	<i>Todavía tengo miedo de apartarme de la lógica porque caigo en lo instintivo y en lo directo y en el futuro; ya es futuro y cualquier hora es la hora marcada</i>
Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É. Estou no seu âmago.	<i>Pero la palabra más importante de la lengua tiene solo dos letras: es. Es. Estoy en su meollo.</i>
A escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão feérica. Vou te falando e me arriscando a desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento.	<i>La oscuridad es mi caldo de cultivo. La oscuridad hechicera. Te estoy hablando y me arriesgo a la desconexión, soy subterráneamente inalcanzable por mi conocimiento.</i>

¹⁴² Si cada palabra es única en su lengua, es decir en su mundo, “tra-ducir” cada una de esas realidades es tratar con algo que ofrece una dura resistencia, pero que a la vez es tan frágil que puede quebrarse y si eso sucede el traductor habrá perdido el texto por el camino. La palabra de Clarice es de cristal, frágil y dura. Traducirla es atravesar un espejo -uno de los muchos que encontramos en sus obras, donde las referencias especulares son constantes- y volver del otro lado con algo que solo será un triste reflejo. (LOSADA, 2008 p. 13-14)

No primeiro quadrado a discrepância se dá em “tua seara é a das palavras discursivas” em oposição a “tu campo está sembrado de palabras discursivas”. O termo “seara” não tem correspondente no espanhol, de forma que a tradutora elegeu o conceito da palavra para dar equivalência à frase. Ainda assim o significado ganhou conotações distintas, seara não equivale exatamente a “campo semeado de palavras”, mas as estruturas básicas subjacentes aos idiomas permitem as transferências linguísticas e faz as diferenças de significados parecerem irrelevantes.

No segundo, após a palavra “futuro”, a tradutora substitui os dois pontos por ponto e vírgula e omite a frase “a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro”. Não se pode afirmar se foi uma decisão pensada ou um lapso, considerando que tal oração é efeito do primeiro período “Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro” e abre espaço para o período final: “desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada”.

No terceiro quadrado, a solução encontrada por Losada foi a de mudar os numerais. Clarice afirma que “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.” Ela diz a mesma coisa substituindo uma por duas letras: “es. Es.” Em seguida traduz “Estou no seu âmago” por “yo estoy en su meollo”. Âmago é uma palavra poética que tem sua complexidade semântica, no texto de chegada, reduzida a um nível de significados comuns. O resultado da tradução empobrece o original, o que também será usado em outras páginas como correspondente de semente e de caroço.

No quarto e último exemplo, há vários fatores que diferenciam o texto espanhol do português. Iniciando por “la oscuridad es mi caldo de cultivo” em que a palavra cultura é traduzida por cultivo. Embora cultivo também seja usado no espanhol como correspondente de cultura, não comporta a ideologia de cultura. Cultivo é a ação ou efeito do cultivar, o que a diferencia de cultura que abarca em seu conceito todo um conjunto de conhecimentos, costumes, modos de vida e grau de desenvolvimento artístico, científico, industrial de determinada época e grupo social. A raiz da palavra é a mesma, mas os significados se diferem, a abrangência do vocábulo em português é imensa, o que não foi incorporado no termo em espanhol.

Na frase seguinte, “a escuridão feérica” é traduzido por “escuridad hechicera”. Feérico em português retoma o mundo das fadas, ou tem significado de deslumbrante, maravilhoso, espetacular, por exemplo: iluminação feérica. Nesse caso, o texto de Clarice permite várias interpretações, já que está associado à cultura. Em espanhol não existe correspondente para a palavra “feérica”, de modo que a tradutora optou pela

aproximação ao significado do vocábulo, traduzindo-o para “escuridad hechicera”, o que dá ao texto um caráter lúdico, “hechicera” comporta graça, travessura que atrai e cativa o carinho das pessoas.

O significado é propriedade exclusiva de cada língua, em cuja estrutura a palavra adquire sua individualidade. É lógico deduzir então que encontrar um termo em língua meta de significado idêntico ao da língua de origem é praticamente impossível porque a língua está intrinsecamente atrelada à cultura. Uma língua natural é um sistema de representação do mundo e de seus eventos e para dar conta disso usa sinais, símbolos cujos sentidos são especializados em um contexto que revela uma cultura. De modo que o tradutor tem de seguir por duas vertentes: a da língua e da cultura. Ao entender o sentido construído culturalmente, o tradutor estará compreendendo significados especializados em um determinado grupo social que compreende simultaneamente língua e cultura. A concepção da natureza de um povo, a realidade e seu funcionamento interfere em sua vida cotidiana, moldando sua orientação de valor, o seu código de costumes e suas estruturas classificatórias. O que se pode dizer que, ainda que determinados povos falem o mesmo idioma, a cultura é extremamente diferenciada. Segundo Jordi Gol, em “Nota introductoria” na apresentação da revista sobre evento de tradução de Clarice Lispector, *Traduir Clarice Lispector. Seminari* (2008) declara:

Para trasladar a revelação deste outro mundo é preciso a metáfora arriscada, da comparação surpreendente, do uso de uma palavra semiotizada, sem o lastro de um significado esgotado pelo uso diário, para criar novos conceitos, para definir novos estados de alma.

Entretanto, pode ser aí onde reside a maior dificuldade na tradução de Clarice Lispector, a autora não cria neologismo nem estruturas gramaticais novas, e sim se vale da linguagem existente, levando-a, isso sim, ao limite de suas possibilidades. (JORDI, 2008, p. 7 e 8)¹⁴³

Para Jordi, a dificuldade em se traduzir Clarice não está nas questões relacionadas à cultura, mas à organização e profundidade da linguagem capaz de levá-la às últimas consequências; à reflexão que ela faz sobre esta linguagem tentando buscar o limite de cada palavra. Inclusive no uso dos elementos mais puramente prosaicos, a

¹⁴³ Trasladar el desvelamiento de este otro mundo precisa de la metáfora arriesgada, de la comparación sorprendente, del uso de una palabra asemiotizada, sin el lastre de un significado agotado por el uso diario, para crear nuevos conceptos, para definir nuevos estados del alma. Sin embargo, y puede que sea ahí donde reside la mayor dificultad en la traducción de Clarice Lispector, la autora no crea neologismos ni estructuras gramaticales nuevas, sino que se vale del lenguaje existente, llevándolo, eso sí, al límite de sus posibilidades. (JORDI, 2008, p. 7 e 8)

nudez se converte em uma ferramenta de exploração do oculto que se encontra detrás da linguagem. Isso não significa, segundo Jordi, que a prosa clariciana seja desprovida de momentos de extremo lirismo, definitivamente é uma escrita ao mesmo tempo simples e complexa, permeadas por imagens deslumbrantes que desafia o tradutor a ir além do referente e buscar com a autora o sentido último das palavras.

Elena Losada não oculta a tensão em traduzir Clarice e o desafio constante imposto ao tradutor; revela que traduzir a brasileira é um exercício duro, às vezes desencorajador, e diante dos resultados obtidos recorda a famosa frase de Cervantes: “porém, com tudo isto, parece-me que o traduzir de uma língua a outra [...] é como quem olha os tapizes flamencos pelo avesso, ainda que se veja as figuras, estão cheias de fios que as escurecem, e não se vê com clareza a superfície da tela” (CERVANTES apud LOSADA, 2008, p. 16)¹⁴⁴. O pânico aumenta, continua ela, quando recorda a declaração de Lispector a Affonso Romano Sant’Anna e Marina Colassanti:

CL:[...]Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar.

MC: *Elas são ruins, em geral?*

C.L.: Eu nem quero saber. Mas sei que não sou eu mesma escrevendo. (LISPECTOR 1991, p. 5)

Para Losada, a primeira aproximação a um texto de Clarice provoca em qualquer leitor – e o tradutor é um leitor que lê de uma forma intensa – uma sensação de estranheza. Uma estranheza conceitual pela profundidade e a ousadia desta busca constante pela essência, porém também um desconforto linguístico, como se palavras e frases se articulassem a seu livre arbítrio, alheias às leis comuns, porém fieis com extremo rigor à sua própria lógica.

6.3.1 La manzana en la oscuridad

O relato da experiência em traduzir Clarice, a recodificação do sentido de uma palavra, levantar, em diferentes etapas, a compreensão de um enunciado ajuda a pensar a relação teórico-prática nos estudos de tradução, sobretudo na tradução de um texto complexo como de Lispector. É o caso do depoimento que Losada faz sobre o exercício de traduzir *A maçã no escuro*, comprovando que não é permanecer no enunciado, mas

¹⁴⁴ Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el reverso, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez del haz; ”(CERVANTES apud LOSADA, 2008, p. 16)

elaborar um discurso de significados novos, de modo que ser um bom tradutor, como reforça, é ser um bom leitor.

A maçã no escuro é, segundo Elena Losada, um romance com uma estrutura narrativa claramente diferenciada, ainda que a experiência interior de Martim, tão próxima ao despojamento místico e da estrutura crime-castigo-redenção, requer dessa linguagem a eterna luta com o inefável. E a primeira batalha se trava já no primeiro parágrafo, onde Clarice escreve:

Esta história começa numa noite de março, tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.” (LISPECTOR 2000, p. 13)

O exemplo referenciado pela tradutora demonstra um léxico aparentemente muito simples e representativo de toda a obra clariciana, em que raramente se encontrará a palavra rara, o preciosismo ou o cultismo, a maneira como se articula conceitualmente essas palavras é que surpreende. Losada declara:

Em primeiro lugar, uma metaforização original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” A noite não é “escura como...” nada que poderíamos esperar da tradição. Clarice recorre simplesmente à escuridão mais completa, a da falta de consciência: sonho, desmaio ou morte. Segue-a um anacoluto não gramatical e sim conceitual, uma quebra da expectativa lógica: “O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu.” Algo falta entre o tempo que transcorre tranquilo e essa lua que cruza o céu. Uma vez mais, trata-se de um símil insólito, se “desmontamos” a imagem o resultado neutro seria este: “o tempo transcorria tão tranquilo como o passo imutável da lua pelo céu”. O final do parágrafo inclui outra das dificuldades frequentes da linguagem de Clarice, um advérbio – em outros casos é um adjetivo – inesperado: “Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu”. (LOSADA, 2008, p. 18)¹⁴⁵

¹⁴⁵ En primer lugar, una metaforización original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” La noche no es “oscura como...” nada que pudiéramos esperar de la tradición. Clarice recurre simplemente a la oscuridad más completa, la de la falta de conciencia: sueño, desmayo o muerte. Le sigue un anacoluto no gramatical sino conceptual, una quiebra de la expectativa lógica: “O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu.” Algo falta entre el tiempo que transcurre tranquilo y esa luna que cruza el cielo. Una vez más se trata de un símil insólito, si “desmontamos” la imagen el resultado neutro sería este: “el tiempo transcurría tan tranquilo como el paso inmutable de la luna por el cielo”. El final del párrafo incluye otra de las dificultades frecuentes del lenguaje de Clarice un adverbio —en otros casos es un adjetivo— inesperado: “Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.” (LOSADA, 2008, p. 18)

O que fazer diante dessa tradução? Se reduzida a uma expressão estritamente gramatical e lógica descompondo essas analogias insólitas, às vezes próximas ao surrealismo, pode-se destruir também o texto, o que perturba a tradutora. Para ela, seria falta de respeito com a escritura alheia e que a própria Clarice exigiu isso, quando fez ao tipógrafo um pedido: “não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar [...]” (LOSADA apud LISPECTOR, 2008, p. 18). Diante disso, a solução adotada pela tradutora foi a seguinte:

Esta historia comienza en una noche de marzo tan oscura como lo es la noche mientras dormimos. Tranquilo, el tiempo transcurría como la luna altísima atravesando el cielo. Hasta que más profundamente tarde también la luna desapareció. (LOSADA, 2008, p. 19)

No segundo capítulo, Losada cita outro exemplo que contribuiu para a reflexão sobre os desafios encontrados na tarefa de traduzir Clarice Lispector. O texto original apresenta a seguinte organização:

Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca se consegue se sujar: e apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstrata. [...] (LISPECTOR 2000, p. 47)

Como relacionar logicamente a abstração com algo tão físico e tão concreto como uma unha? Clarice lança um símil impossível e pouco a pouco o vai desenvolvendo até que o leitor consiga estabelecer a analogia. A unha é diferente do resto do corpo porque não está viva, segue suas próprias regras do não vivo, ou seja, a falta de sofrimento, só o que não está vivo não sente a dor. O que é o caso de Martin, personagem da obra, que destrói o homem que foi, antes de ter construído o novo. Nesse momento, Martin é como uma unha, rodeado pela dor e a sujeira, porém nem uma, nem a outra o afeta. Uma abstração enorme, por seu distanciamento com o mundo.

Nesse caso a tradutora optou por manter as mesmas estruturas no espanhol, já que havia estruturas correspondentes ao português, podendo manter exata a audácia da analogia:

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, el se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la una que realmente nunca se ensucia, es solo el contorno de la una lo que está sucio; y se corta la una y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una una abstracta. (LOSADA, 2008, p. 19)

Em entrevista marcada, Losada fala da tradução como a forma mais profunda de ler; e ler Clarice Lispector é uma experiência literária no sentido mais amplo da palavra. Situa o tradutor frente a dificuldades que são mais de ordem conceitual, de pensamento do que estritamente linguístico e o obriga a tomar decisões sobre os limites da tensão que pode suportar a língua de destino para manter a mesma tensão do original. “Neste sentido, minha postura foi sempre muito conservadora: aquilo que em português produz estranheza, também deve produzi-la em castelhano.” (LOSADA, 2010)¹⁴⁶

Ainda na mesma entrevista, a tradutora fala das dificuldades mais prementes com as quais se deparou no processo da tradução clariciana:

Talvez o que chamo “anacolutos de sentido”, saltos conceituais, analogias audazes que requerem do leitor uma constante atenção, penso na definição de Martim (*A maçã no escuro*) comparado – com toda a lógica se seguimos bem o processo – a uma unha abstrata. Dois tipos de dificuldade: a de *O lustre*, pela extrema estranheza do texto e a do *Correio feminino*, cheio de objetos, tecidos e linguagem do mundo feminino burguês no Rio, nos anos 50-60. (LOSADA 2010)¹⁴⁷

Losada adverte que qualquer intervenção sobre a linguagem de Clarice que vá além da substituição das impossíveis construções gramaticais é falta de respeito. Qualquer tentativa de minimizar a estranheza do texto, o faz perder a densidade e a força. Nessa estranheza mesclada de intuição e palavra, por sua vez visionária e extremamente rigorosa, reside precisamente a essência da escrita clariciana. As dificuldades, segundo a tradutora, não procedem, nesse caso, como ocorre com outros autores brasileiros, da necessidade de transladar elementos estranhos ao mundo do futuro leitor, como plantas

¹⁴⁶ En este sentido mi postura ha sido siempre muy conservadora: aquello que en portugués produce extrañeza también debe producirla en castellano. (Entrevista completa nos anexos desta tese)

¹⁴⁷ Quizá lo que yo llamo “anacolutos de sentido”, saltos conceptuales, analogías muy audaces que requieren del lector una constante atención, pienso en la definición de Martim (*La manzana en la oscuridad*) comparado –con toda lógica si se sigue bien el proceso– a una “uña abstracta”. Dos tipos de dificultad: la de *La lámpara*, por la extrema “extrañeza” del texto y la de *Correio feminino*, lleno de objetos, telas y lenguaje del mundo femenino burgués de Rio en los años 50-60. (Entrevista completa nos anexos desta tese)

e animais desconhecidos, elementos exóticos e pitorescos, e sim da dificuldade de encontrar uma expressão tão única como a do original. Esse processo, difícil, como o caminho estreito da ascética antiga, coloca o tradutor em contato com o núcleo de sua própria língua, o permite ser, de certa maneira um “recriador”.

Considero relevante fazer alguns apontamentos em relação aos registros utilizados pela tradutora e as diferenças que acabam contribuindo para uma construção diferente inclusive na identidade dos personagens. Os resultados mostram que a tradução em espanhol tende a um registro mais coloquial, o que pode gerar maior identificação do leitor com a narrativa, já que os termos lhe são familiares, como é o caso de “esvoaçavam despojos” por “volavan restos”.

Fazendo uma leitura pelo modelo de análise de Toury, é possível identificar divergências do original nas traduções, o que pode gerar mudanças na percepção do livro. As consequências da solução adotada por Losada é que os leitores brasileiros e espanhóis se deparam com uma narrativa cuja descrição dos atos tem matizes diferentes. As traduções não são sinônimos puros e, portanto, vão evocar na mente do leitor espanhol imagens de características diferentes e personagens ligeiramente diferentes dos que são evocados pelos leitores brasileiros. A norma inicial de que fala Toury faz referência a decisão geral adotada pelo tradutor que pode optar por costurar-se às normas do texto original, ou inclinar-se pelas normas do texto meta. Para o primeiro dos casos, fala Toury de *tradução adequada*, enquanto a tradução resultante das segundas normas são consideradas *tradução aceitável*. Entretanto, ambos extremos costumam combinar-se, já que não existe tradução que possa ser totalmente adequada ou aceitável. Dentro dessa perspectiva, percebe que Losada opta, na maioria das vezes em seguir as normas do texto original, ainda que as consequências vão intervir nos procedimentos lexicais e culturais da leitura espanhola.

Em se tratando das *normas preliminares* onde estão integradas as políticas de tradução que fazem referência aos fatores que determinam os textos que são traduzidos em determinado contexto cultural, tempo ou língua concretamente, Toury sugere o estudo da tolerância da cultura para a prática da tradução. O que fica evidente na narrativa de Losada, uma professora que se dedica, desde há muito, às produções em língua portuguesa. O que se pode perceber é que o conhecimento da tradutora é muito mais avançado na parte lexical do que na cultural. Por estar a Espanha próxima a Portugal, de onde se originou o português brasileiro, torna-se tentador para os tradutores espanhóis buscar socorro na cultura do país vizinho. O primeiro exemplo citado neste

subcapítulo, o texto “Restos de carnaval”, é um representante da dificuldade em manter a cultura brasileira em língua espanhola, já que o português de Portugal não assegura a questão cultural brasileira.

Poderia se aplicar aqui a *domesticação do texto*, tendência que Lawrence Venuti (1995a, p.17) considera prevalecer na cultura da tradução angloamericana. Um fenômeno que consiste na “ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values”(VENUTI, 1995b: 20), que supõe-se traduzir tomando como modelo um estilo transparente, fluido e invisível, de maneira que se pode reduzir as marcas estrangeiras no texto meta. Afirma ele que a domesticação supõe que o leitor possa reconhecer sua própria cultura na cultura dos outros, algo que está atrelado ao imperialismo cultural do qual sai mais beneficiado editoras e mais prejudicados tradutores. No entanto, outros tradutores como Hatim, Baker, Hermans, identificam a domesticação como tradução livre, pois supõem uma negociação do discurso para alargar ou reduzir as normas e convenções culturais. O que se aproxima mais de Losada ao deixar o texto dentro dos limites da cultura meta. A tradutora não oferece pistas ao leitor espanhol para desentranhar a questão cultural impregnada no texto, de modo que ele lê embasado nos próprios conceitos culturais que tem sobre os eventos apresentados.

As *normas operacionais*, de Toury descrevem a apresentação e a questão linguística que o texto meta abarca, pelo lado das matriciais, encarregadas de fazer referência à maneira como se distribui o material linguístico. Os fenômenos que se podem estudar são a omissão, a mudança de localização de fragmentos ou notas de pé de página. E por outro lado, inclui também as normas linguístico-textuais, que regem a seleção do material linguístico existente nos textos metas: marcas lexicais, fraseológicas ou estilísticas. Nesse quesito, há um material bastante vasto para ser explorado em toda a obra traduzida por Losada e especificamente nos livros citados. Há presença de omissão de palavras, de frases até; há inversão de termos de lugares e a migração de uma palavra para outra frase. Nas questões linguísticas, pode ser detectado, mais acentuadamente, a estilística, sobretudo no caso das substituições de termos rebuscados por termos coloquiais.

Elena Losada Soler representa hoje a pessoa mais importante na recepção da obra de Clarice Lispector na Espanha. Traduz, orienta estudos de pós-graduação na obra da brasileira, faz palestras, escreve artigos, além de confessar ser uma apaixonada pela obra de Clarice, o que chega a dificultar seu trabalho acadêmico. Esse lugar de notoriedade acaba por transformá-la no sujeito mais aplaudido e mais criticado. Toury

orienta a não fazer juízo de valor, por eles serem instáveis e relativos, mas torna-se impossível não emitir valores a uma produção tão vasta. A participação do tradutor na tradução é decisiva. Sua concepção de tradução implica a possibilidade e o tipo de tradução. Por trás da obra traduzida há o método do tradutor, como a expressão de uma norma determinada, de uma concepção e de um processo de tradução, ainda que inconsciente ao tradutor. O tradutor se inscreve e é inscrito em sua tradução. O que significa dizer, está comprometido com sua realidade, no tempo e espaço em que se produz. Assim concebida a tradução, como descentramento, renúncia, transformação poética e cultural, cabe a pergunta: é uma tradução correta? Para quem? Quem traduz o que para quem? Perguntas que servem como princípios norteadores para uma análise da prática da tradução.

Losada traduz para os espanhóis, país que sustenta o rótulo de metrópole, uma literatura produzida no Brasil, um país emergente, visto, até pouco tempo, como colônia. Seu trabalho também está assentado em um pressuposto mercadológico, considerando que traduz para uma editora interessada em vendas, embora a tradutora afirme que faz suas escolhas e define seus métodos. Enfim, o trabalho de tradução é sempre o resultado de uma convergência ou conjugação de fatores que levaram à escolha desta ou daquela obra. De modo que as escolhas culturais sempre estão voltadas para os valores da Europa. Há uma perda semântica na tradução que pode ser justificada com a falta de constância com o português, sobretudo o do Brasil. A palavra fincada em solo português não traduz a cultura brasileira e, muitas vezes, colabora para esvaziar o discurso. Outra questão é o uso de palavras com uma carga poética menor, muitas vezes palavras desgastadas pelo uso cotidiano. Entretanto, por meio dessa tradução a obra clariciana é legitimada na Espanha como uma literatura suficientemente forte para fornecer alternativas de credibilidade, competir no mundo da lógica mercantil e capaz de interferir na ideia paradigmática que se tem do Brasil como um país pouco produtor da arte literária. Além disso, atribui vozes aos silêncios que são imputados às culturas que sempre estiveram à margem do cânone universal.

6.4 Cristina Peri Rossi e as notas de pé de páginas

O mecanismo da tradução está no centro das atividades humanas. É um tema que intervém nas disciplinas mais diversas por estar atrelado a uma concepção global de

cultura, seja isso possível ou não. A tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica e experimental que serve como uma ponte entre a cultura do autor e a do idioma para o qual se está traduzindo, envolvendo uma série de dificuldades que me custariam enumerá-las. O tradutor tem a responsabilidade de se aproximar do original não apenas pela reprodução de ideias, mas dos subjetivismos do escritor, suas intenções expressivas e estéticas, os ritmos, o conteúdo afetivo e assim por diante. Não significa apenas transportar palavras de um idioma para o outro, mas também carregar toda a ideologia presa à palavra. Nem sempre há um significado correspondente a cada palavra de uma língua para outra. Com toda essa possibilidade de significações, exige-se do tradutor um conhecimento profundo do idioma, da cultura e da cosmovisão desse falante. Diante disso, não seria aconselhável o uso das notas de pé de página para esclarecer questões relativas aos significados?

Segundo a crítica, cabe ao tradutor avaliar quando essas notas são imprescindíveis para a compreensão do texto, bem como responder pelas consequências de inserir-se no texto, deixando as marcas de que aquele original já foi lido e re-escrito. Foi lido e modificado pelo aparecimento de um novo elemento. Daí que a opção pelas notas é sempre um objeto de dúvidas por parte do tradutor e objeto de críticas por parte dos especialistas, editores e academias. Bella Jozef (1986) indaga se, não seria preferível “procurar o equivalente acessível do idioma a que se traduz e relegar à nota a expressão do original, assinalando sua índole peculiar quando a diferença é notável?” Uma questão que ela própria responde:

Entretanto, a nota ao pé da página é a vergonha do tradutor... Em uma operação de análise e síntese, trata-se de descobrir o que acontece quando é necessário descrever em uma língua um mundo diferente do que ela descreve ordinariamente? Como traduzir “deserto” na floresta subequatorial amazônica? (JOSEF, 1986, p. 321).

Provavelmente, as notas explicativas são o recurso que oferece maior visibilidade do trabalho do tradutor. Ao inserir uma nota, automaticamente, o tradutor insere no texto sua própria bagagem cultural, social, histórica e pessoal. Baseia-se em seu próprio horizonte de expectativa para detectar uma dificuldade do leitor em compreender o texto. De forma que, ao decidir-se por uma nota, o tradutor deixa subentendida uma mensagem de que ele sabe mais do que está explícito e por isso pode contribuir com o leitor em relação ao seu desvelamento do texto. O que contraria os princípios da Estética da Recepção de que o texto literário é um espaço de interação

entre autor e leitor, participantes de um jogo de imaginação onde nada está claro e acabado.

Outra questão que sugere a rejeição das notas de pé de página é a certeza do leitor de que aquele texto já foi lido, já foi “possuído” e que o contato com seu autor já não se dá de forma direta. A consciência de que o texto contém uma outra voz intermitentemente audível pode, eventualmente, reduzir a atenção do leitor e levá-lo a questionar com que voz exatamente está falando e onde localizá-las.

Mesmo sem o uso de pé de páginas, é certo, o tradutor, com maior ou menor visibilidade, deixará sua marca no texto e o que o leitor irá encontrar não é mais o original. Entretanto, o texto sem as referências explicativas acalenta a ilusão do leitor de estar lendo o autor original, sem a interferência de intermediários. As notas de pé de página datam o texto dentro da cultura onde a tradução será consumida. De modo que, além de denunciar a passagem de um terceiro elemento, pode vir a envelhecer, desatualizar-se em relação ao tempo e a história. Questões que contribuem para o seu desuso. Há muito, o procedimento das notas causam algum incômodo. O rei Jaime da Inglaterra, no século XVII, ao encomendar a tradução da bíblia inglesa, para se ver livre da bíblia de Genebra, orientou que os tradutores evitassem as notas de pé de página para que pudesse ser mantida a ideia de contato direto com a palavra sagrada sem mediações de terceiros. Em *A bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*, Christopher Hill afirma que:

A principal ofensa da bíblia de Genebra refere-se às suas notas: a decisão crucial foi de que “as notas não seriam admitidas à margem” da versão autorizada. Segundo Jaime, algumas das notas de Genebra eram “muito parciais, poucos verdadeiras e sugeriam conceitos exageradamente perigosos e traiçoeiros” (HILL, 2003, p. 98).

Trinta anos depois da impressão de 1611, os leitores sentem falta das notas e voltam a ler a bíblia de Genebra, até que “vários papaleiros e impressores de Londres fizeram uma petição ao Comitê dos Comuns requerendo que fossem impressas ou as notas de Genebra ou notas novas” (p. 98). Para os leitores, a complexidade da bíblia poderia ser amenizada com a inserção das notas explicativas.

De lá para cá, a única certeza que temos é de que os tradutores não apenas traduzem, os estudos descritivos sustentam que eles fazem escolhas e tomam decisões dentro das concepções, expectativas e metas a atingir. Certo que, às vezes, fazem concessões, optam pelo interesse coletivo, mas são eles importantes agentes culturais

para veiculação da literatura em língua estrangeira, transmitindo e transformando ao mesmo tempo.

6.4.1 As notas explicativas em ¿Donde estuvistes de noche?

O ofício de tradutora foi assumido, com muito empenho, por Cristina Peri Rossi na tradução para a língua espanhola das obras *Silencio* (¿Donde estuvistes de noche?) e *Lazos de familia*, de Clarice Lispector. Rossi experimenta as notas de pé de página em apenas um dos seus livros: ¿Donde estuvistes de noche? publicado em 1988, pela editora Grijalbo, em Barcelona, com o título de *Silêncio* e reeditado em 2002 com o título original, na obra *Contos reunidos*, pela editora Alfaguara de Madrid. Coincidência ou não, é o primeiro livro de Clarice que ela traduz, no entanto, não se pode justificar o uso das notas à sua pouca experiência com a cultura brasileira, já que em 1975 traduzira *Avalovara*, de Osman Lins e em 1978 *Angústia*, de Graciliano Ramos, além de ter nascido (e vivido) no Uruguai, país vizinho, que guarda muitas similaridades com o Brasil.

Cristina Peri Rossi é uma escritora premiada, poeta, romancista, ensaísta, publicou seu primeiro livro em 1963 e recebeu os prêmios mais importantes do Uruguai, porém sua obra foi proibida, assim como a menção de seu nome nos meios de comunicação durante o período da ditadura militar que governou o país de 1973 a 1985. Foi para Espanha em 1972 e prosseguiu com sua atividade contra a ditadura uruguaia escrevendo para revistas até 1974 quando passou a ser perseguida pela então ditadura franquista e teve que exilar-se na França. Mas ao final do mesmo ano regressou a Barcelona, obteve cidadania espanhola e lá permanece.

Durante esses anos, foi professora, tradutora, jornalista e militante feminista, além de seguir lutando contra as ditaduras e a favor das minorias, principalmente os homossexuais. É reconhecida como uma das escritoras mais importantes da língua espanhola e sua obra também está traduzida em pelo menos quinze idiomas.

A obra ¿Donde estuvistes de noche? cujas notas explicativas vamos analisar é parte do livro *Cuentos reunidos*, apresentada em 93 páginas, entre as folhas 352 até a 435. São quatorze contos, o que se diferencia do livro original, escrito em português, que contem 17. Ficaram de fora os contos “Esvaziamento”, “Um caso complicado” e “Águas do mar”. No total, encontramos dez notas de pé de página. As duas primeiras no conto “La salida del tren” que narra a trajetória das personagens Ângela Pralini e a

velha, cujo nome era Maria Rita Alvarenga Chagas. A primeira referência é uma tentativa de explicar a palavra “bandeirantes” que aparece no texto com uma conotação distinta da concebida para a palavra original. Bandeirantes, no dicionário, refere-se ao homem que no Brasil colonial fazia parte de uma bandeira e adentrava o país em busca de explorar suas riquezas. Deslocada para o contexto dos anos 70 e 80, a palavra tem o seu significado desvelado e mesmo os leitores brasileiros terão de atualizá-la a partir da memória histórico-social. No conto o narrador assinala:

Original - *“Ouvia-se do outro vagão o grupo de bandeirantes que cantavam o Brasil agudamente. Felizmente no outro vagão.”*

Tradução - *“Del otro vagón se oía un grupo de bandeirantes que cantaban Brasil agudamente. Afortunadamente, era en otro vagón.”*

A tradução ganha outros sentidos ao considerarmos que, em espanhol, os bandeirantes “cantavam Brasil” e não “o Brasil”. Mas quem são esses tais bandeirantes tardios? A tradutora opta por manter a palavra como no original, já que não há vocábulo correspondente no idioma de recepção. Mas, preocupada com o seu leitor, Rossi acrescenta em notas do tradutor: *“hombres que suelen actuar en grupo en distintas faenas, no siempre legales”*, o que quer dizer, homens que costumam atuar em grupos, em diferentes tarefas, nem sempre legais. Percebe-se que a definição apontada remonta o significado da época do colonialismo, mas não o esclarece exatamente, o que pode suscitar vários questionamentos por parte do leitor estrangeiro, visto que o termo está deslocado no tempo e no espaço. As bandeirantes, as quais Clarice se referia, trata-se de um grupo de meninas participantes do movimento de escotismo, que tem, ente outros, o objetivo de desenvolver capacidade de liderança, consciência social e valores fortes.

A essência revelada na língua de partida, irrefutavelmente, não é plenamente alcançada na língua de chegada, ainda que com notas explicativas, mas poderá ser intuída a partir da complementaridade de sentido possibilitado no emprego das notas ou, poderia ser expresso por aproximações e analogias no confronto de uma língua e outra. De qualquer modo, cada leitor terá de emitir seus próprios significados, a diferença é que o primeiro se sentirá conduzido por um intermediário e o outro não. Mas, ambos poderão ter seus horizontes de expectativas satisfeitos ou quebrados pelo uso inadequado de palavras.

A segunda nota introduzida por Rossi está relacionada com um jogo de palavras que a narradora faz com a palavra “chagas” que é sobrenome da personagem Maria Rita

Alvarenga Chagas Souza Melo e as “Chagas de Cristo”. Como o sobrenome da protagonista se mantém no original, e as chagas de Cristo são traduzidas para *llagas*, o jogo de palavras é desfeito. A nota, nesse caso, é uma tentativa de salvar o trocadilho, ainda que tardiamente. Para isso, no pé da página, ela acrescenta: “*Juego de palabras entre el apellido y la acepción de la palabra, llagas.*” No entanto, mesmo a explicação necessitará uma inferência do leitor provando que nem sempre as notas são suficientes. Ainda na mesma página a tradutora deixa de justificar a presença do nome Kissinger que foi um dos mais importantes e controversos diplomatas americanos. Durante a ditadura militar brasileira, na década de 1970, tentou fortalecer o Brasil para torná-lo parceiro dos Estados Unidos na Guerra Fria e na nova ordem internacional que se formava. Clarice que vivera nos Estados Unidos e tinha profundo conhecimento dos engendramentos políticos, alfineta por meio do pensamento da personagem velha, a submissão do país à vontade dos americanos: “o Brasil melhorou a sinalização de suas estradas. Um tal Kissinger parecia mandar no mundo.” (p. 21). A tradução para o espanhol mantém um padrão similar sem qualquer nota: *Brasil mejora en el señalamiento de sus calles. Un tal Kissinger parecía mandar en el mundo.* O que também deixa subentendido que foi a sinalização das ruas que melhorou e não das estradas como no original.

A nota seguinte está no mesmo conto e refere-se a uma frase em italiano arriscada pela protagonista Ângela Pralini que, em seguida justifica saber um pouco do idioma italiano, mas nunca ter certeza do seu sentido. A frase diz: “Mangia, bella, que te fa bene”, que em espanhol, em pé de página, ficou: “Come, preciosa, te hace bien”.

Se, no campo da literatura, um dos objetivos principais é manter a fluência do texto que está relatando uma história, sem debater ideias ou conceitos, a nota em cotejo poderia ser suprimida, considerando que o leitor toma conhecimento de que a referida está no idioma italiano e buscará a compreensão da mesma, caso tenha interesse. Mas, apesar de não ser absolutamente necessária, é perfeitamente compreensível já que sua finalidade foi de dar ao leitor a compreensão de outro idioma que não o dele, ainda que a autora brasileira não faça uso dessa ferramenta para justificar o italiano no texto em português.

No conto que dá título ao livro “¿*Donde estuvistes de noche?*” a tradutora usa a nota de pé de páginas para explicar o que seria “mãe de santo”. Ela afirma: “En original, *mãe* de santo, sacerdotisa de un culto afrobrasileño”. Embora a explicação acrescente uma informação cultural ao texto, não fica totalmente explicitada, até porque

para o leitor espanhol comum, a significante “mãe” é estranha por “ã” não fazer parte de seu sistema linguístico e provavelmente ele não fará a relação entre “mãe” e a sua correspondente “madre”.

Em outro conto com o título “La relación de la cosa”, Rossi opta por não traduzir a palavra “macumba”, apenas acrescenta, em nota da tradução, “malefício”, que seria a correspondente mais próxima, o que não quer dizer a ideal, já que a nota de pé de página é a voz audível do tradutor no texto. Seguindo a sugestão da “voz”, recorremos ao dicionário da Real Academia Espanhola para ver se o significado de “malefício” apresenta alguma correspondência com “macumba”. Encontramos três definições:

1. *m. Daño causado por arte de hechicería.*
2. *m. Hechizo empleado para causarlo, según vanamente se cree.*
3. *m. ant. Daño o perjuicio que se causa a alguien.*

Ocorre que a macumba citada no texto não é tão subjetiva quanto o significado dicionarizado. Trata-se de um amontoado de velas acesas em que o personagem descuidadamente pisou e como consequência teve um inchaço negro e esquisito que surpreendeu os médicos chamados para realizar uma avaliação. Nove deles afirmaram ser gangrena e indicaram a amputação. Fato que seguirá sendo explorado no desenrolar do texto. Compreender o ocorrido fora do contexto cultural brasileiro exige algum esforço. A questão está atravessada pela cultura da superstição, largamente divulgada pelos brasileiros, de que tocar em macumba é azar certo, o mal invocado no ato pode recair sobre aquele que tocou ou alterou a macumba. As variáveis culturais causam dificuldades por não se encontrar correspondência completa na outra língua, de forma que nem todo significado pode ser traduzido. Determinadas situações, expressões e condições culturais guardam em si um repertório histórico-social compreensível apenas àquele contexto por fazer parte de suas experiências anteriores e interiores. Antes de tudo é preciso compreender as palavras “macumba” e “mãe de santo” para em seguida compreender a rede de relações proposta por elas. Compreendemos uma frase quando integramos todos os seus elementos em uma representação semântica unificada. Segundo o teórico José Antonio Marina (1998, p. 152) “O significado vivido da palavra

é um complexo de informações verbais, imagens, fragmentos de memória episódica, fragmentos de memória semântica, sistema de relações, pedaços de metáforas”¹⁴⁸.

Ainda no mesmo conto, não se sabe se por erro da tradução ou da editoração, a palavra “quatis” em português foi traduzida por “cuatíes”, palavra que não se encontra no dicionário da Real Academia Espanhola, tampouco o animal. De modo que, em pé de página acrescentou-se uma nota explicando que “cuatíes” são “pájaros del Brasil”.

Em uma pequena pesquisa foi possível constatar que o pequeno animal existe em países da América do Sul e América Latina. Daí a grafia cuatíes. No entanto, a nota de pé de página criou um problema plenamente evitável. A tradutora confiou em seu arcabouço de conhecimentos e cometeu o equívoco. Quati não é pássaro e seu significado poderia ser construído dentro do próprio contexto, ainda que este dê margem para um entendimento deturpado, quando Clarice fala do cavalo branco do campo de Santana que é “praça para passarinhos, pombos e quatis”. O que, por certo, confundiu a tradutora. A sequência das palavras introduzidas na frase, que incluem passarinhos, pombos e quatis, leva o leitor a crer que o terceiro substantivo seja também de uma ave. Outra indução é a de que os animais brincam sobre o cavalo, logo seria mais provável que fossem todos pássaros. São pequenas ciladas capazes de atrair até os tradutores mais experientes, como é o caso de Cristina Peri Rossi. Ciladas que não comprometem o núcleo do conto, mas atingem diretamente o leitor e demonstra falta de afinidade com o texto original.

Em “Las artimañas de doña Frozina” que em português é “As maniganças de dona Fronzina”, há uma frase originalmente escrita por Clarice em que a própria narradora indaga a personagem D. Fronzina: “D. Fronzina, a senhora tem qualquer coisa a ver com d. Flor e seus três maridos?” (p. 67). A tradução foi feita ao pé da letra, mas no rodapé a tradutora acrescenta: **Doña Flor y sus dos maridos es el título de una novela de Jorge Amado.* No mesmo conto há uma outra nota justificando a presença estranha do substantivo “miñoca” que ela optou por traduzir apenas a sonoridade para o espanhol, para não perder o jogo de palavras entre “minhoca” e “minhora”. Como uma forma de esclarecer ao leitor o significado da palavra, ela acrescenta em pé de página: **En original minhoca; significa gusano.*

¹⁴⁸ “El significado vivido de la palabra es un complejo de informaciones verbales, imágenes, fragmentos de memoria episódica, fragmentos de memoria semántica, sistema de relaciones, trozos de metáforas”. (MARINA, 1998, p. 152)

Na sequência Rossi acrescenta nova nota para informar ao leitor estrangeiro qual era o título do conto em Português. A nota diz: “**Éste es el título del cuento en portugués: As maniganças de dona Fronzina.*”

Pode-se inferir que, na primeira nota há um jogo de palavras, mais propriamente de ideias que mesmo em português deixa o leitor com uma dúvida enroscada na ponta da língua: por que três e não dois maridos? O texto não dá a resposta, Dona Florzina, uma senhora com 70 anos, viúva aos 29 e desde então, nada de homens. Portanto, nenhuma relação com a viúva de Jorge Amado. O intertexto praticamente se reduz ao nome da personagem e a viuvez, o que só poderá ser estabelecido por quem leu a referida obra. Isso demonstra que a tradutora tem conhecimento da obra e mais genericamente da cultura brasileira e que se interessa pelo entorno da literatura de Clarice e pelas obras com as quais esta dialoga. No entanto, pouco acrescenta ao leitor enquanto referências, ou pior, produz uma informação equivocada.

A segunda nota está muito bem colocada. A tradutora encontrou um recurso para preservar o trocadilho elaborado por Clarice. Ela traduz a sonoridade da palavra brasileira sem carregar com esta o seu significado, justificando em nota de página para que o leitor não tenha prejuízos.

A terceira nota diz respeito à palavra *maniganças* que é traduzida no título e no decorrer do conto por “artimanhas”. Ocorre que no final do relato, o conto em português que faz uso de uma palavra praticamente desconhecida do leitor brasileiro, recebe uma nota explicativa no próprio corpo do conto, como se o estivesse finalizando. Mas na sequência da justificativa, a autora resolve acrescentar mais alguma coisa a respeito do texto, de forma que a justificativa fica no meio¹⁴⁹.

Outra vez a tradutora se depara com uma situação inusitada para qual o tradutor não está preparado. Como explicar a palavra *maniganças* se ela não foi citada no texto? Como apagá-la? Como introduzi-la no contexto? Rossi opta por traduzir a explicação, mesmo não fazendo sentido para o leitor. Ela usa um espaço duplo para afastar a explicação do texto, como se fosse uma observação - o que não deixa de ser similar ao

¹⁴⁹ P.S. Procure no dicionário o que quer dizer *maniganças*. Mas adianto-lhe o serviço: *manigança* – prestidigitação; manobra misteriosa, artes de berliques e berloques. (Do Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa.)

Um detalhe antes de acabar:

Dona Fronzina quando era pequena, lá em Sergipe, comia acororada atrás da porta da cozinha. Não se sabe por quê. (p. 69)

original, já que Clarice usa as iniciais “P.S.” e em notas explica que o título em português é *As maniganças de d. Florzina*¹⁵⁰.

A última nota está no conto “Uma tarde plena” e refere-se à primeira frase do texto que diz “El saguino es tan pequeño como un ratón”, cuja explicação é bastante restrita, a tradutora apenas define “saguino” como espécie de macaco. O que me parece pertinente. Rossi poderia usar apenas o equivalente da palavra macaco em espanhol (mono), o que não informaria tão bem ao leitor quanto à pequena explicação no rodapé. Como é longo o período em que se discute o referido animal, com implicações em toda a narrativa, mesmo não sendo indispensável, a nota cumpre um papel e preenche uma lacuna originada pelo desconhecimento do animal no país onde a língua é falada.

O que se pode sublinhar, com respeito às notas de pé de página, é que transferimos a elas todo um contingente de expectativa e deveres que nem sempre corresponde à ferramenta que é, tampouco funciona como uma chave para se decifrar alguma circunstância no texto. Ao chamar a atenção do leitor para determinada palavra ou expressão, o tradutor – que o leitor pressupõe conhecedor do texto em sua totalidade – cria a expectativa de que o objeto de explicação terá um papel importante no desenvolvimento da trama. O leitor detido para receber a informação do que se trata, ficará aguardando o momento em que o objeto retratado terá seu lugar na história, o que nem sempre acontece. O tradutor, inadvertidamente, poderá sugerir ao leitor caminhos diferentes para a interpretação e este se sentir frustrado quando sua expectativa não se realiza. A nota de pé de página é uma marca da passagem do tradutor, são rastros que identificam um pré-leitor, ou re-escritor, de forma categórica e inegável. Ela faz lembrar as anotações e grifos feitos num texto que pertenceu a outro leitor, com palavras rabiscadas na margem, uma assinatura, uma folha seca usada como marcador ou a mancha de algum líquido que sobejou do copo de alguém.

Embora isso possa soar romântico, na tradução essas marcas podem denunciar um ato de autoridade do tradutor sobre o texto. Autoridade para julgar a capacidade de compreensão do leitor, autoridade para declarar-se juiz, autoridade para sanar esta incapacidade ou, talvez, para afirmar, ainda que inconsciente, a sua superioridade. Pois, mesmo quando as notas são usadas como um recurso imprescindível para a

¹⁵⁰ P.D. Busque en el diccionario lo que quiere decir maniganças. Pero le adelanto el trabajo. Maniganças: presditiigitiación; maniobra misteriosa; artes de encantamiento. (Del Pequeño Diccionario brasileño de la Lengua Portuguesa.)

Un detalle antes de acabar:

Doña Fronzina, cuando era pequeña, allá, en Sergipe, comía en cuclillas detrás de la puerta de la cocina. No sé sabe por qué. (p. 419)

interpretação do texto, não podem ser lidas sem a consciência de que o texto contém outra voz, tão audível que não pode, eventualmente, passar despercebida e o leitor poderá se questionar quem é que está falando.

Cristina Peri Rosi compartilha com o leitor sua experiência em traduzir a escritora brasileira, em texto publicado no prólogo de uma das edições castelhana:

Sem dúvida, traduzir Lispector é um desafio. Estamos muito acostumados ao 'literário' para enfrentarmos espontaneamente textos em um nível que renuncia a isso. Porém, ainda assim, a beleza e a prosa desta mulher dificilmente resistem a uma versão para outra língua. Primeiro, não é uma beleza convencional. Poderíamos dizer, inclusive, a partir de uma retórica tradicional, que Clarice Lispector escreve mal: repete palavras continuamente (respeitei essas repetições), dificilmente conecta uma frase com outra, não se preocupa com a continuidade da narrativa, introduz numerosos comentários pessoais distanciados da ação. Entretanto, esses aparentes defeitos da escrita convencional são, por outro lado, sua maior virtude: seguem o fio da associação livre, do inconsciente. Efetivamente, o inconsciente é um mau escritor, a partir de uma perspectiva emocional: o inconsciente engendra mal as frases, fora de ordem, associa livremente. O afã de veracidade de Clarice Lispector se converte, assim, em sua beleza própria, inconfundível. (ROSSI, 1995, p. 12-13)¹⁵¹

O mundo do escritor não é o mesmo do tradutor, nem do leitor. Ainda que todos tenham informações sociais parecidas e vivam em realidades semelhantes, têm universos distintos. Essa complexa trama de percepções faz com que cada um recrie o texto dentro das peculiaridades pessoais. Posto que, a forma mais eficaz da comunicação entre línguas alheias seja a tradução, todo transporte, transferência inclui mudanças, ainda que a teoria literária tenha-se desdobrado em suportes e mecanismos para a correspondência de significados, serão eles insuficientes para expressar a carga cultural que a linguagem carrega.

¹⁵¹ Sin duda, traducir a Lispector es un desafío. Estamos demasiado acostumbrados a lo 'literario' como para enfrentarnos espontáneamente a unos textos que de plano renuncian a ello. Pero aun así, la belleza y la prosa de esta mujer resisten muy difícilmente una versión a otra lengua. En primer lugar, no es una belleza convencional. Podríamos decir, incluso, desde una retórica tradicional, que Clarice Lispector escribe mal: repite palabras continuamente (he respectado esas repeticiones), enlaza difícilmente una frase con otra, no se preocupa por la continuidad narrativa, introduce numerosos comentarios personales alejados de la acción. Pero esos aparentes defectos de la escritura convencional son, en cambio, su mayor virtud: siguen el hilo de la asociación libre, del inconsciente. En efecto, el inconsciente es un mal escritor, desde una perspectiva emocional: el inconsciente enhebra mal las frases, asocia libremente. El afán de veracidad de Clarice Lispector se convierte, así, en su belleza propia, inconfundible. (ROSSI, 1995, p. 12-13)

As notas de pé de página são fenômenos que Toury trabalha dentro das normas operacionais – matriciais encarregadas de fazer referência à maneira como se distribui o material linguístico. É uma decisão que adota o tradutor para intervir no texto enquanto leitor e enquanto autor. No primeiro caso proporciona chave de leitura, e no segundo, chaves de tradução. O tradutor coloca as notas de pé de página para justificar-se e responsabilizar-se de suas próprias opções. Com as notas, o tradutor rompe o implícito pacto de silêncio que estabelece com o autor e a obra que traduz para situar-se em primeiro plano. Para Toury (1995) as notas pertencem a mesma família que os glossários, já que com frequência são somente a solução de compromisso entre a norma declinante que defende as notas de pé de página e a norma emergente que tende à sua supressão.

O espanhol Salvador Peña (1997, p.47) afirma que na literatura as notas partem de duas frentes. Por um lado está a influência das teorias literárias, linguísticas, artísticas de caráter imanentistas, que consideram o texto a obra plástica de um sistema de elementos, em número e disposição indiscutíveis, ordenados para um fim estético determinado; teorias que rechaçam a intromissão de elementos alheios ao sistema mencionado. Em segundo lugar, registra-se um grande impacto das correntes da crítica cultural que denunciam atuações etnocentristas e, portanto, condenam o que as notas podem supor de domesticação ou, inclusive, manipulação do original.

Quanto à tradução executada por Rossi, percebe-se certo pernosticismo, o que pode ser abarcado pelas correntes da crítica cultural, principalmente quando ela se declara em terceira pessoa: “estamos demasiado acostumbrados a lo literario”, “Podríamos decir incluso desde una retórica tradicional”. Qual é o lugar de onde ela fala? Quem é o “nós”? Provavelmente ela se sinta europeia, mesmo tendo nascido na América do Sul e sintasse à vontade para falar a partir de uma retórica canônica, que ela julga ser a europeia, o que coloca Clarice, automaticamente, em condição periférica. O olhar de Rossi ainda é um olhar de colonizador, que enxerga no texto da brasileira uma beleza, mas não uma beleza convencional. Seria uma beleza fora dos padrões universais? Beleza que, segundo ela, dificilmente resistiria uma versão para outra língua por ser um texto sem literatura, com palavras que se repetem continuamente e frases desconexas.

As palavras de Rossi, embora dirigidas a Clarice, também demonstram sua limitação, primeiro como leitora, segundo como tradutora. O que ela afirma na apresentação de Clarice ao povo espanhol demonstra pouco conhecimento na

construção estética, no efeito que os desvios produzem, no estranhamento que faz do texto uma obra de arte. O que ela julga como uma “escrita mal” pode ser o que condiciona o êxito de uma narrativa. Se todas as ações verbais fossem explícitas, a narrativa seria um fracasso acústico.

As implicações advindas do não-dito constituem as condições básicas para que o receptor possa preencher os espaços vazios do texto; o que pode sugerir a “falta de literatura” a que se refere e o fato de Clarice interferir nos textos introduzindo comentários pessoais aleatórios, são na verdade atribuições que deveriam ser feitas ao narrador e não à autora. A literatura é ficção, ainda que embasada na vida real.

Embora a tradutora reconheça a “virtude” da escritora brasileira, a maneira de apresentá-la ao leitor espanhol arranjou tanto a imagem de Clarice Lispector enquanto escritora, como à sua enquanto tradutora.

Rossi é uruguaia, talvez por isso sinta-se próxima da cultura brasileira e capaz de traduzir autores brasileiros. Entretanto, não há em seu currículo como, nem onde, aprendeu a língua portuguesa, tampouco se aprendeu e até que ponto conhece a estrutura desta língua. Encontrei poucas informações a respeito das condições pelas quais decidiu traduzir obras brasileiras. Apenas que era amiga de Cortázar e que esse tinha paixão pela obra de Lispector. De qualquer modo, o grande “êxito” de Rossi, enquanto mediadora, é ter sido uma das primeiras tradutoras de Clarice, o que a situa em condição privilegiada. Sua tradução coloca o significado das palavras sob ameaça de se perder, significados que deviam ser propriamente mostrados pela afirmação direta, e que não aconteceu. Ainda assim a obra da uruguaia não compromete a narrativa clariciana vista por uma perspectiva geral, apenas frases e mesmo palavras que são resultado de um excesso de confiança no próprio desempenho, acarretando problemas justificados pela falta de atenção.

6.5 Ana Poljak em A hora da estrela

Um dos grandes acertos de Toury, ou o mais elogiado pela crítica, consiste em demonstrar que os estudos de traduções podem desenvolver-se mesmo na ausência dos originais. Não obstante, é possível que o original da versão que nos interessa exista e podemos tê-lo às mãos. Nesse caso, pode ser útil confrontá-los. Nesse confronto, o que percebemos na tradução de Ana Poljak é a apresentação de um texto muito próximo do original. O que dá a impressão de que a tradução é um processo entre duas

línguas e não entre dois textos. Algo passível de ocorrer quando a tradução acontece entre línguas semelhantes. Entra em questão também o conceito de fidelidade, na época muito valorado, podendo ser interpretado como proximidade de palavras. Tanto que Poljak optará por deixar algumas palavras em sua grafia original, o que não corresponderá fielmente, se era a intenção, à cultura de chegada. Da fidelidade ao texto também participam a subjetividade do tradutor, a historicidade e por fim, a funcionalidade do texto.

Diferentemente de sua colega Cristina Peri Rossi, Poljak traduz a obra *A hora da estrela* sem qualquer nota de pé de página, ou referências iniciais e finais. Embora as estruturas da língua sejam parecidas, o significado muda à medida que a língua muda, e é aí que se escondem as ciladas concernentes às estruturas de idiomas semelhantes. Embora a língua espanhola e portuguesa tenham a mesma raiz, ganharam vida própria e um poder de adaptar-se às circunstâncias culturais. Isso introduz alguns problemas de ordem teóricas que iremos abordar, já que uma das questões saliente nessa tradução é o caso da transferência cultural, em que Poljak denuncia sua distância do âmbito cultural do texto de partida.

Nos discursos que direta ou indiretamente compoem os personagens Olímpico e Macabéa, encontramos o seguinte:

Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa.	Venía del <i>sertão</i> de Paraíba y tenía una resistencia nacida de la pasión por su tierra brava y hendida por la sequia. Había traído consigo, comprada en el mercado de Paraíba, una lata de vaselina perfumada y un peine, como única y exclusiva posesión suya. Se untaba el pelo negro hasta que le chorreaba. No creía que a las cariocas les disgustara ese pringue aceitoso.
- Sabe que na minha rua tem um galo que Canta? - Por que é que você mente tanto? - Juro, quero ver minha mãe cair morta se não é verdade! - Mas sua mãe já não morreu? - Ah, é mesmo... que coisa...	-¿Sabes que en mi calle tengo un gallo que canta? - ¿Por qué dices tantas mentiras? - ¡Te lo juro, por la vida de mi madre que es verdad! - ¿Pero no está muerta tu madre? - Ah, sí... qué cosa...

- Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Manguê está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais. - Manguê é um bairro? - É lugar ruim, só pra homem ir.	- ¿Esas son cosas que pueda decir una señorita virgen? Para qué sirve saber demasiado? El Manguê está lleno de chicas que han hecho demasiadas preguntas. - ¿El manguê es un barrio? - Es un mal sitio, solo para hombres.
---	---

Ana Poljak começa optando por não esclarecer o que significa “sertão”, ou o que significa “manguê” e outras questões culturais que permeiam a obra *A hora da estrela*. Ela elimina as arestas que poderiam ser complicadas ou evita envolver-se num completo estranhamento. Isso coloca o texto numa horizontalidade marcada por várias perdas, visto que um conjunto de significações, que poderiam ser comunicáveis, tornam-se ambíguas. Por outro lado, é logicamente compreensível que um tradutor, tendo alcançado maestria na língua de origem, chegue à conclusão de que pode compreender perfeitamente o texto, mas não encontra meios de expressá-lo em sua própria língua.

Na Espanha não há sertão, não há nordeste e não se conhece o homem sertanejo. A palavra sertão guarda um significado ideológico, cultural e apesar de usada geralmente relacionada à região nordeste do Brasil, seu significado original remete a uma região afastada dos centros urbanos, distante, com pouca civilização. Segundo enciclopédias de língua portuguesa, é derivada da expressão “desertão”, utilizada na época colonial para referir-se ao interior do país. Traduzir isso para o espanhol é praticamente impossível, talvez fosse possível alguma aproximação, que a tradutora preferiu não arriscar.

Ezra Pound trata dessas questões na seção intitulada “língua” de seu ensaio “How to read”, na coletânea *Polite Essays* (1937), esboçando os vários modos pelos quais a “língua é carregada ou energizada”: melopoeia, ou a propriedade musical; phanopoeia, ou a propriedade visual; e logopoeia, a propriedade mais complexa, que inclui tanto o “significado direto” quanto ao jogo de palavras em seu contexto. Na obra *Teorias contemporâneas da tradução* (*The North American translation workshop*) escrita por Edwin Gentzler, esses conceitos são traduzidos para o português, destacamos um que pode justificar o caso das palavras “sertão” e “manguê” de *A hora da estrela* e, inclusive, a decisão de Poljak:

Logopoeia, “a dança do intelecto em meio às palavras”, isto é, emprega palavras não apenas por seu significado direto, mas leva em conta, de uma maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que esperamos encontrar com a palavra, seus costumeiros concomitantes, suas aceitações conhecidas e de jogo irônico. Ela mantém o conceito estético que é o peculiar domínio da manifestação verbal, e não pode estar presente na plástica ou na música. É o modo mais recente, e talvez o mais fugidio e não confiável. (POUND apud GENTZLER, 2009, p.43)

Pound diz que a melopoeia é difícil de traduzir, exceto por “meia linha por vez”; phanopoeia pode ser traduzido como “quase ou totalmente, intacta” e logopoeia “não se traduz” (p. 44). Pound explica:

Logopoeia não se traduz; embora a atitude mental que ela expressa passe por meio de uma paráfrase. Ou, poder-se-ia dizer, não se pode traduzi-la “localmente”, mas uma vez determinado o estado de espírito do autor original, torna-se possível ou não encontrar um derivado ou um equivalente. (POUND apud GENTZLER, 2009, p. 44)

Pound aborda o modo como determinada palavra pode ser usada em uma situação histórica ou cultural, sobre a possibilidade de tornar essa palavra nova, de construir novas relações com outras em qualquer lugar específico ou tempo, emprestar à outra língua a sua energia. Pound acrescenta que o tradutor deve “determinar” as condições, estudando a língua, o tempo, a biografia do autor, outros textos do mesmo autor, a lógica das categorias do pensamento em outro tempo e contexto e render-se a esse “estado de espírito”.

Pouco sabemos sobre a tradutora Ana Poljak. Não fez a apresentação da obra *A hora da estrela*, provavelmente não lhe foi oferecido espaço, e o seu nome figura apenas como tradutora na página seguinte à do título. Do círculo dos brasilienistas na Espanha, pouca gente tem alguma informação sobre a tradutora, sabe-se que ela traduziu obras do italiano para o espanhol como “*Il mare colore del vino*” de Leonardo Sciascia, e dezenas de obras tendo como partida a língua inglesa, inclusive poesia, além de tradução indireta como do livro do chinês Yan Mo, *Sorgo roxo*, a partir do inglês *Red sorghum*. Dentre as traduções da língua inglesa, destaco: *Between past future* de Hannah Arendt, de onde retirei uma nota de Poljak que ajuda a construir um conceito a respeito de seu estilo:

O leitor perceberá que em muitos casos a versão das citações que se transcrevem, seguem as próprias versões de Arendt, com o intento de

não desfigurar sua análises; em alguns casos, as nuances são menores, porém em outros, trata-se de enfoques muito diferentes, pelo que parece óbvio respeitar a interpretação da autora. (POLJAK, nota de la traductora, 1996, p. 5)¹⁵²

O que se pode concluir sobre o estilo da tradutora é que a mesma opta por manter situações do original sem tradução; foi o caso da obra de Lispector e de Arendt. Provavelmente, *A hora da estrela* seja o único livro que traduziu tendo como língua de partida a portuguesa. É provável, também, que teve pouco contato com a cultura brasileira, o que justifica a opção em manter algumas palavras na grafia original. Sua tradução, no entanto, se desenvolve com dignidade linguística suficiente para não alarmar nenhum leitor que conheça a língua portuguesa, porém se percebem alguns pontos suscetíveis a mudanças, a partir de uma abordagem da tradução literária, entendida como exercício estilístico.

Por um prisma linguístico, a parte microestrutural pode ser comprometida, já que o texto original apresenta algumas peculiaridades relevantes na hora de confrontar as traduções. Ainda que a linguagem de Clarice em *A hora da estrela* seja plana, breve, coloquial, a construção sintática apresenta algumas características nas quais reside o seu estilo literário.

Os exemplos destacados nos quadros em páginas anteriores demonstram que mesmo entre os sistemas linguísticos parecidos, tentando uma tradução literal, a tradutora encontra dificuldades em dar formas similares aos dois textos. A frase “*Sabe que na minha rua tem um galo que canta?*” foi traduzida para “*¿Sabes que en mi calle tengo un gallo que canta?*”, sendo o “tem” traduzido pelo “tenho”. O verbo ter na frase original tem a função de “haver” que em espanhol significa “Haber”, mas a tradutora, opta por usar “tengo”, flexão do verbo ter, dando ao personagem a posseção do galo. Nesse caso, diferenciando-se do original cujo galo pertence à rua, ou a alguém que more nessa rua.

Em “*Juro, quero ver minha mãe cair morta se não é verdade!*”, uma expressão muito usada oralmente no Brasil, a tradução perde a conotação oral nordestina e ganha ares de linguagem escrita “*¡Te lo juro, por la vida de mi madre que es verdad!*” Outra expressão interessante para ser pontuada foi a que usou o narrador para se referir ao

¹⁵² El lector advertirá que en muchos casos la versión de las citas que se transcribe, sigue las propias versión de Arendt, con el intento de no tergiversar su análisis; en algunos casos los matices son menores, pero en otros se trata de enfoques bastantes distintos, por lo que parece obvio respetar la interpretación de la autora. (POLJAK, nota de la traductora, 1996, p. 5)

rompimento entre Macabéa e Olímpico: “*na hora em que Olímpico lhe deu o fora*” (p. 61) o que foi traduzido para uma expressão equivalente do espanhol: “*en el momento en que Olímpico le dio calabazas*”, que embora muito diferentes nos significados das palavras, culturalmente têm a mesma correspondência. Em “*você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endomoniada?*”, (p. 62) Poljack traduz: “*¿estás tonta, chica? ¿Pintarte como una loca?*” Optando traduzir a palavra endemoniada por loca. Endemoniada significa aquela que está possuída por demônios, o que também se pode encontrar no dicionário espanhol, mas a tradutora opta pela palavra “loca”, fugindo do significado da primeira. Talvez porque na Espanha o significado de endemoniado tenha um juízo de valor bem diferente do Brasil, que apresenta um amplo sincretismo religioso e, aparentemente, é um termo melhor aceito. Como a situação não requer um significado similar à ideia de uma possessão demoníaca, é mais um exagero do personagem, a correspondência foi equivalente.

A tradução de *A hora da estrela* pode ser vista como reprodução (imperfeita) de um original, tentando igualar-se com ele. É um texto produzido por um sujeito mais reprodutor do que criador, elaborado a partir do original, com a intenção de ser equivalente, ou de funcionar no contexto da língua meta de modo homólogo ao funcionamento do texto na língua original, mas que mantém as marcas de um texto que foi traduzido.

Ainda referindo-se às questões microestruturais, no diálogo entre Macabéa e Olímpico (p. 60), podemos analisar a fala do segundo personagem quando diz: “*Você Macabéa é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer*”. Poljak traduz para: “*Tú, Macabéa, eres un pelo en la sopa. No te dan ganas de comer,*” modificando o sujeito da segunda frase. Para ter um resultado equivalente o pronome “te” deveria ser substituído por “me”. Na sequência, ainda na mesma página, outro deslize pode ser percebido dentro do aspecto microestrutural quando a personagem Macabéa diz: “*ah, por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus!*” traducido por “*¡Ah por favor, ahora quiero irme! ¡Por favor, dime adiós en otro momento!*” O pedido de Macabéa para que fosse acelerado o adeus é substituído pela forma contrária, a do adiamento.

Podemos dizer que Poljak, enquanto tradutora, com suas escolhas, foi capaz de apreender a relação entre significantes e significados, embora pouco tenha explorado a carga de sentidos dos textos. O que se percebe é que ela se mantém muito presa ao original. Grosso modo, as fases habituais da tradução seguem os passos da compreensão do original e a elaboração do texto traduzido. Mas conforme vamos confrontando os

dois textos, a impressão é que a tradução foi feita palavra pós palavra, mantendo rigorosamente a ordem sintática dos elementos em português, como se as duas línguas fossem iguais. São preservados exatamente os mesmos períodos e parágrafos do original. O resultado é que “não é possível habitar uma outra língua com o mesmo espírito com que a pessoa habita a sua própria” (Susan Sontag, 2008, p. 180). Na prática, segundo Mona Baker (1998, p.125), este tipo de tradução tem um compromisso com o ideal e é usado substituindo, quando possível, termos isolados do texto fonte com outras palavras no texto de chegada.

Para Diva Cardoso Camargo:

[...] a efetiva condução do ato tradutório envolve, evidentemente, não apenas o léxico e a sintaxe, mas a totalidade do texto, texto esse que incorpora em si uma determinada concepção da realidade e, para além do texto, as culturas, ideologias e realidades psico-sociais *lato sensu*. Mais ainda, para que o sentido do original seja, de alguma forma resgatado na operação tradutória, constitui tarefa do tradutor a busca por correspondência não apenas léxico-sintáticas, mas por uma interpretação e reformulação de um complexo sociolinguístico e antro-po-cultural. (CAMARGO, 2004, DELTA vol.20, online)

O perigo da tradução literal é o comprometimento da cultura e suas relações com a linguagem. A tradução se processa entre dois complexos língua/cultura envolvendo não apenas o léxico e a sintaxe, mas a totalidade do texto que incorpora em si determinada concepção de realidade, ideologias, culturas e realidades psico-sociais. Outro perigo é o sentido de um conjunto de palavras ou frases não ser o mesmo do original, apesar de aparentemente expressar a mesma coisa; ou de transformar o texto em uma tradução mecânica e servil. No entanto, esse método de tradução é um procedimento legítimo quando existe no texto fonte uma correspondência precisa de estrutura e de significação.

Dentro das normas de traduções de Toury (1995), há um enfoque linguístico que nesse caso aponta para o problema das barreiras ou limites da tradução, ou a possível intraduzibilidade de algum trecho. A teoria do polissistema postula que a tradução encontra-se condicionada à cultura receptora, posto que esta é que impulsiona o processo da tradução, de modo que pertencem a um único sistema: o de chegada.

6.6 Alberto Villalba em *La pasión según G. H.*

A obra *A paixão segundo G.H.*, em língua espanhola, é o livro mais difícil de ser encontrado. É o único, entre os principais livros de Clarice, que não está na editora Siruela. Os direitos sobre a obra pertencem à Muchnik editores que não a reeditou, de forma que é quase impossível encontrá-la no país. O livro já havia sido traduzido para o castelhano em Caracas, na Venezuela, em 1979, por Juan Garcia Gayo, tradução não aproveitada pelos espanhóis. É um dos livros mais solicitados, no entanto, sem perspectivas de reedição.

Entre os tradutores de Clarice, Villalba é o mais criativo. Também o que mais se distancia do texto clariciano na forma de apresentação. As frases não se correspondem e o tamanho dos parágrafos se difere. É o que mais se aproxima da Escola de Manipulação, representada por Theo Hermans e Susan Bassnet-McGuire que consiste em adaptar uma obra literária a um público diferente. Talvez o que faz Villalba não seja necessariamente uma adaptação, mas em algumas circunstâncias ele cria mecanismos semelhantes aos indicados por Hermans e uma autonomia vista poucas vezes nos outros tradutores. Abaixo, segue alguns exemplos pertinentes para a constituição de uma ideia do estilo de tradução do mesmo:

Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?	No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda. Desconfío de lo que me ocurrió. ¿me sucedió algo que quizá, por el hecho de no saber cómo vivir, viví como si fuese otra cosa?
Se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.	Si avanzase en mis visiones fragmentarias, el mundo entero tendría que transformase para que ocupase yo un lugar de él.
Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem se quer precisar me procurar.	Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta: era ella la que hacía de mí algo hallable por mí misma, y sin necesitar siquiera inquietarme por ello.
Em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa. Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, esbarros da minha pouca inteligência, e eu desdizia o caminho.	Cualquier inicio de pensamiento me hace hervir el cerebro. Creo que me vi obligada a reconocer, sin lamentarlo, los límites de mi escasa inteligencia, y desandaba el camino.

Muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.	Muchas veces, antes de tener el valor de embarcarme para el gran viaje del sueño, finjo que alguien me tiende la mano y entonces avanzo, avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño. E incluso cuando, así acompañada, me falta la valentía, entonces sueño.
Terá sido amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como de uma célula-ovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor? Amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar.	Lo que he visto, ¿será el amor? Mas ¿qué amor es ése tan ciego como el de una célula primera? ¿Fue eso? ¿Aquel horror, eso era amor? Amor tan neutro que, no, no quiero hablarme más.

No primeiro exemplo, a frase “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” traduzida por “No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda”, apresenta duas questões que atraem nossa atenção: a sequência de palavras “do que vivi” é substituído em espanhol por “ello”, o que em português seria “isso” e a palavra “desorganização” é traduzida pela palavra “desorganización”. A primeira mostra a liberdade do tradutor em retomar um conjunto de palavras por um pronome; a segunda apresenta duas palavras equivalentes na forma, mas com cargas semânticas distintas. Uma pessoa desorganizada em espanhol é uma pessoa desordenada, de forma que o mais usual, ou mais próximo de desorganização seria “desorden” ou “desordenación”. O que pode ter sido escolha dele, já que “desorganización” no dicionário espanhol tem como definição a desordem no grau mais elevado, cortando ou rompendo as relações entre as partes de um todo¹⁵³, ou seja, uma ideia de caos. Em seguida ele usará “Desconfío de lo que me ocurrió” como correspondência a “não confio no que me aconteceu”. O tradutor poderia ter usado os termos “no me fio” que é mesmo que não confiar, no entanto ele opta por “desconfiar”, o que vai alterar o significado primeiro, mas não produz perdas, talvez até amplie o horizonte de significado para o leitor. E ainda no mesmo parágrafo, a frase interrogativa “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” é traduzida por “¿me sucedió algo que quizá, por el hecho de no saber cómo vivir, viví como si fuese otra cosa?”. “Alguma coisa” é substituída por “algo” e o tradutor introduz um “talvez” (quizá) e conclui substituindo “vivi uma outra” por “como se fuese otra cosa”. O tradutor usou outros recursos na constituição da mesma ideia, de

¹⁵³ 1. tr. Desordenar en sumo grado, cortando o rompiendo las relaciones existentes entre las diferentes partes de un todo. *Real Academia Española. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* - Vigésima segunda edición.

modo que no conjunto, as frases em espanhol ficam esteticamente melhor elaboradas do que em português, sem perder na significação semântica.

Em “se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele”, Villalba traduz para “Si avanzase en mis visiones fragmentarias, el mundo entero tendría que transformase para que ocupase yo un lugar de él”. Na parte final da oração, a narradora escreve que o mundo inteiro teria que se transformar para ela caber nele. A narradora em espanhol escreve que mundo inteiro teria que se transformar para ela ocupar um lugar nele. Na primeira situação, há uma sugestão subliminar de que o mundo, como está, não a caberia. Falta de espaço? Falta de identificação? Na segunda não há a sugestão de espaço, o mundo tem que ser modificado para se identificar com a personagem.

No terceiro exemplo, o tradutor usa dois pontos, em lugar de vírgula, para dar destaque à segunda parte: “era ella la que hacía de mí algo hallable por mí misma, y sin necesitar siquiera inquietarme por ello”; na primeira parte há uma correspondência, palavra por palavra, com o original, porém na segunda substitui o “e sem se quer me procurar” por “sem necessidade de sequer me inquietar por isso”, mudando totalmente as significantes. O significado parece perder-se, no entanto, continua muito próximo porque o “isso” retoma a primeira parte da frase. O que se constata é que Villalba não gosta de repetições de palavras e como Clarice as pratica de modo recorrente, até como forma de enfatizar determinadas partes do texto, a narrativa vai ganhando leveza nas mãos do tradutor.

Na quarta exemplificação, a frase “esbarra logo com a testa” é traduzida por “me hace hervir el cérebro”, o que muda consideravelmente o significado. Esbarrar na testa remete à incapacidade de pensar algo de modo mais amplo, ou seja, encontrar os próprios limites do pensamento, o que é retomado na sequência do texto. Ferver o cérebro intensifica a ação proposta no original, podendo ser a consequência de limitada inteligência, também “ferver o cérebro” é um fator resultante de preocupação, de tentativas frustradas, nervosismo, entre outras. Na sequência a personagem diz, no original, que cedo foi obrigada a reconhecer os limites da pouca inteligência; na tradução ela diz que crê ter sido obrigada a reconhecer os limites da escassa inteligência, além de “desdizer” ter ganhado a conotação de “desandar”.

No quinto exemplo: “Muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu

sonho”, o trecho ganha uma tradução mais rebuscada e até mais poética, o “ir” é substituído por “embarcar-me” e a “grandeza do sono” para “a grande viagem do sono” o que equivale a carga semântica da oração; e “vou para” que é bastante coloquial por “avanço até”. Ainda na última frase do trecho, enquanto o original diz “e quando mesmo assim não tenho coragem”, a tradução retoma a questão de estar acompanhada declarando que mesmo acompanhada, quando lhe falta valentia, sonha. A palavra coragem é usada duas vezes no trecho por Lispector, no entanto o tradutor tem o cuidado de não repeti-la; a primeira vez ele traduz por “valor” que é um termo mais comumente usado na Espanha e, na segunda inserção, ele usa a palavra “valentia” que é mais rebuscada, imputando ao texto condição de maior elegância. Segundo Berman, essa é a marca da tradução “clássica” (Berman, 1985, p. 72): ora enobrece, ora vulgariza na língua da tradução.

O último exemplo dessa proposta trata do trecho “terá sido amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como de uma célula-ovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor? Amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar”, em que o que mais chama a atenção é o fato de traduzir “célula-ovo” para “célula primeira”. Célula-ovo é uma construção de Clarice para metaforizar a cegueira. Talvez porque o ovo transmite a ideia de olho, talvez porque a célula-ovo está dentro de uma casca e não pode ver nada; ocorre que a interpretação do leitor/tradutor foi de célula inicial, primeira, restringindo (ou não) a possibilidade de leitura do público. A tradução desfaz a imagem construída pelo original e cria outra com menos complexidade semântica. De qualquer modo, a obra admite essa solução, não são conceitos correlativos, mas uma transcrição em que o tradutor tem a intenção de produzir um trabalho literário, e o leitor tem uma expectativa literária no que se refere às suas convenções culturais. Entretanto, devido ao fato do texto literário permitir diversas leituras, por causa da ambiguidade do código, a determinação da intenção do autor nem sempre é completamente possível.

Fosse o trabalho de Villalba analisado antes da década de 60, provavelmente os conceitos da época ofereceriam subsídios para julgar sua tradução como infiel, como irregular, entre outras. Mas a partir dessa década, novos conceitos e teorias asseguram à tradução sua merecida transcendência, o cruzamento de línguas e culturas dá lugar a diversos movimentos de apropriação – assimilação, manipulação – de formas culturais.

Villalba não comete nenhum absurdo no texto. Sua tradução foge do modelo palavra por palavra, ainda assim não se constatou nenhuma falta grave, nenhuma atribuição de valor que não possa ser assimilado pelo discurso de Clarice. Ele não omite sua responsabilidade

com o leitor, com o original e seu autor. A técnica da adaptação ou manipulação, como sustenta Berman, (1984) deve estar submissa a uma consciência ética. Fazer com que o texto literário funcione em um sistema como um texto a mais, não parece tão benéfico como o é a importação das formas e figurações estéticas. Razão pela qual o sentimento da necessidade de uma ética da tradução centrada na especificidade do outro nasce com sua obra *L'éprouve l'étranger. Culture et traductions dans l'Allemagne romantique* (1984) e segue com os trabalhos de G. Spivak e de L. Venuti. Segundo os três autores, o tradutor é o responsável por encontrar um modelo de análise textual que lhe permita apreender o original em sua totalidade. Berman (1995) afirma que a tradução literária ao ocupar-se de textos tão arraigados à sua língua, converte-se, inevitavelmente em uma manipulação de significantes, em um choque quando duas línguas entram em comoção e, de certa maneira, se acoplam. Reitera que toda tradução traz consigo um sistema de deformação textual, amplamente inconsciente, composto de tendências e forças que fazem com que a tradução se desvie de sua orientação pura. Talvez a deformação pertinente a Villalba seja o enobrecimento ao texto clariciano. Ele sempre tenta melhorar o texto na tradução, o que pode acarretar algum desvio.

Beatriz Sarlo, mais recentemente, (2002, p.50) afirma que as traduções "operam criando uma espécie de língua artificial" situada entre a língua traduzida e a língua que se traduz. A tarefa do tradutor ao tentar fazer com que uma cultura não somente seja aceita, mas entendida por outra, acaba por criar um terceiro espaço, ou melhor, ocupar um espaço entre as duas culturas em questão, um *entrelugar* possibilitador do diálogo entre elas. Sarlo afirma que a tradução é um processo dialógico aberto e sujeito a mal-entendidos, a equívocos, que além de serem normais no processo, podem ser produtivos. Uma das razões, senão a principal, desses equívocos é a não existência de uma correspondência perfeita entre "práticas e culturas diferentes". As culturas são marcadas pelos conflitos internos e tais conflitos também se fazem presente na relação com outras culturas ou práticas culturais.

O estilo escolhido por Villalba exerce uma influência importante na representação de ideias e imagens e, em muitos casos, no desenvolvimento do tema. É evidente que a tradução literária requer um profundo conhecimento de todos os aspectos do texto de partida, especialmente se o tradutor tem que fixar significados indiretos, figuras estilísticas, frases irônicas ou referenciais culturais ou sociais e avaliar o impacto, ou o efeito buscado pelo autor do texto original. De qualquer modo, o tradutor jamais poderá restituir a integridade, tampouco a totalidade do texto do qual se propôs captar a significação. Villalba aparenta sentir-se livre em aceitar determinadas colocações ou palavras se julgá-las

eficazes, ou rechaçar se bem o desejar. Demonstra segurança no confronto com a língua e a cultura brasileira elaborando um dos trabalhos mais significativos na tradução da obra de Lispector na Espanha.

6.7 O tradutor de *Felicidad Clandestina*

Marcelo Cohen é um tradutor argentino radicado na Espanha que, num projeto da editora Alfaguara de agrupar os contos de Clarice em uma só obra, traduz *Felicidad Clandestina*. É formado em Letras e colaborou com os principais jornais e revistas espanholas. Além do livro de Clarice traduziu *Quincas Borba* de Machado de Assis e uma vasta produção traduzida a partir da língua inglesa e mais outros quatro idiomas. Segundo a revista espanhola *Acantilado*, Cohen traduziu mais de cem livros de narrativas, ensaios, poesia e teatro. Traduziu autores como Christopher Marlowe, Jane Austen, Nathaniel Hawthorne, Giacomo Leopardi, Henry James, Raymond Roussel, John dos Passos, Martin Amis, William Burroughs, Quim Monzó, A. Alvarez, Harold Brodkey y Harold Bloom, além de dirigir pela editora Norma (Colombia/Argentina) a coleção *Shakespeare por escritores*, uma tradução das obras completas de William Shakespeare realizada por escritores de onze países de língua espanhola.

Como escritor tem quatro romances notáveis: *El país de la dama eléctrica* (1985), *Insomnio* (1986), *El sitio de Kelany* (1987) e *El oído absoluto* (1990), além de três livros de contos *El instrumento más caro de la tierra* (1982), *El buitre en invierno* (1985) e *El fin de lo mismo* (1992), a maioria editada por selos espanhóis e pouco distribuídas na Argentina.

Com base nesta pequena biografia, podemos partir do princípio de que o tradutor mantém uma relação intensa com a literatura. O que não é diferente da maioria dos outros tradutores. O livro *Felicidad Clandestina* não abarca todos os textos contidos na obra original, segundo o apresentador Miguel Cossío Woodward, a organização da obra desconsiderou os contos traduzidos anteriormente para outras publicações. Também a ordem não foi a mesma; no entanto, o primeiro conto, como no original, é *Felicidad Clandestina* do qual destacamos o trecho a seguir:

1. *Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam. (p. 10)*

2. *Hasta el día siguiente, de la alegría, yo estuve transformada en la misma esperanza: no vivía, nadaba lentamente en un mar suave, las olas me transportaban de un lado a otro. (p. 254)*

Contrastando os textos, é perceptível relativas diferenças tanto na estética, como no campo semântico. Marcelo Cohen muda a pontuação na primeira frase, o que vai alterar o significado dentro do contexto. No original, a personagem se transforma na própria esperança da alegria, e no texto de chegada, o dia seguinte seria o dia da alegria em que esteve transformada na mesma esperança, citadas logo após os dois pontos. Outro fator que se difere é a sequência das ondas que iam e vinham, ou seja, levavam e traziam a personagem; na tradução, a personagem era transportada de um lado para o outro.

Há outras diversas maneiras de se dizer o que foi dito no texto de partida. Todo bom tradutor sabe que nas entrelinhas de uma primeira mensagem pode se encontrar uma segunda, e assim por diante; no entanto, é preciso escolher uma maneira, captar todas as leituras possíveis do texto que lhe é apresentado e converter-se no melhor crítico possível de si mesmo ao optar por uma e não cair no câncer da interpretação incontrolável.

O próximo exemplo está no parágrafo posterior, quando a menina-personagem-narradora dá continuidade à saga que vive em função do livro que supostamente lhe será emprestado:

1. *No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. (p. 10)*
2. *Literalmente corriendo, al día siguiente fui a su casa. No vivía en un apartamento, como yo, sino en una casa. (p. 254)*

Cohen inverte os termos, o que parece razoável e substitui sobrado por apartamento. Ocorre que apartamento na Espanha é o que no Brasil chamaríamos de kitnet, moradia com uma área habitacional bastante reduzida. Um apartamento normal é chamado de “pisso”, de forma que o receptor terá uma ideia adversa da que foi proposta. Embora seja uma palavra técnica, fora do domínio propriamente literário, percebe-se que de uma língua para a outra houve um leve comprometimento na espacialização do texto, já que a casa interfere na composição da personagem.

Ainda na mesma página, no parágrafo sequencial, encontramos:

1. *Mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono da livraria era tranquilo e diabólico. (p. 10)*

2. *Pero las cosas no fueron tan sencillas. El plan secreto de la hija del dueño de la librería era sereno y diabólico. (p. 254)*

O primeiro período ganha outras conotações, o período “Mas não ficou simplesmente nisso” ganhou o entendimento: “porém as coisas não foram tão simples”. O advérbio passa para adjetivo, além do tradutor acrescentar a palavra “coisa” que não faz parte do texto em português. Não tarda em matizar o texto em sua língua. Percebe-se que o tradutor vai recriando a partir do texto original. Em “Cem anos de perdão” temos:

1. *Até chegar à rosa foi um século de coração batendo. (p. 61)*
2. *Cuando llegué a la rosa había pasado un siglo de corazón palpitante. (p. 268)*

A interpretação que se pode ter entre as duas é sutilmente diferente. Até chegar ao lugar onde estava a rosa, a protagonista que tentava roubá-la, vive momentos de tensão, medo, e por isso o tempo vagaroso, o século de coração batendo. Na segunda opção, quando chega à rosa já se passou um século de coração palpitante. No parágrafo seguinte, encontramos:

1. *Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. (p. 61)*
2. *Finalmente empiezo a partir el tallo, arañándome los dedos con las espinas y chupándome la sangre de los dedos. (p. 268)*

O tradutor insere uma vez mais a palavra “dedos” no trecho, o que, no caso, contribui para a perda do ritmo. O segundo período, “arranhando-me com os espinhos”, não condiciona o arranhar aos dedos, de forma que o entendimento de Cohen não tem muito sentido, além de empobrecer o texto. Algo que ele repete em:

1. *O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha. (p. 61)*
2. *¿Y qué hacía yo con la rosa? Hacia esto: la rosa era mía. (268)*

Ele insere a palavra rosa pela segunda vez em um mesmo trecho, provavelmente, dessa feita, para ganhar. É preciso reconhecer que o livro *Felicidade clandestina* está composto, em sua maioria, de textos a serviço da recordação. São memórias de infância ficcionalizadas por Clarice que exigem reflexão por parte do tradutor, ponderação na hora de ser reformulado, pois tratam do passado da narradora, que escreve em um determinado presente que também já é passado para o leitor. O tempo do tradutor, que

seria o futuro da protagonista e escritora, revela outro estado da sociedade, outra maneira de ver o mundo e cabe ao tradutor a tarefa de reformular o texto. É ele que vai mediar a informação entre emissores e receptores, considerando que há uma enorme aceleração da vida e o perigo, no caso, é ver e julgar as situações conforme o contexto histórico cultural que estamos vivendo. Por conta desses três tempos históricos, o ritmo precisa fluir entre as continuidades; o narrador vai e vem em sua temporalidade, Cohen precisa atualizar isso, simultaneamente, dentro de outra temporalidade histórica. E é nesse ponto que ele comete alguns deslizes.

Em “Uma esperança” que descreve o diálogo entre mãe e filho sobre a chegada de uma esperança (inseto) na casa, em determinado momento ocorre o diálogo:

1. – *Ela é burrinha, comentou o menino.*
– *Sei disso, respondi um pouco trágica. (p.92)*
2. – *Es tontita – comento el niño.*
– *De eso yo sé bastante – respondí, un poco trágica. (p.270)*

Observa-se no segundo diálogo que o “sei disso” foi substituído por algo equivalente a “disso eu sei bastante”, enfatizando o que no texto de partida parece bem corriqueiro. “Sei disso” no português do Brasil, às vezes funciona até como marcador linguístico, de modo que passa despercebido. O tradutor complementa a expressão, valorizando-a. Ainda no mesmo texto (p. 271 e 93), o tradutor desmembra um parágrafo, traduz “infeliz” por “desdichada”, o que remete à suma pobreza, miséria ou desgraça¹⁵⁴, potencializando o significado de infeliz. Introduce verbos em duas circunstâncias (ser, dizer), além de flexionar verbos em tempos diferentes dos apresentados no original.

O texto literário oferece uma infinidade de possibilidades que só pode ser efetivada se o tradutor for capaz de captar o imaginário veiculado nas imagens simbólicas presentes no texto original. Parece ser essa a estratégia de Cohen. Não é um tradutor que permanece colado no texto, por outro lado não executa uma super interpretação. Efetivamente, os obstáculos de transferências tradutoras não podem reduzir-se apenas à distância linguística ou, sociologicamente, ao entorno cultural que modela a língua e, por sua vez, é modelado por ela, estão pontuados pelos marcos de reflexão que acompanham a língua, bem como, os diferentes vetores de sensibilidade, tão explorados por Lispector.

¹⁵⁴ **desdicha.** (De *des-* y *dicha*¹). 1. f. Desgracia, suerte adversa. 2. f. Pobreza suma, miseria, necesidad.

Segundo Toury (1980), não temos de alimentar a utopia com referência à ideia de existir uma tradução correta. Há dois tipos de tradução: tradução adequada e tradução aceitável e o próprio Toury acrescenta que nenhum dos dois modelos é puro (1980, p. 142). Toury fala do conceito de equivalência, o que significa parcialmente equivalente, porque o intercâmbio entre o texto traduzido e o texto original nunca pode ser total. As teorias desenvolvidas tendo como referência o texto original são inadequadas para preencher o vazio ou fechar a fenda que existe entre uma equivalência e outra. Seu modo de operação seria: se a segunda equivalência não é compatível com a primeira, é que não existe equivalência e, em consequência, o texto traduzido deixa de ser tradução como tradução correta, dado ao seu apriorismo.

Cohen não enfrenta problemas de intraduzibilidade linguística ou cultural e demonstra relativo conhecimento sobre a cultura brasileira, o que incomoda em sua tradução, para os conhecedores do texto clariciano, é a questão estilística. A impressão é de que ele sabe qual seria a tradução adequada, mas algo no contexto material circunvizinho o impede, produzindo o que seria uma tradução aceitável. O leitor espanhol irá ler um bom texto, compreensível e de qualidade. Percebe-se que a tradução foi executada tendo em vista a cultura receptora muito mais que a de origem. Porém, o texto traduzido não apenas repercute na cultura receptora. Ao determinar o posicionamento de uma tradução qualquer, Toury fala de um hipotético terceiro texto que permite, de forma indireta, comparar textos (que seriam em si mesmo incomparáveis). As normas preliminares, de que fala Toury, podem muito bem ser empregadas em Cohen, elas apontam tanto para a existência como para a essência de uma política tradutora que segue os termos da cultura meta. As decisões tomadas durante o processo tradutório afetam a matriz do texto pelo modo de distribuir o material linguístico nele.

6.8 Mario Morales em *El viacrucis del cuerpo*

Mario Morales não é um tradutor tão conhecido na recepção espanhola. Sabe-se que é poeta e que, além de Clarice Lispector, traduziu da língua portuguesa a obra *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto. De Lispector, traduziu *A via crucis do corpo e A bela e a fera*, publicados em 2002 pela editora Alfaguara. Do primeiro, retiramos alguns trechos para servir como pontos de observação sobre o processo tradutório de Morales.

No conto Miss Algrave encontramos:

1. *Os cílios eram ruivos. Era uma mulher bonita (p. 26)*
2. *Las cejas y pestañas también eran pelirrojas. Era una mujer bonita. (p. 297)*

A diferença na tradução pode ser percebida de maneira instantânea. O texto em espanhol ganha outras palavras. O tradutor acrescenta “as sobrancelhas” e com ela o conectivo “también”. Apesar de sobrancelha estar, como os cílios, relacionada aos olhos, o texto original não apresenta tal vocábulo.

Um pouco mais adiante, Morales faz o contrário, omite palavras:

1. [...] *Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora.*
Às sete horas voltou para casa. Nada tinha a fazer. Então tricotou um suéter para o inverno. De cor esplendorosa: amarela como o sol. (p. 27)
2. [...] *Miss Algrave se sentia muy feliz, aunque...*
Entonces se puso a tejer un suéter para el invierno. De un color esplendoroso: amarillo como el sol.
A las siete volvió a casa. (p.299)

Na primeira frase o tradutor substitui “embora” por “aunque”, o que tem equivalência, “aunque” seria o mesmo que “ainda que”. Porém há um segundo “embora” que faz jogo polissêmico com o primeiro e significa retirar-se, sair, o que no conto em espanhol é omitido, mesmo o “bem” que marca, no contexto, uma interferência do narrador, fica de fora. O “bem” faz menção a uma palavra que não veio, um pensamento que não foi dito, um enunciado que o narrador omite ao decidir ir embora. Mas essa construção é excluída e a parte que vem em seguida também sofre alterações. Enquanto em português a próxima sequência é “Às sete horas voltou para casa” em espanhol a protagonista se põe a tecer um suéter para o inverno. Ou seja, no texto de partida, a personagem volta para casa e como não tem o que fazer, tece um suéter. No texto de chegada, ela tece um suéter, ainda na casa de Mrs. Cabot e só depois volta para casa. A parte “nada tinha a fazer” também é retirada do trecho, anulando toda lógica sequencial.

Na outra página, a narradora retoma o “embora” que mostra ser um elemento semântico importante no texto, quando a personagem estava mergulhada em sua solidão, com o trecho: “estava assim deitada na cama com sua solidão. O embora.” O “embora” é substantivado de forma a retomar a ideia anterior, mas como o texto

traduzido excluiu o vocábulo, tem de usar outro recurso, e a solução foi traduzir o “embora” por “pensando”: “Estaba así acostada en la cama con su soledad. Pensando.”

Ainda no mesmo conto, outra frase ganha uma palavra no texto traduzido:

1. *A falta de vergonha estava no ar. Até já vira um cachorro com uma cadela. (p.28)*
2. *Hasta ya había visto un perro haciéndolo con una perra. (p.300)*

O verbo “haciéndolo”, no gerúndio, surge na oração com o intuito, certamente, de enfatizar a relação de sexo entre os animais, o que no original fica a cargo do leitor. Em:

1. *– É o jeito, disse ele até friamente.*
2. *– Es el chiste – dijo él, hasta de una manera fría.*

Morales traduz “é o jeito”, uma expressão bem brasileira, por “es el chiste”, que quer dizer, “é a piada”, afastando a proximidade sintática e semântica do texto original. De fato, a tradução de Morales está toda pontuada por modificações de palavras e frases, divisões de parágrafos, omissões e às vezes adicionando nova palavra. Traduz “uivo” por clamor; “sovina” por “imbécil”; “homem cabeludo” por “hombre velludo”, o que perde todo o sentido. A ideia que ele produz é de um homem peludo e não de um homem cabeludo. E, para finalizar ele traduz:

1. *Você que não me venha com uma de sonso!*
2. *¡Usted no me venga con otro de sus fingimientos!*

“Você”, no Brasil, é um pronome para tratamento informal, enquanto na Espanha “usted” é para tratamento formal. No texto a ocasião é de informalidade, Miss Algrave está elaborando um plano de sedução e ao mesmo tempo uma espécie de vingança contra o chefe sovina, que em espanhol ficou “chefe idiota”.

A tradução de Mario Morales não deixa de afetar nossas expectativas, ela decepciona por sua descaracterização e desconsideração. Ele desmonta e reorganiza, o que nem sempre dá certo. Às vezes afasta o significado das frases, criando uma espécie de interpretação que media a língua original e a língua de recepção. Segundo Iser (2005, p. 284), “A interpretação é um ato da tradução, cuja execução depende do tema que se

vai interpretar assim como do contexto dentro do qual tem lugar esta atividade”¹⁵⁵, de modo que é normal que o texto seja interpretado e reescrito, mas o tradutor tem de considerar que não pode operar em direções diferentes das previstas.

A tradução de Morales não é exatamente o exercício de escrever um idioma na terminologia de outro. Ele abre um espaço entre a temática e o registro para o qual vai transportar, criando novos problemas que não serão respondidos com as soluções antigas. Embora Iser assegure que “toda interpretação transforma algo em outra coisa” (2005, p. 29), fala também de um espaço limite entre o produto e a interpretação. Morales descuida do texto. Recria uma narrativa que é, provavelmente, produto da pressa, da falta de pesquisa ou da não resistência ao impulso de sobrepor-se a ela. Ora ele tenta facilitar introduzindo palavras que definem o que está subjacente, ora ele omite frases que concluiriam uma ideia, ou mesmo palavras carregadas de significações, excluídas sem aparente justificativa.

Arroyo (1993, p. 18) afirma “que seria ingênuo e simplista estabelecermos normas de leitura que contassem com a possibilidade de resgate total dos significados originais de um texto ou da intenção do autor”. Para ela, o leitor enquanto tradutor não pode proteger os significados originais de um autor, porque, a rigor, nem o próprio autor poderia estar plenamente consciente de todas as variáveis de seu texto. No entanto, o que se questiona aqui é a questão de renomear os termos com palavras que implicam em outros significados, outras definições, já que um vocábulo é sempre o recorte de uma determinada categoria e, outra forma de referir-se a ele pode ser capaz de replicar outras relações em outras esferas que não a construída pelo autor.

Segundo Berman, (1999, p. 67) todo tradutor está exposto a essas “forças” deformadoras, que determinam o desejo de traduzir e geram traduções “iconoclastas”, entendida como o jogo de significantes, o espaço no qual o literário brinca com o significado, com o sentido ou o conteúdo do texto. Enquadra essas deformações na tradução em treze tendências (1999, p. 53 – 68), das quais cito duas praticadas por Morales no decorrer da obra:

- Empobrecimento qualitativo: remete à substituição dos termos, expressões, etc., do original por termos, expressões, etc., que não têm a riqueza significativa, ou icônica, dos primeiros;

¹⁵⁵ La interpretación es un acto de traducción, cuya ejecución depende del tema que se va a interpretar así como del contexto dentro del cual tiene lugar esta actividad. . (ISER, 2005, p. 284)

- Empobrecimento quantitativo: remete a uma perda lexical; há menos significantes na tradução do que no original;

6.9 Gayo e Tejada em Aprendizaje o el libro de los placeres

Juan Garcia Gayo, poeta de nacionalidade argentina, traduziu, além de Lispector, Fernando Pessoa, Ledo Ivo, Cora Coralina, Adélia Prado e Machado de Assis para a língua espanhola. Traduziu autores procedentes da língua inglesa como Emily Dickinson, Stephen Spender. Também traduziu de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.* para a editora Monte Ávilas, de Caracas, Venezuela, em 1969. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* foi traduzido por ele e Cristina Sáenz de Tejada, espanhola, professora de espanhol em universidade dos Estados Unidos e é doutora em literatura latino americana pela The Pennsylvania State University. É autora de vários artigos sobre literatura do Brasil e sua investigação passa pela cultura e identidade brasileira.

Os autores não fazem nenhum tipo de apresentação ou comentário sobre o livro em questão. Também não encontrei nenhum depoimento dos mesmos sobre o exercício de traduzir Clarice. Sabe-se apenas que foi a única experiência em tradução por parte de Tejada.

A tradução desenvolvida por ambos não é a que se pode nomear palavra por palavra. Ainda na primeira página já se pode detectar o estilo que seguirão por todo o livro. O trecho

1. *“então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo - e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra -”*(. 13)

É traduzido por:

2. *“entonces del vientre mismo, como un remoto estremecerse de la tierra, que difícilmente podía considerarse señal de terremoto, del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento - y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra -”*(p.13)

Estamos diante de uma das complexas analogias que se apresentam na obra de Lispector. Como expressou Elena Losada, é preciso interpretar e reescrever. Lispector narra o pressentimento de dor de Lori, e na sequência a própria dor chega sem aviso provocando um abalo sísmico no corpo da personagem. Na tradução, no entanto, fica muito difícil obter a mesma correspondência e no último período os significados se afastam. Se em português o segmento começa a partir do conectivo “e” mais o pronome “em”, em espanhol este último é substituído pelo “com” e na sequência a palavra “caretas” é traduzida por “máscaras”. A máscara, tanto em português como em espanhol, é algo externo com que se cobre o rosto, inclusive as expressões do que pode se chamar de caretas. A contorção do corpo, como se fosse um parto, é totalmente dissimulada na tradução. Também há uma sutil diferença entre “afinal” e “finalmente”, o “afinal” do texto de origem justifica as caretas da personagem, e o “finalmente” do texto em espanhol sugere uma conclusão, além de cortar o ritmo da frase. Para fechar, a palavra “petróleo” deixa de ser única e passa a ser “chorro de petróleo”.

Ainda no mesmo parágrafo, considerando que o livro é composto por parágrafos longos, encontramos:

1. *sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil — afinal rebentados canos e veias, então sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul (...). (p. 14)*

Traduzido para o espanhol temos:

2. *sacudida como el árbol fuerte que se conmueve más profundamente que el árbol frágil – finalmente reventados vasos y venas, entonces, se sentó para descansar y poco después imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul (...). (p. 14)*

Novamente estamos diante de símiles complexas que abarcam um sistema de imagens, metáforas e símbolos, como se fosse a estrutura de um poema. A protagonista é sacudida como a árvore forte que é mais abalada do que a frágil. Na língua de chegada o termo usado como equivalente a abalar profundamente é “conmover”, que tem como significado mais comum produzir uma emoção intensa, pode ser usado em frases como “Le conmueven los relatos sentimentales”. No dicionário Larousse editorial pode-se encontrar a definição: “*tr.-prnl. Perturbar, inquietar, mover fuerte o eficazmente*”. O que

pode dar credibilidade à tradução, porém não é um termo usado comumente para referir-se a um movimento excessivo, como o relatado por Clarice. “Afinal”, volta a ser traduzido por “finalmente”, o que nesse caso, faz sentido, e “cano” por vasos: “finalmente rebentado los vasos”, o que cria uma nova interpretação. Vaso para o leitor espanhol é copo, logo, “copos rebentados” é uma imagem totalmente diferente de “canos rebentados”. Mais adiante se pode verificar:

1. *Mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz de conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz de conta verde-cintilante, faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus, (...). (p. 14)*
2. *Pero eso imaginaba que lo estaba de verdad, en medio del imaginar necesitaba hablar de la verdad de piedra opaca para que contrastase con el imaginar verde resplandeciente, imaginaba que amaba y era amada, imaginaba que estaba acostada en la palma transparente de la mano de Díos (...). (p. 14)*

Nesse trecho o “faz de conta” que Clarice tanto explora na obra é traduzido por “imaginação”, o que semanticamente e culturalmente deixa a desejar, do ponto de vista da análise comparativa. O faz de conta é uma atividade de grande complexidade, atividade lúdica que desencadeia o uso da imaginação. Esse exercício mágico, a princípio destinado às crianças, expressa e trabalha as emoções explorando as diferentes representações que têm das situações difíceis, às vezes distantes, impossíveis, podendo melhor organizá-las e até compreendê-las. Na tradução, perde-se essa ludicidade, perde-se a ideia ingênua de poder ser qualquer pessoa e ir a qualquer lugar e, no meio desse faz de conta, falar a verdade. Esse é um exemplo de tradução cultural, difícil encontrar mecanismos para fazer equivalente o texto. O trecho em espanhol fica um tanto esvaziado, sem literariedade, além disso, a frase “*faz de conta que não precisava morrer de saudade*” é totalmente eliminada. Não sei se por descuido ou por não conseguir similaridade na cultura receptiva.

Há outros pequenos deslizos cometidos pelos tradutores, ainda na página 14, a palavra “amados” da frase “faz de conta que ela fechasse os olhos e seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos de gratidão” é traduzida por “humanos”.

Ainda na mesma página a palavra “voracidade” é traduzida por “voluntad”; nas páginas seguintes encontramos modelo (referindo-se à roupa) traduzido por forma; “nua” por “sencillo”; “positiva” por “efectiva”; “grossos” por “enormes”; “fazia” por “parecia”; “largo” por “largo” mesmo, quando as palavras têm a mesma grafia, porém os significados diferentes. Outras traduções divergentes ocorrem sucessivamente na obra; no entanto, não podemos nos ater a todas as páginas, pois o objetivo deste capítulo não é o aprofundamento nas traduções e sim apresentar uma mostra dos profissionais, com a intenção de detectar o tipo de leitura, o estilo, a ênfase que cada um atribuiu para certos níveis do texto, visto que a tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra e, enfim, mapear a recepção de Clarice Lispector no país espanhol.

A tradução de Gayo e Tejada pode ser usada como objeto para se questionar a noção de fidelidade ao texto, embora na medida em que o tradutor é responsável pela criação de sentidos, é exigido também que essa ação seja ética, como disse George Steiner, considerar um texto merecedor de uma tradução é dignificá-lo de imediato e envolvê-lo em uma dinâmica de magnificação, pois tanto historicamente quanto em termos de contexto cultural o original pode crescer em prestígio por meio da tradução.

É lamentável que isso ocorra exatamente com o livro mais vendido de Clarice Lispector na Espanha, segundo o diretor de Siruela. O que foi executado por Gayo e Tejada só se pode justificar de uma maneira: ambos não conhecem a língua portuguesa, muito menos a cultura brasileira. Traduzir “amado” por “humano” não pode ser considerado recriação, adaptação ou qualquer outro método. Não se enquadra no sentido abstrato e literalista de Berman, muito menos no histórico e cultural de Pym. Embora esses teóricos abram um leque vastíssimo em relação aos métodos de tradução, resguardam uma ética que faz parte da profissionalização do tradutor. A tradução literária cumpre também um papel informativo ao apresentar a cultura de um povo para outro, e isso não se pode mudar, adaptar, recriar. A tradução exerce também uma função formativa e ideológica, já que por ela o leitor se dá conta das manifestações e representações de país, nação ou um sistema de determinados cidadãos. É certo que a tradução nunca alcançará o mesmo sentido do original, mas nem por isso o tradutor pode deixar de buscá-lo.

Voltando ao conjunto das treze tendências deformativas criadas por Berman, poderíamos atribuir a Gayo e Tejada deformações que vão além do empobrecimento qualitativo e quantitativo do texto, como por exemplo:

- Destruição das redes de significantes subjacentes: ocorre quando a tradução não transmite o texto subjacente existente no original e formado a partir da correspondência e encadeamento de certos significantes;
- Destruição da sistemática: trata-se da destruição das frases e construções usadas no original, não apenas dos significantes;
- Destruição das locuções: consiste na destruição de imagens, locuções, provérbios, etc., quando estes são traduzidos sob o ângulo da equivalência; as equivalências de uma locução ou provérbio não o substituem;

É muito difícil precisar o projeto de tradução de Gayo e Tejada. Ele é um tradutor experimentado que verteu para o espanhol um número relativo de obras, inclusive obras significativas, como as de Fernando Pessoa. Ela enquanto tradutora, não apresenta outra tradução em seu currículo, embora deixe transparecer uma longa relação com a literatura brasileira. Há várias perguntas que ficam sem respostas em relação à posição tradutiva; a conscientização do tradutor no que diz respeito à pulsão de traduzir que lhe é inerente; o ato tradutório e o modo como internalizou o discurso do texto a ser traduzido. Para Berman

Não há tradutor sem posição tradutiva. Mas há tantas posições tradutivas quanto tradutores. Estas posições podem ser reconstituídas a partir das traduções, o que dizem implicitamente, e a partir das diversas falas que o tradutor faz acerca de suas traduções, do traduzir e de outros temas (BERMAN, 1995, p. 75).

Isso explica que o projeto de tradução é determinado pela posição tradutiva e pelas necessidades que a obra a traduzir impõe. Ele delimita a ação do tradutor e expõe a maneira pela qual ele, o tradutor, vai efetuar a tradução. Assim, ao ler uma tradução, o crítico deve fazê-lo a partir do projeto existente nesse texto. No entanto, fica difícil extrair do texto a zona de deformação para tentar avaliar o projeto de tradução, considerando que as deformações ocorrem no desenrolar de todo o texto. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é uma obra que merece ser lida sim, porque o leitor espanhol fará uma leitura independente, sem confronto com o original; e partindo do princípio que a tradução é outra obra, o livro está tecnicamente apto para ser lido.

6.10 Basílio Losada e a tradução de *Perto do coração selvagem*

Basilio Losada Castro é, além de tradutor, crítico literário e o primeiro catedrático de língua galega e portuguesa na Universidade de Barcelona, lugar hoje ocupado por sua filha, a também tradutora Elena Losada. Realizou inúmeros estudos críticos sobre a literatura portuguesa, galega e brasileira. Traduziu 150 livros envolvendo sete línguas: português, inglês, Frances, alemão, catalão, galego e russo. Traduziu autores como Jorge Amado, José Saramago, Fernando Pessoa, Nikolai Gogol, Pere Gimferrer, Graham Greene, Julio Verne entre outros. Recebeu vários prêmios de tradução, entre os quais o espanhol “la Creu de Sant Jordi”, a “Comenda da Ordem do Infante Dom Henrique”, outorgada pelo governo português, a “Ordem do Cruzeiro do Sul”, no Brasil, e a “Medalla Castelao de la Xunta de Galicia”. Aos 70 anos publicou seu primeiro trabalho de ficção, um romance intitulado “La peregrina”, ambientado na idade média.

Basilio Losada é uma espécie de embaixador da cultura brasileira na Espanha, o que já citamos em capítulos anteriores, visto o seu intenso trabalho como articulista e tradutor, disseminando nossa cultura por meio de artigos, palestras, congressos, traduções e até entre os amigos. *Cerca del corazón salvaje* é a obra que Basilio Losada escolhe para introduzir Clarice na Espanha. Sobre a escrita da brasileira, Losada declara:

Clarice trabalha com o indizível a partir de uma imensa e desmedida paixão pela literatura e renuncia contar histórias para expressar sensações. O valioso em si é a escrita em si, a busca da consciência por meio da linguagem. (LOSADA, 2002, p. 12)

Experiente no exercício da tradução, Losada não é dos que se prendem ao original. Acrescenta palavras, omite outras, substitui, adapta, acrescenta em muitas ocasiões o verbo “ser”, acrescenta pronomes pessoais que Clarice costumeiramente omitia e outras questões das quais trataremos a seguir. O primeiro parágrafo do livro, que transcrevemos aqui, apresenta vários aspectos que podem ser analisados, vejamos:

1. *A MÁQUINA DO PAPAI batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. (p.13)*

2. *La máquina de papá hacia tac-tac... tac-tac-tac... el reloj sonó con un tintineo callado. El silencio se arrastraba zzzzzz. El guardarropa decía ¿qué? ropa-ropa-ropa. No, no. Entre el reloj, la máquina y el silencio había un oído a la escucha, una oreja grande, color de rosa, muerta. Los tres sonidos estaban ligados por la luz del día y por el crujir de las hojas de los árboles que rozaban unas contra otras radiantes. (p. 21)*

O trecho *O relógio acordou em tin-dlen sem poeira*, foi traduzido para *el reloj sonó con un tintineo callado*. Não sei qual a relação que o tradutor estabeleceu entre “sem poeira” e “callado”. De qualquer modo a palavra “callado” tem uma significação restrita, enquanto “sem poeira” metaforiza uma condição de limpo. Talvez ele tenha se baseado no “silêncio se arrastando” da frase seguinte. A frase do texto de partida diz que o relógio acordou, enquanto a do texto de chegada diz que o relógio soou. Mais adiante encontramos: *Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta*, que é traduzida por *Entre el reloj, la máquina y el silencio había un oído a la escucha, una oreja grande, color rosa, muerta*. Losada introduz a palavra “oído” em lugar de orelha e em seguida reforça a palavra com orelha grande, retirando a conjunção “e” entre cor-de-rosa e morta. No último período do parágrafo faz outra modificação, substitui “folhinhas” por “hojas”: *las hojas de los árboles que rozaban unas contra otras radiantes*. Substituindo também “esfregavam” por “rozaban”.

Na página 14, que corresponde à 22 do espanhol, selecionei o último parágrafo:

1. *Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Aríete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira.(p. 14)*

Apresento o mesmo em espanhol:

2. *Cuando vestía a la muñeca o la desnudaba se la imaginaba yendo a una fiesta donde lucía entre todas las otras hijas. Un coche azul arrollaba a Arlete, la mataba. Despues llegaba el hada y su hija revivia. Su hija, el hada, y el coche azul no eran sino Juana, de lo contrario habría sido un haburrimiento.(p. 22-23)*

Constata-se que já na primeira linha a forma “já” é substituída por “cuando” recriando o sentido do texto. No primeiro texto, a menina veste e despe a boneca e a imagina indo a uma festa. No segundo, é quando ela veste ou despe a boneca que a imagina indo a uma festa. No período seguinte, um carro azul atravessava o corpo de Aríete e a matava. No

espanhol, um carro azul atropelava o corpo de Arlete. Além da mudança de conotação de “atravessar” para “atropelar”, o tradutor muda o nome da menina para Arlete. O nome original, Aríete, tem como significado uma antiga máquina de guerra, o que pode ter relação, ou não, com a suposta destruição imaginada pela menina. E no último trecho a expressão “seria pau a brincadeira” é traduzida por “habría sido um haburrimiento”. Por mais que se conheça o Brasil, é muito difícil interpretar o que seja “seria pau a brincadeira”, de modo que o tradutor opta por haburrimiento. O que também é difícil de compreender, porque em espanhol se usa comumente a palavra “aburrimiento” sem o “h”. Quis ele provocar alguma ludicidade?

Selecionamos outro parágrafo que apresenta várias questões pertinentes:

1. *Divertiu-se com os papelões. Olhava-os um instante e cada papelão era um aluno. Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto.(p.15)*

Que em espanhol ficou:

2. *Empezó a divertirse com lós papelotes. Los miraba um momento y cada papel era um alumno. Juana era la profesora. Uno de ellos era bueno y el outro era malo. Sí, si ¿y qué más? ¿Y ahora qué? Nunca ocurría nada si ella... Bueno. (p. 23)*

Basílio Lozada começa introduzindo uma palavra que não consta no texto em português: “empezó”, o que equivale a começar. Clarice usa o “divertiu-se”, algo que já aconteceu. No segundo período, deixa de usar a palavra “papelotes” (aumentativo de papel) e introduz “papel” deixando de fazer a repetição, como faz Clarice. Traduz acertadamente “e daí” para “¿y qué más?” e a repetição das palavras “agora” ele substitui para a expressão espanhola “¿y ahora qué?”, bastante usada na Espanha. Na frase “Um deles bom e outro mau” o tradutor introduz duas vezes o verbo ser, o que faz muitas vezes, ficando “Uno de ellos era bueno y el outro era malo”.

O próximo parágrafo também apresenta outras possibilidades de tradução como podemos verificar:

1. *Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso (...) (p. 15)*
2. *Una vez inventó um hombrecillo del tamaño del dedo índice, con pantalones largo y corbata de pajarita. Lo llevaba en la bolsa de ir al colegio. El hombrecillo era una perla, una perla de corbata, tenía la voz gruesa y decía desde dentro de la bolsa (...) (p. 23)*

O tradutor começa acrescentando o “una vez” para iniciar o parágrafo que no texto original inicia-se pelo verbo inventar. Na sequência o “fura-bolos” é traduzido por “dedo índice” e o “laço de gravata” por “corbata pajarita”, o que seria gravata borboleta. Na frase *Ela usava-o no bolso da farda de colégio* é traduzido para *Lo llevaba en la bolsa de ir al colegio*. Ou seja, o homenzinho que a protagonista usava no bolso da farda é transferido para a bolsa do colégio. E na frase *O homenzinho era uma pérola de bom* em espanhol perde o adjetivo e passa ser apenas uma “perla” e passa a falar de dentro da bolsa.

No trecho *O fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta* (p. 26) é traduzido para o espanhol como *El sol se estremecía al atardecer, allí fuera, em las ramas verdes de los árboles. Las palomas ensuciaban libremente el suelo* (p. 36.) A frase é desdobrada com o acréscimo de outras palavras. Mas além do trecho ter ficado mais longo, há uma tentativa de sublimação, de engrandecer o texto de Clarice, e voltamos a Berman (1999, p. 52) e ao que nomeia de *enobrecimento*: uma tendência a tornar a tradução “mais bela” (formalmente) do que o original. O tradutor utiliza-se, por exemplo, de vocabulário rebuscado e frases “elegantes” mesmo que esse tipo de vocabulário e frases não exista no original.

Nas páginas seguintes, o modo de traduzir, modificando o significado de algumas palavras, ou acrescentar e omitir, seguem. São mudanças que não chegam a comprometer o discurso, mas são tendências de deformações da tradução. Lozada se utiliza, também, da *clarificação* (BERMAN, 1999, p. 52), que trata do nível de “clareza” sensível das palavras, ou seus sentidos, e acontecem a partir da racionalização; onde o original deixa algo implícito, a tradução tende a explicitar. Também se utiliza do *alongamento*: a tradução tende a ser mais longa do que o original. Por ser um texto literário, muitas vezes, perde-se a poeticidade da frase, da palavra e mesmo do parágrafo. A associação de determinadas palavras produz sentidos diferentes de associação de uma com outra similar.

Entretanto, o tradutor não pode se prender ao significado da palavra, Clarice é uma narradora e escreve em prosa e a tarefa do tradutor é reconstituir a totalidade dessa prosa moderna, fragmentada e condensada, mesmo que pelo caminho vá se perdendo a carga de sugestão que o texto original possui. Para Walter Benjamin,

A fidelidade da tradução das palavras isoladas quase nunca consegue restituir completamente o significado que estas têm no original. Pois o

significado poético não é restringido nem fica esgotado pela intenção do original, e esta dinamiza-o na medida em que a intenção está ligada aos modos de “querer dizer” existente numa determinada palavra. (BENJAMIN, 2008, p. 19)

Dentro dessa liberdade para a reconstituição da sintaxe, Losada não valoriza o significado da palavra em si e traduz “troveja” por “contesta”; “dou para o mal” por “soy mala”; “morna” por “silenciosa”; “rapidamente” por “borbotones”; “correndo” por “penetrando”; “ligeiramente” por “distraidamente”; “enviesada” por “esbelta” entre tantas outras. Também inverte os termos das frases e insere vez por outra um “certamente”, um “además de” um “entonces” e outras palavras que têm o objetivo de promover conexões. Segundo Benjamin (p.20), a exigência de literalidade nas traduções não se deduz do interesse em preservar o significado; isso é conseguido na transmissão da sintaxe que nos demonstra ser a palavra, e não a proposição, o elemento primário do tradutor, pois a proposição é a muralha que se coloca entre o tradutor e a língua do original, e a literalidade é o arco de ponte que serve de acesso. Para ele, quanto mais elevada for a forma tanto mais ela permanecerá traduzível no contato fugidio que tem com o seu significado.

6.11 Mario Merlino em *Un soplo de vida*

Mario Merlino¹⁵⁶ foi um dos mais respeitados tradutores na Espanha. Traduziu para o espanhol línguas como o inglês, o francês, o italiano e o português. Entre os escritores mais conhecidos estão Allen Ginsberg, Natalia Ginzburg, Eça de Queiroz, Jorge Amado, Clarice Lispector, Néida Piñon, Mia Couto, Raduan Nassar, João Ubaldo e Lobo Antunes. Este último foi o que mais lhe deu visibilidade e com o qual em 2004, ganhou o Premio Nacional de Traducción com *Auto de los condenados*.

De origem argentina, onde nasceu em 1948, Merlino foi para a Espanha em 1976 fugindo da ditadura de seu país. Seu campo de interesse foi a tradução, a poesia, a declamação, a defesa dos direitos dos homossexuais, o cosmopolitismo e numerosas causas de esquerda. Alimentou a necessidade de ser muitas pessoas ao mesmo tempo, além de uma obsessão em comunicar-se, algo que fazia muito bem com seu particular

¹⁵⁶ <<http://nalocos.blogspot.com.br/2009/09/mario-merlino-fin-de-partida.html>>

<<http://web.ua.es/es/histad/documentos/biografias/mario-merlino.pdf>>

<<http://revistavasoscomunicantes.blogspot.com.br/2011/03/vasos-comunicantes-numero-26.html>>

sentido de humor. Foi diretor da associação de tradutores espanhóis e da revista de tradução “Vasos comunicantes”. Publicou vários livros de poesia e alguns livros curiosos, entre os quais, *Como brincar e divertir-se com palavras* e *Como brincar e divertir-se com jornais*.

Merlino traduziu *Um sopro de vida* em 1999, obra que se constrói por meio de diálogo, quase monólogo entre Angela Pralini e o autor/personagem da obra de Clarice. A forma de diálogo é a maneira que a escritora encontra para criar um dos problemas que atravessa toda sua narrativa: a problemática da escritura e da impossibilidade da linguagem. Na medida em que constrói a personagem, Clarice mostra como as palavras não conseguem expressar a sensação de impotência que sente o criador de Ângela, enquanto esta lhe escapa das mãos.

É essa a complexa narrativa que Merlino produz voz em espanhol. Começamos pela primeira frase do livro que vai nos auxiliar a traçar o estilo do tradutor:

1. *Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto. (p. 11)*
2. *Esto no es una lamentación, es el grito de un ave de rapiña. Irisada e inquieta. Un beso en la cara muerta. (p.13)*

Nesse trecho, fica visível as substituições dos artigos definidos por indefinidos e vice-versa. Em “é um grito” temos “es el grito”; em “de ave de rapina”, no espanhol ganha-se um artigo indefinido ficando “un ave” e em “o beijo” temos o artigo definido substituído por indefinido. Na semântica temos a palavra “intranquila” traduzido por “inquieta”, que tanto em português como em espanhol tem seu emprego mais comumente aceito. Merlino apara as arestas, por exemplo, na frase “viver é uma espécie de loucura que a morte faz” (p.11), Merlino substitui o verbo fazer por cometer. Também em “vivam os mortos porque neles vivemos”, ele inverte os períodos, ficando a frase em espanhol “Porque em ellos vivimos, vivan lós muertos” (p. 13). O tradutor promove a inversão de termos e períodos no decorrer de toda a obra, bem como a substituição de artigos.

Ainda na mesma página vamos encontrar outros tipos de situações como a que cito a seguir:

1. *O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. (p.11)*
2. *El sentido de las cosas me provoca una sonrisa de complacencia. (p.13)*

Nesse caso, Merlino substitui o “não sentido” pelo “sentido”, contrariando a afirmação da autora brasileira, o que acaba por comprometer a ideia, já que o parágrafo se inicia falando do não sentido das coisas. A mesma coisa acontece em:

1. *Por um triz é o futuro. (p. 12)*
2. *Por um triz no es el futuro. (p.14)*

A redução de frases também é uma prática de Merlino:

1. *Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. (p. 13)*
2. *Mi espíritu está vacío por tanta felicidad. (p. 15)*

Ou em:

1. *Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. (p. 14)*
2. *Yo que no pido música, solo llego al umbral de la palabra nueva. (p. 15)*

Ou mesmo:

1. *Eu tenho de ter paciência pois os frutos serão surpreendentes. (p. 14)*
2. *Paciencia que los frutos serán sorprendentes. (p.16)*

Em alguns casos, a redução não afeta a ideia do texto, mas em outros deixa a construção um tanto estranha, como é o caso do último exemplo que ficou sem a voz do sujeito. O oposto também é praticado por Merlino, ou seja, a introdução de uma nova palavra, prolongando a frase.

1. *Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. (p. 14)*
2. *Este es un libro silencioso. Y habla, habla en voz baja. (16)*

A palavra “voz” que não existe no original, passa a fazer parte do texto em espanhol.

Outra situação curiosa não encontrada em outros tradutores é a prática de transformar substantivos em verbos de uma língua para a outra:

1. *A impessoalidade é uma condição. A separatividade e a ignorância são o pecado num sentido geral. (p. 15)*
2. *Una condición es la impersonalidad. Separarse e ignorar son el pecado en un sentido general. (p. 17)*

E um último trecho para concluir os exemplos sobre Mario Merlino:

1. *Eu vivo em carne viva, por isso procuro dar pele grossa a meus personagens. Só que não aguento e faço-os chorar à toa. (p. 15)*

2. *Yo vivo en carne viva, por eso me interesa tanto darle cuerpo a mis personajes. Pero no aguanto y los hago llorar sin venir a qué.*

Neste exemplo, a parte que diz “por isso procuro dar pele grossa a meus personagens” a ação metalinguística de “dar pele grossa” é traduzida por “darle cuerpo”, sem contar que acompanha a ação o advérbio “tanto”, que não tem no original, como um recurso para enfatizar o procedimento de dar corpo. Ainda assim não consegue o mesmo efeito estético de “dar pele grossa”. Embora corpo e pele estejam biologicamente amalgamados, na literatura ganham instâncias diferentes. A pele é algo que cobre o corpo, o que se supõe já existir, no caso, significa conceder resistência aos corpos dos personagens. O grau de interpretação não se ajusta ao exigido pelo tema de origem, ele muda a mecânica do texto. O tradutor poderia usar expressão equivalente em espanhol, inclusive há exemplos na literatura local, como o livro *La piel gruesa*, do jovem poeta espanhol Raúl Portero. Quanto à tradução do “à toa”, não há a mesma expressão na língua espanhola e a solução encontrada foi o “sin venir a qué”, que corresponde a “sem razão”.

O tradutor se move entre as fronteiras, fronteiras territoriais, fronteiras de possíveis efeitos de sentido do texto, deixando evidentes as inevitáveis e evitáveis perdas. Sabemos que a tarefa do tradutor tem muitas conotações subjetivas, não se pode esquecer que é um sujeito particular quem traduz, forçado sempre entre duas línguas, entre dois imaginários, obrigado a trabalhar a partir das fronteiras. Fronteiras não apenas idiomáticas, de sentido, mas também culturais interpretativas de dois universos diferentes, em que o tradutor precisa ler desentranhando sentidos no texto. Mas, esse sujeito não realiza uma leitura neutra, asséptica. Nenhuma leitura é inocente, cada leitor sustenta sua leitura a partir de seu universo pessoal atravessado por seu inconsciente, por suas outras leituras. Daí a importância de um projeto que assegure responsabilmente a palavra alheia no texto traduzido, onde a palavra tenha um resultado pleno e não vazio e que cada palavra, cada signo seja escolhido com total certeza de que a eleição é a melhor possível.

Embora Merlino seja um tradutor de formação humanística e muito celebrado pela crítica, deixa a impressão de que suas escolhas foram feitas aleatoriamente. Suas leituras revelam, muitas vezes, falta de habilidade com a língua brasileira no desentranhamento de sentidos do texto. Segundo Berman (1999), o trabalho de reescritura do tradutor deve se sustentar por sua coerência textual, e de acordo com o

critério poético, podemos valorar se o tradutor conseguiu conceber um texto, dotando-o de coesão e organização em correspondência com a textualidade própria do original. Isso vai contribuir para avaliar se o tradutor conseguiu dar vida própria ao texto alheio. Merlino consegue um texto com vida própria e até com uma poeticidade e lexografia equivalentes ao texto de origem, mas é incoerente em muitas situações, como por exemplo, traduzir “é o futuro” por “não é o futuro”, ou “o não sentido das coisas” pelo “sentido das coisas” invertendo totalmente o significado do que foi proposto.

6.12 Tradutores do intraduzível: à guisa de conclusão

A vida de toda criatura na terra pode um dia depender da
tradução instantânea e correta de uma palavra.

Engle & Engle

O desenvolvimento do processo da tradução literária é diferente de outras classes de tradução, como a científica, técnica, legal, entre outros. É uma tradução poética, visto que se refere a uma atividade particular da linguagem. Traduzir literatura demanda um entendimento do texto literário que ultrapassa o sentido restrito dos signos. Trata-se de uma escritura que organiza a subjetividade, transformando valores de uma língua em discurso. Se o tradutor ficar preso ao texto original, ou realizar uma tradução palavra por palavra, incorrerá ao risco de ignorar o discurso, ou seja, a enunciação, a escritura. Se traduzir, numa perspectiva macro, que é a ação de passar um enunciado de uma língua para a outra, é preciso estar atento, pois isso requer uma representação total da linguagem e não apenas a transmissão de informações. Um texto literário impõe, por si só, aspectos delicados que desafiam o tradutor. São aspectos resultantes de uma linguagem simbólica bem como dos procedimentos estilísticos do autor. Aos tradutores são demandadas habilidades que se equiparam ao talento do escritor, pois ao ser traduzida a linguagem poética demandará um árduo trabalho de escolhas para que sejam bem sucedidas.

As marcas de um autor é o que faz diferenciar o próprio trabalho de qualquer outro, ainda que esse trabalho seja mediado pelas circunstâncias e contexto histórico-cultural. Quando essas marcas se perdem no processo da tradução, o estilo de um determinado autor pode ser totalmente descaracterizado.

Não é exatamente o que ocorre com a produção clariciana. Mas as primeiras obras traduzidas apresentam deficiências (como podem ser vistas neste capítulo)

relacionadas às escolhas feitas pelo tradutor e seu enfrentamento com a língua portuguesa e a cultura de um país cheio de significações e representações. As lacunas demonstram haver certa resistência para aproximar-se do “outro” com o fim de desentranhar algum possível sentido do texto que tiveram às mãos, um ato dialógico imprescindível para alguém que traduz muito mais do que palavras, traduz a vida, acontecendo do outro lado do mundo. Tradutores como Mario Merlino, Cristina Peri Rossi, Cristina Tejada, Juan G. Gayó e Mario Morales demonstraram dificuldades no desentranhamento do significado do texto e falta de coerência ao interpretar um discurso. Uma tradução não representa apenas um texto em particular e sim toda uma cultura da qual esse texto faz parte, uma engrenagem muito mais ampla que se manifesta no discurso.

O outro grupo que inclui Elena Losada Soler, Alberto Villalba, Marcelo Cohen e Basílio Losada demonstrou dificuldade, com menor incidência, em relação aos significados das ideias, à travessia cultural e às ciladas produzidas por línguas similares em seus significantes e diferentes em seus significados.

O grande problema reside em estabelecimentos de critérios de qualidade, critérios que permitam qualificar o produto acertadamente. Não se pode julgar a tradução literária como boa ou ruim, segundo os autores que dão base para este trabalho, já que são juízos subjetivos e globais que bloqueiam a possibilidade de uma análise mais detalhada. Os Estudos Descritivos da Tradução analisam as traduções mesmo sem cotejá-las com o original, evitando qualquer juízo de valor referente à qualidade das mesmas, o que se avalia é o projeto de tradução de cada autor. É perfeitamente razoável a ideia de que, em princípio, todo texto que circula em uma sociedade, como tradução, pode e deve ser examinado pelos estudiosos da tradução, e é importante que haja quem se dedique a essa linha de pesquisa. Mas a meta foi a de uma avaliação do mérito de uma tradução literária com base nos recursos utilizados pelo tradutor em comparação com os usados pelo autor original, as interferências feitas pelo tradutor, os pressupostos teóricos tomados como ponto de partida, tendo sempre em mente as posturas correntes que influenciam a prática.

Em síntese, minha proposta neste capítulo foi de analisar, à luz de alguns exemplos representativos, o grau de intervenção dos tradutores nos textos de Clarice e, demonstrar as consequências dessa interpretação no texto em si. Não tive a intenção de fazer uma descrição exaustiva dos métodos de tradução empregados e tampouco avaliá-los com minúcias.

Não há dúvidas de que, na maioria das vezes, os textos em espanhol traduzem, em seu todo, o sentido do original. Como atesta Iser (2005) foi mantido o DNA do texto de partida. Às vezes explicitam sentidos implícitos no original ou relações sintáticas também implícitas, como recursos para facilitar a leitura ao leitor espanhol. Entretanto, acabam por introduzir um tipo de leitura que não corresponderá ao hermetismo do discurso clariciano ajustado à problemática existencial e ao percurso sinuoso e labiríntico de seus personagens.

Observa-se que todos os tradutores esbarraram nas questões histórico-culturais determinadas por condições específicas de uma sociedade e de uma cultura. Deparam-se com palavras que só têm sentidos em um contexto determinado, no caso o Brasil. A cultura é o lugar do conhecimento intersubjetivo, abarcando hábitos linguísticos, extralinguísticos, as idiossincrasias e os mecanismos inconscientes que subjazem a produção e recepção do texto de partida e do texto de chegada. Este lugar de operacionalidade é componente insubstituível da competência do tradutor. O que levou tradutores a domesticarem a palavra “sertão”, ou a palavra “mangue” por não encontrar correspondente na outra cultura.

Dentro de um contexto generalizado, os tradutores conseguiram preservar o sentido e o espírito do original, tentando apreender a perfeição das ideias do texto clariciano e retransmiti-las mediante vocabulário e expressões que consideraram mais convenientes. Porém, nem sempre é possível encontrar expressões equivalentes, de modo que resultado irá divergir. Não basta traduzir as ideias e os sentimentos do autor, é preciso também levar em conta a estilística. Clarice repete palavras, omite vírgulas, faz comparações complexas, muitas vezes acompanhar sua ideia é difícil, mesmo em língua portuguesa, traduzir isso só é possível prestando extrema atenção à disposição das orações e, inclusive, sua ordem e construção.

Alguns teóricos acreditam ser legítimo o exercício de melhorar o discurso, como demonstraram alguns ao cortar palavras, enxugar o texto ou traduzir termos coloquiais por termos mais rebuscados; outros, porém, creem que as falhas devem ser preservadas e o rigor deve abarcar mesmo as linhas mais insignificantes. Com base nas teorias recorridas, a boa tradução é aquela que transmite por completo o mérito da obra original a outra língua, de forma que os falantes nativos possam perceber com a mesma clareza e sentirem com a idêntica força dos que falam a língua da obra original.

No caso de acrescentar ideias ao original, o que aparentemente pode dar maior força ou expressividade ao texto, até mesmo eliminar redundâncias, julgamos ser lícito

o uso desse tipo de interferência, porém com muita precaução. É preciso considerar que a ideia acrescentada deve manter uma estreita relação com o pensamento original de modo a reforçá-lo. Por outro lado, só deveriam ser suprimidas as ideias consideradas acessórias e não as essenciais de uma oração ou que, no caso, fossem claramente redundantes, de forma a não prejudicar o pensamento original nem o debilitar.

No caso de Clarice, alguns tradutores mutilaram períodos inteiros, outros caíram na emboscada da estrutura semelhante entre as línguas e dos falsos cognatos. Praticamente todos tropeçaram na questão cultural e muitos se distraíram na hora de traduzir os verbos.

Para Hurtado Albir, (2001, p. 268-271) as técnicas de tradução se convertem em instrumento metodológico de suma importância na descrição de traduções baseadas na comparação com o texto original. Albir propõe uma classificação das técnicas de tradução baseada em três critérios fundamentais: a diferenciação do conceito de técnica de outras noções afins, como método, estratégia, problema ou erro de tradução; a inclusão de procedimentos da comparação de textos e não da comparação de línguas, e do caráter dinâmico e funcional da técnica, segundo o qual nenhuma técnica é correta por si mesma. Ela faz algumas considerações de como as principais técnicas de tradução são empregadas pelos tradutores. Com base neles, categorizo trechos das traduções claricianas usadas neste trabalho:

1 *adaptações*: utilização de equivalência entre duas situações culturais distintas:

1. *Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos,*
2. *Una vez inventó um hombrecillo del tamaño del dedo índice*
(Basílio Losada)
1. *Em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa. Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, esbarros da minha pouca inteligência, eu desdizia o caminho.*
2. *Cualquier inicio de pensamiento me hace hervir el cerebro. Creo que me vi obligada a reconocer, sin lamentarlo, los limites de mi escasa inteligencia, y desandaba el camino.*
(Alberto Villalba)

2 *Ampliação linguística*: caso em que a língua de chegada emprega mais palavras do que a língua de partida para expressar a mesma ideia.

1. *Até já vira um cachorro com uma cadela.*

2. *Hasta ya había visto un perro haciéndolo con una perra.*
(Mario Morales)

3 Amplificação: Se introduz detalhes inexistentes no texto original

1. *então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo - e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra -”.*
2. *entonces del vientre mismo, como un remoto estremecerse de la tierra, que difícilmente podía considerarse señal de terremoto, del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento - y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra - (Juan García Gayo e Cristina Saenz de Tejada)*

4 Rastreamento: se traduz literalmente uma palavra ou sintagma da língua original para a traduzida. Pode ser léxico ou estrutural.

1. *Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca.*
2. *Venía Del sertão de Paraíba y tenía una resistencia nacida de la pasión por su tierra brava y hendida por la sequia.*
(Ana Poljak)

5 Compensação: se introduz em um lugar diferente do texto traduzido um elemento de informação ou efeito estilístico que não foi possível constar no mesmo onde aparece no texto original.

1. [...] Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora.
Às sete horas voltou para casa. Nada tinha a fazer. Então tricou um suéter para o inverno. De cor esplendorosa: amarela como o sol.
2. [...] Miss Algrave se sentia muy feliz, aunque...
Entonces se puso a tejer un suéter para el invierno. De un color esplendoroso: amarillo como el sol.
A las siete volvió a casa. (Mário Morales, grifo nosso)

6 Concentração: termo que concentra vários significados em um número menor de significantes.

1. *Em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa.*
2. *Cualquier inicio de pensamiento me hace hervir el cerebro* (Alberto Villalaba)

7 Diluição: divisão de um significado em vários significantes.

1. *Os cílios eram ruivos. Era uma mulher bonita*

2. *Las cejas y pestañas también eran pelirrojas. Era una mujer bonita.*
(Mário Morales)

8 *Equivalência*: procedimento de tradução que dá conta da mesma situação, recorrendo a uma redação totalmente distinta.

1. [...] *na hora em que Olímpico lhe deu o fora.*
2. [...] *en el momento en que Olímpico le dio calabazas.*
(Ana Poljak)

9 *Modulação*: variação obtida por meio de substituição de ponto de vista e muitas vezes da categoria do pensamento.

1. *Mas que amor é esse tão cego como de uma célula-ovo?*
2. *Mas ¿qué amor es ése tan ciego como el de una célula primera?*
(Alberto Villalba)

10 *Perda*: ao transportar da língua de partida para a língua de chegada, há uma perda quando parte da mensagem não pode ser explicitada por falta de meios estruturais, estilísticos, metalinguístico ou outro.

1. *faz de conta que não precisava morrer de saudade*
2. A frase é totalmente eliminada. (Juan García Gayo e Cristina Saenz de Tejada)

11 *Transposição*: procedimento pelo qual um significado muda de categoria gramatical.

1. *A impessoalidade é uma condição. A separatividade e a ignorância são o pecado num sentido geral. (p. 15)*
2. *Una condición es la impersonalidad. Separarse e ignorar son el pecado en un sentido general. (p. 17)*
(Mário Merlino)

12 *Nota de pé de página*: quando a tradução é insuficiente e faz-se necessário a nota informativa.

1. *Mãe de santo.*
2. *Nota: *“En original, mãe de santo, sacerdotisa de un culto afrobrasileño”. (Cristina Peri Rossi)*

Os tradutores espanhóis de Clarice constituem-se, em sua maioria, de homens (seis) frente a uma minoria feminina de quatro mulheres. Ocorre que Elena Losada

traduziu um número muito superior a de todos os outros, de forma que no total há mais livros traduzidos por mulheres do que por homens.

Em relação à condição profissional desses tradutores, a maioria tem outra profissão, a não ser Ana Poljak e Mario Merlino. Ela, tradutora por profissão, embora tenha atuado mais na tradução da língua inglesa. Ele traduziu muitos autores da língua portuguesa (portugueses e brasileiros), além de militar na profissão por longos anos. Os demais tradutores não se dedicam inteiramente à tradução como forma de ganhar a vida, e sim combinam essa atividade, com maior ou menor dedicação, com a docência ou com a criação literária.

Cada um desses tradutores tem sua forma individual e única de ver e viver a vida, suas identidades se dividem em múltiplas subidentidades relacionadas com suas diferentes facetas de vida: gênero, classe social, nacionalidade, etnia, posição de trabalho e assim por diante. De modo a ser fato inegável qualquer autor plasmar sua identidade nas obras em que escreve, o que sempre é um desafio para o tradutor identificá-la e compreendê-la para depois transmiti-la na tradução. Isso pode parecer simples e lógico, mas não o é, quando levamos em conta a identidade intrínseca à ideologia, às experiências e à forma de ver o mundo. Assim, mesmo que não faça de maneira totalmente consciente, o tradutor pode manipular o original a favor de suas ideias. O que leva o crítico, avaliador de uma tradução, a considerar no texto traduzido duas narrativas, a do autor original e a do tradutor. Mona Baker em *Narratives in and of translation* (2005, p. 5) afirma ser as narrativas "o modo primário e inevitável pela qual nós experimentamos as palavras."¹⁵⁷. São as histórias pessoais e públicas que aceitamos e que guiam nosso comportamento, as que contamos aos demais e a nós mesmos acerca do mundo onde vivemos.

Retomando o discurso de Somers e Gibson, Baker distingue quatro tipos de narrativas que são bastante pertinentes para uma reflexão acerca das traduções que analisamos. São elas: ontológicas, públicas, conceituais e metanarrativas.

As narrativas ontológicas são histórias pessoais que nós contamos a nós mesmos acerca do nosso lugar no mundo e de nossa vida. São interpessoais e sociais, porém centradas em nós e naquilo que nos rodeia. As narrativas públicas são histórias elaboradas e difundidas por grupos sociais e institucionais maiores que o indivíduo, por

¹⁵⁷ "the principal and inescapable mode by which we experience the words" (BAKER, 2005, p. 5)

exemplo, a família, as instituições religiosas ou educativas, os grupos políticos, os meios de comunicação ou o estado. As narrativas conceituais são conceitos construídos por uma figura de autoridade. Estas narrativas podem ter um enorme impacto nas demais. Por último a metanarrativa onde estamos incorporados como atores contemporâneos na história. Nossos conceitos e teorias sociológicas são codificados com aspectos dessa narrativa de mestre – progresso, decadência, industrialização, iluminismo etc.

Seguindo essas premissas, o tradutor tem que saber discernir quais são as narrativas do autor e quais são as suas. Provavelmente a do escritor seguirá aparecendo na obra conforme sua identidade individual, entretanto, mesmo sem a pretensão, aparecerá também as narrativas do tradutor, porque traduzir é, inevitavelmente, manipular e reescrever o texto original. As narrativas públicas semelhantemente estarão presentes no texto, ligada ao que denominamos identidade de grupo. No caso, as do tradutor também, porque são aquelas com as quais ele cresceu; sua relação com elas pode ser de aceitação ou de rechaço, mas nunca de indiferença. Quanto à narrativa conceitual, a do tradutor está clara: é o trabalho que está realizando e que pode servir para a difusão da imagem de determinado autor original, que não tem porque ser idêntica, pois está influenciada pela ideologia do tradutor, ou seja, dependerá de suas narrativas ontológicas e públicas e de suas atitudes sobre elas. Por último as metanarrativas, apesar de se dizer contemporâneas, não querem dizer similares, posto que as circunstâncias sociais, provavelmente, sejam diferentes.

Nenhum tradutor pode permanecer fora das narrativas. Os próprios preconceitos e estereótipos colocam travas na hora de interpretar e reescrever os textos, sobretudo quando os contextos de origem e chegada são muito diferentes, ou quando as relações de desigualdade entre ambas as culturas são evidentes. Algo especialmente delicado quando se trabalha com um texto que tem em si mesmo um fim político e ideológico.

O tradutor, mais do que qualquer pessoa, tem o poder de manipular os discursos sem que o público receptor seja consciente disso, já que é um artista na sombra e a quem normalmente não se presta atenção. Assim, em muitos casos, a identidade pode se perder na tradução, considerando que é mais cômodo manipular o original para que se adapte às leis do mercado, a respeitar a imagem de outras culturas não correspondentes com o estereótipo que se tem dela. Daí ser fundamental que o tradutor seja consciente de sua identidade e a do autor original, para se identificar e manter o estilo do texto de origem, pois tradução é um encontro entre autor e tradutor, um ato de amor ao texto e à

cultura do outro. Em contrapartida, cabe recordar também que a tradução, isto é, a transformação de uma primeira língua em outra diferente, não apenas gera uma imagem que é reflexo da anterior, e sim cria um objeto literário novo e completo em si mesmo.

Os tradutores espanhóis de Clarice não tiveram, ou não têm, um contato mais próximo com a identidade ou a cultura brasileira. Parte deles tem origem na cultura sul-americana que tem uma apreensão idiossincrática diferente da brasileira o que pode permitir uma interpretação equivocada dos fenômenos nacionais relacionados com as dimensões históricas, raciais e culturais, como se pode verificar no texto da uruguaia Cristina Peri Rossi. Outra parte esteve muito mais próxima da cultura portuguesa, até pela questão geográfica, chegando a atribuir aos personagens alguns traços mais arraigados no caráter lusitano, isso é, aos padrões e características do país do qual herdamos a língua.

Tradutores da Universidade de Gottingen na Alemanha, entre eles André Lefevere, veem a tradução como um elemento essencial para o contato de uma cultura com outra, bem como de diferentes literaturas. Milton afirma que:

Lefevere e os outros escritores [...] vêem a literatura não como um sistema fixo, mas como um sistema dinâmico e complexo dentro do qual há uma mudança constante dos valores das várias obras e gêneros. Uma tradução literária não é examinada do ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso, analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da língua para a qual foi traduzida (o sistema-alvo). (MILTON, 1998, p. 184)

De qualquer modo, a tradução de Clarice foi (e é) de grande contribuição para a literatura brasileira e a faz brilhar dentro da literatura espanhola. É o fio condutor de uma energia que vai se renovando no contato com povo e cultura diferentes. É colocar o Brasil em relevo de modo que possa ser visto de muitas maneiras

CONCLUSÃO

A verdadeira leitura permanece impossível.
Maurice Blanchot.

Constata-se que de 1965 a 1988 foi pequeno o interesse da crítica acerca da obra de Clarice Lispector, apenas textos escritos pelo próprio tradutor Basílio Losada. Segundo Jauss, isso é justificável quando a distância entre leitor e obra é muito acentuada, a obra não sendo compreendida corre o risco de ser rejeitada pelo leitor. Ou pode ocorrer que a obra não seja aceita em determinado momento, mas venha a ser reabilitada posteriormente, porque a evolução de outras produções instala um novo horizonte literário e permite que aquela, até então incompreendida, torne-se acessível.

Esse rechaço ocorrido nos primeiros onze anos também está relacionado com a questão política espanhola do período pós-franquista¹⁵⁸, cuja democracia ensaiava os primeiros passos e a acessibilidade à arte era incipiente. Na Espanha, isolada da Europa, não havia grande fomento em torno da literatura traduzida e o povo ainda vivia os resquícios de uma censura¹⁵⁹ que assolara o país nos últimos 30 anos.

A necessidade de exercer uma democracia plena deu início, nos anos 80, a uma série de programas políticos estratégicos que acelerou definitivamente seu processo de desenvolvimento. Alguns fatos foram fundamentais, como o de promover a formação de estudantes em diversas línguas. Foram propostos intercâmbios em programas universitários para a formação em idiomas, possibilitando à sociedade, que até então só conhecia os idiomas de sua região, tornar-se uma nação capaz de traduzir a partir de todas as línguas. Promoveram também uma política empresarial expansiva, seguindo o modelo capitalista multinacional e levando adiante as políticas da comunidade econômica europeia. Assim, as editoras espanholas mais importantes investiram capital, fundiram-se com grandes grupos empresariais, e o resultado foi o fomento da tradução da literatura estrangeira na Espanha. Antes, apenas a literatura de língua espanhola tinha acesso livre ao país. O que explica o *boom* dos anos 60.

Para Jauss (2002), a recepção representa conceber o texto literário como um fato que não se limita apenas à dimensão estética, pois também o considera social. Por conseguinte, desloca-se a concepção de literatura enquanto sistema de sentido fechado e definitivo para a de um sistema que se constrói por produção, recepção e comunicação, ou seja, por um relacionamento dinâmico entre autor, mediadores, obra e leitor. A interação entre as categorias pode estar condicionada aos referenciais estético-ideológicos que os configuram. A obra literária só permanece em evidência enquanto

¹⁵⁸ A ditadura franquista, p. 73 e 74 desta tese.

¹⁵⁹ Tradutores e censura, p. 74 e 75, *idem*.

puder interagir com o receptor, sendo o parâmetro de aceitação deste, o horizonte de expectativas¹⁶⁰ composto pelo sistema de referências resultante do conhecimento prévio do leitor.

Somente a partir de 1988, o sistema autor, mediador, obra e leitor passam a funcionar de fato, e é quando a literatura de Lispector também começa a ganhar contorno com um número crescente de traduções, publicações de obras, crítica e estudos acadêmicos. Após o ano 2000, especialmente em 2002 há um salto de produção com a publicação de *Cuentos reunidos* que agrega em um volume quatro livros de contos. Há um novo ápice em 2008 com a edição de oito obras. Os fatores intermediários, sem dúvida, funcionaram como condicionantes no acesso do leitor ao texto. Citamos tradutores, agentes e editores, críticos e jornalistas, mas os mediadores¹⁶¹ abarcam um universo ainda maior como bibliotecas, escolas, livrarias, distribuidoras, eventos culturais etc. Esse enfoque é objeto de estudo de Arnold Hauser em *Sociologia del publico*, encarado pelo teórico como fundamental, tendo em vista que “artista e público não falam a mesma língua desde o princípio. A obra de arte tem que ser traduzida para um idioma próprio para que resulte geralmente compreensível e para que a maioria possa gozá-la” (p. 551). Em defesa dessa concepção, argumenta que existe entre o produtor e o receptor da obra um grande abismo e são as instâncias de mediação as responsáveis pela ponte ou idioma que garante a permanência ou não do diálogo entre autor e leitor via obra, através dos tempos.

Os mediadores de leitura assumem o papel responsável pela constituição, ou não, do diálogo entre autor/obra/leitor, porque a obra de arte é definida por Hauser como uma construção dialética, como conversa que se estabelece entre autor e público mediante uma ação recíproca. Há também o reverso da questão: o crítico literário, por exemplo, pode ser importante no processo porque deixa traços marcados de sua leitura, mas também pode ser apenas mais uma forma de ler o texto, podendo até ser impressionista e refletir seu próprio temperamento, o que equivale dizer que as instâncias mediadoras podem ter também uma função inútil de mediação, visto que elas podem aproximar o artista do público, reforçando a relação e, ao mesmo tempo, podem distanciar ou alienar.

¹⁶⁰ Os conceitos da *hermenêutica*, *horizonte de expectativas* e *lógica de pergunta e da resposta*, foram extraídos, por Jauss, da obra de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método*, cf. GADAMER, Hans-Georg. ***Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica***. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.p.449-458, 533-556.

¹⁶¹ Mediadores, p. 90 a 96.

Há, sem dúvida, por parte do sistema receptor espanhol uma preocupação em apresentar as obras de Clarice Lispector para um público ainda alheio à cultura brasileira. A maioria dos mediadores evocados neste trabalho, sejam eles tradutores, agentes literários, professores, editores, livreiros ou outros, de formação muito diversas, criaram parcerias e espaços de fomento para essa produção, o que deve ser ressaltado. Levaram a cabo a ideia de que um conto, uma crônica ou um romance podem falar as mesmas coisas de outra maneira, de um lócus enunciativo geograficamente distanciado, mas compartilhado de um modo universal. Motivo pelo qual foi possível presenciar uma evolução não apenas no número de publicações, mas estas foram acompanhadas pelo cuidado em apresentar obras e traduções de qualidade, inclusive melhorando sensivelmente a apresentação do material, com projetos gráficos modernos para as capas, tornando Clarice ainda mais atraente ao público espanhol.

Em 2012, Clarice Lispector tem toda a sua obra publicada na Espanha, bem como os livros com cartas que trocou entre seus pares, os textos jornalísticos que foram recopilados no Brasil, a literatura infantil e até obras críticas, como é o caso do livro da professora Nadia Gotlib. O que não deixa de ser significativo para uma nação que tem a língua como sua maior representante. Esse feito abre espaço para a entrada da literatura brasileira produzida pós Clarice, como também outras anteriores a ela e de semelhante valor, que vêm ganhando traduções e críticas acadêmicas na língua hispânica, como é o caso de Machado de Assis e Guimarães Rosa. O Brasil, país que até então não tinha sua produção associada à “alta” literatura e por muitos anos foi negligenciado, por razões políticas, culturais etc., tem em Clarice o contrapeso para esse sentimento excludente.

A recepção de Clarice Lispector na Espanha produziu respostas agradáveis. Não falamos apenas do prazer estético comprovado nas leituras analisadas, mas do ato da criação, ou seja, da produção de outras obras, o receptor se transforma também em produtor, instituindo-se assim a possibilidade de influência na literatura receptora e a construção de novos cânones estéticos. Isso se torna relevante dentro da hegemonia da chamada literatura universal.

Segundo Eagleton (2005, p. 81) para a literatura produzida na periferia importa também a defesa de certa “civilidade”, contra certas formas de barbarismo que paradoxalmente podem ser vistas como culturas particulares, em que a polaridade cultura versus cultura toma forma. Mas, ao mesmo tempo em que há um prazer em ser reconhecido em um contexto universalista, há certa frustração quando se percebe que esse reconhecimento está atrelado a um conceito elitista de estética e poder. A produção

clariciana seria uma versão microcósmica do que reconhecidamente se produziu na Europa e daí a identificação tão intensa. Eagleton ironiza esse sentimento pernóstico dos europeus em relação à cultura:

Pode bem ser que uma cultura histórica específica conhecida como Europa seja o ponto onde essa humanidade escolheu encarnar-se em seu modo mais pleno. [...] assim como o planeta terra teve a sorte de ser selecionado como o ponto onde Deus optou por se tornar humano” (EAGLETON, 2005, p.82).

Considerar Clarice uma grande escritora porque dialoga com grandes referendados da literatura europeia é uma visão obtusa e culturalmente limitada. Para alguns autores, é uma forma de persuasão moral. Entre outras coisas, uma maneira pela qual uma ordem “superior” molda para si uma identidade, ou como sustenta Eagleton “superestimar o poder da alta cultura e assim endossar ironicamente, uma visão idealista dela” (p. 83). Percebe-se que o ranço sublimado nos discursos dos críticos espanhóis é sutil, às vezes até inconsciente, ao tornar Clarice portadora de uma arte universal. Assegurar que uma obra pertence à alta cultura, para Eagleton, é sustentar, entre outras coisas, que ela possui uma portabilidade inerente, uma espécie de propriedade embutida destacável de seu contexto. E é neste ponto que os europeus, lamentavelmente, fracassam.

Retomando a produção crítica sobre *Lispector*, esta é de longe o primeiro lugar entre os brasileiros, embora, em número de obras, como foi dito em um dos capítulos, ela está aquém de Jorge Amado, ainda no topo da lista. Daí cabe a pergunta da tese: por que Clarice é tão bem aceita na Espanha? A primeira hipótese formulada no início dessa investigação para justificar o elevado número de leitores foi atribuída à estética. O projeto estético de *Lispector* agrada os espanhóis, a mesma estética que estaria universalizando a produção da brasileira. Clarice coloca-se em contato com o outro mediante a multiplicidade e complexidade de suas personagens (a maioria femininos) enredados em complexas situações psíquicas, lutando contra o mundo. Ou parte de um pressuposto para levar o leitor a uma comprometida análise psicológica que terminará em reflexão sobre o ser interior. Ao se deparar com a fragilidade e a contingência das possibilidades de escolhas, o homem é tomado por aquilo que Sartre chama de náusea: forma emocional violenta de angústia.

Outro traço marcante que a identificará com grandes narradores do século XX é o fluxo de consciência instaurado em suas personagens e que a aproximará de Virgínia

Woolf ou Catherine Mansfield. Também a estrutura de seus romances extrapola o previsto para época: personagens narradores narram a construção de suas próprias obras dentro do texto literário e se confabulam em diversas vozes narrativas para se interconectarem, de um plano ao outro, dentro do mesmo romance. Outros modelos de estruturas inovam como a narrativa que se inicia por uma vírgula e termina com reticência, sinalizando o recorte de algo que não teve começo nem fim; ou mesmo um romance que não identifica personagens, nem tempo, espaço, tampouco qualquer problema a ser resolvido no desenrolar do enredo.

A relação de traços estéticos que podem justificar a internacionalização da escrita clariciana não termina aqui. Poderíamos citar ainda a epifania, tão explorada nos estudos brasileiros, espécie de manifestação súbita baseada em fatos banais, situações cotidianas que não são necessariamente a transfiguração do banal em beleza, mas também percepções críticas, decepcionantes, seguidas de angústias, náusea ou tédio. Tudo abarca uma temática que beira à inquietação, o autoconhecimento, a existência, a liberdade, a violência interiorizada nas relações humanas, a desagregação do eu, a identidade simulada, o grotesco, a potência mágica do olhar entre outros.

Entretanto, em nossa pesquisa, constatamos que o traço mais investigado na obra de Clarice Lispector percebido pelos leitores espanhóis é a mística, ou o que chamamos de misticismo. Em alguns momentos é chamada de mística laica, em outros de mística oblíqua, mística artística, antropofania e assim por diante. A mística em Clarice equivale a uma espécie de musicalidade. É o nimbo de toda a cultura clariciana. Por conta disso a brasileira é associada à Soror Juana Inés de la Cruz, à mexicana Concha Urquiza, à Santa Tereza D'Ávila entre outras religiosas. Outro traço bastante explorado e, também atrelado ao misticismo, é o judaísmo. A primeira tese acadêmica desenvolvida sobre Clarice, por Antonio Maura Barandiarán, dialoga com essas questões. Como é um estudo referência, os demais trabalhos já a categorizam como judia-brasileira creditando seu estilo a uma formação cultural-religiosa muito além da brasileira.

Para os leitores acadêmicos espanhóis, as influências em Lispector provêm mais da cabala hasídica, do mundo emocional do hasidismo do que da linha racionalista ortodoxa. Clarice seria herdeira do hasidismo quer consciente ou inconscientemente. Qualquer trabalho tratando da biografia de Clarice, ou mesmo nos currículos de apresentação constará que Clarice é uma escritora brasileira de origem judaica, o que é tão acentuadamente repetido que parece afastar Clarice de sua brasilidade, quando

sabemos que ela própria escamoteava informações sobre o assunto. Em conhecida entrevista, concedida, no ano de 1976, a Edilberto Coutinho, ela tenta se desvencilhar de uma pergunta sobre o judaísmo: “Eu sou judia, você sabe – embora não acredite que o povo judeu seja o povo eleito por Deus. Eu enfim sou brasileira, pronto e ponto.”¹⁶² É a única vez que fala diretamente sobre sua condição judia e de uma maneira que a última frase sobrepõe o que havia introduzido antes.

A pesquisadora brasileira Berta Waldman, citada neste trabalho, fecha a questão ao afirmar que “talvez a forma de Clarice Lispector operar com seu judaísmo seja tentando se desenlaçar dele. Curiosamente, seus textos têm a marca dessa mesma operação. Ao mesmo tempo, afirmando e negando esse traço identitário, (...)” (WALDMAN, 2010, p. 4).

Outra questão recorrente nas leituras feitas para esta tese é a questão de gênero. O feminismo da diferença herdado da francesa Hélène Cixous, ou o feminismo holístico, surgido na década de 90 pelo grupo espanhol “Ágora feminista” fizeram de Clarice Lispector o seu estandarte. Os livros de Laura Freixas, que tratam da biografia de Clarice, são muito bem aceitos nos meios feministas e são usados, de modo deturpado, para o estudo de uma Lispector vítima de um sistema de dominação patriarcal. Segundo León¹⁶³, vítima de um amor romântico ou do conceito do “amor e casamento” que acentuou sua debilidade psicológica.

A potência de feminilidade que Clarice imprime em suas obras, por si só, é capaz de contagiar os que militam com as questões do feminismo, ainda que a própria escritora tenha dito, em vida, que tais questões não lhe interessavam, a ela importava os mistérios. Percebe-se que algumas informações são distorcidas, como dizer, por exemplo, que ela tenha encabeçado a *Passeata dos Cem Mil* contra a ditadura militar em 1968. Clarice participou da passeata, aliás, timidamente, como era de sua personalidade, e não como líder como informa o site “Mujeres de Vanguardia”. Como ouvinte, participei de algumas reuniões de grupos de ideologia feminina em Madrid e Córdoba e percebe-se entre os participantes grande admiração por Lispector, às vezes uma demonstração de pesar, ou mesmo pena, por parte das mulheres, por ter Clarice vivido

¹⁶² Citação completa: “Sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto” (LISPECTOR, 1976 in COUTINHO, 1980).

¹⁶³ María Antonia García de León. Universidad Complutense de Madrid. Estudos Feministas, Florianópolis, 19(3): 1005-1026, setembro-dezembro/2011.

em uma época em que a mulher não usufruía de certas ferramentas para sua independência, aludindo ao fato de que ela tenha permanecido tantos anos casada por não ter independência financeira. São considerações difíceis de serem desfeitas, ou equacionadas, em determinados seguimentos sociais e até mesmo acadêmicos. Acredita-se por um lado que Clarice era militante judia, feminista e de sexualidade ambígua. Do outro, que sofreu opressão por parte do marido, que foi menosprezada por ser divorciada em um Brasil que não aceitava o divórcio e viveu os últimos anos na pobreza.

Felizmente não são todos os mediadores e receptores na Espanha que propagam essa ideia. Clarice não ficou presa ao feminismo como ocorreu na França; graças a mediadores de diversificadas vertentes da sociedade ela encontra-se à disposição de todos e cada um, dentro de sua cultura, poderá se apropriar de suas vozes e histórias. Pode-se dizer que os críticos promoveram uma calorosa recepção para os livros de Lispector, embora não atribuíram a importância da obra aos mesmos pontos que os críticos brasileiros. Por exemplo, quase não se aborda o manejo da narrativa em seus vários romances, sua construção, as várias vozes, os autores-narradores, a identidade dos personagens e outras vertentes tão exploradas nos estudos brasileiros. Certamente os estudos produzidos até o momento provêm da surpresa de encontrarem no Brasil uma escritora com tanta sutileza e sofisticação, partindo da premissa de que os escritores brasileiros seriam regionalistas, vide literatura de Jorge Amado.

Segundo os dados publicados pelo Ministério da Cultura na Espanha, a porcentagem das obras traduzidas no mercado editorial, desde 1990 até 2009, tem se mantido em torno de 25%, o que situa a Espanha entre os principais países tradutores do mundo, já que nos Estados Unidos esse número representa 3% do mercado editorial. Há de se levar em conta que desse contingente de obras traduzidas, 82,6% são traduzidos para a língua espanhola, o restante se divide entre as demais línguas das comunidades. Desses 25% que formam o todo das traduções, 1,3 são representados pela língua portuguesa, o que inclui Brasil, Portugal e alguns autores africanos. A primazia é do inglês, 47%. O quadro demonstra a dificuldade de inserir a literatura de língua portuguesa no país espanhol, e entre os poucos que conseguem tal feito, ainda há o risco de serem esquecidos em uma prateleira qualquer, como ficou Clarice durante muitos anos¹⁶⁴. Formar leitores dentro desse contexto é um desafio que envolve agentes em

¹⁶⁴ Ver p. 103.

vários segmentos do mercado editorial, além da produção de uma literatura que agrade um público relevante. O que faz a acolhida da obra de Clarice ser surpreendente. Há leitores em todos os segmentos: os que se deixam guiar pelo sentido do prazer e seu próprio gosto, os que leem para informação, com o sentido de descobrimento ou constatação de uma produção brasileira com qualidade e os academicistas que leem segundo os cânones literários. Todas as categorias, de uma forma ou de outra, instrumentam a obra brasileira. Reproduzem textos a partir de suas leituras, o que significa produzir propostas de significação com efeitos de sentidos não estáveis, efetivando-se no ato do processamento pelo leitor que faz parte de contextos socioculturais diversos e, é a partir desse horizonte de expectativas que a leitura é concretizada. Segundo Venuti (2002), os elementos que participam e interferem no processo de determinada cultura poderá gerar na literatura receptora um poder significativo na construção de representações culturais estrangeiras que, a longo prazo, pode estabelecer alianças políticas, interferir nas hegemonias, bem como promover atribuições similares entre culturas diferentes.

A recepção de uma obra em um país estrangeiro atinge proporções indescritíveis e mesmo inapreensíveis, o que faz com que qualquer estudo crítico se revele limitado e lacunar. De qualquer forma, sempre que se aborda um assunto de grandes proporções, corre-se mais perigosamente o risco de se estar sendo superficial, ou ainda de violar uma fortuna bibliográfica produzida em outro ponto do mundo envolvendo arte, conhecimentos, investigações e o esforço de pessoas em atribuir valores a um objeto literário encravado num país distante que esporta, tão pouco, sua cultura. Tenho consciência de que consegui abordar apenas uma ínfima parte dos aspectos relevantes da recepção de Clarice Lispector na Espanha, em compensação foram levantados abundantes impressões, pontos de referências, matizes, sentidos, olhares, o que se converte em um veículo para se chegar a outros estudos mais aprofundados sobre a escritora na Espanha.

REFERÊNCIAS

De Clarice Lispector (*corpus da pesquisa*)

Felicidad clandestina. Trad. Marcelo Conhen Levis Chokler. Barcelona: Grijalbo, 1988.

Felicidad clandestina: Silencio. Trad. Marcelo Conhen, Cristina Peri-Rossi e Elena Losada Soler. Barcelona: Círculo de Letras, 1995.

Lazos de família. Trad. Cristina Peri-Rossi. Barcelona: Montesinos Editor, 1988.

La pasión según G.H. trad. Alberto Villalba. Barcelona: Edicions 62, 1988.

Silêncio. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988.

La hora de la estrella. Trad. Ana Poljak. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

Cuentos reunidos Lispector. Trad. Madrid: Edições Alfaguara, 2002.

Agua viva. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2004.

Aprendizaje o El libro de los placeres. Trad. Cristina Sáens de Tejada e Juan García Gayo. Madrid: Edições SiruelaS. A., 2005.

La manzana en la oscuridad. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2003.

Cerca del corazón salvaje. Trad. Basilio Losada Castro. Madrid: Edições Siruela S. A 2005.

La ciudad sitiada. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2006.

La lámpara. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2006.

Un soplo de vida : pulsaciones. Trad. Mario Merlino Tornini. Madrid: Edições Siruela S. A., 2006.

Para no olvidar: crónicas y otros textos. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2007.

Aprendiendo a vivir: y otras crónicas. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S.A., 2007.

Correo femenino. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Edições Siruela S. A., 2008.

El viacrucis del cuerpo. Trad. Mario Morales. Madrid: Ed. Siruela, 2008.

Descubrimientos. Trad. Claudia Solans. Madrid: Adriana Fidalgo, 2010.

Declarações gravadas em 20 de outubro de 1976 no Museu da Imagem e do Som. Entrevistadores: Marina Colassanti e Affonso Romano de Sant'Anna, Rio de Janeiro, **Coleção Depoimentos**, 1ª Série, nº 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1991 [Reproduzidas em *Anthropos*, Extra 2, Barcelona, 1997]

Obras originais em português

Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

Felicidade clandestina. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A maçã no escuro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 5ª Ed., 1998.

A cidade sitiada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 8ª Ed., 1995.

Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Água Viva. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

A via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Francisco alves, 5ª Ed. 1994.

A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

O lustre. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: 1999.

Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Correio feminino. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A bela e a fera. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Sobre Clarice Lispector

AGUILAR, María. La polvera de una escritora. **Jornal El pulso.es**. In <<http://www.elpulso.es/Salud-y-Belleza/Estetica/La-polvera-de-una-escritora.html>>. Acessado em 20/11/2011.

ARRANZ, Manuel. Clarice Lispector y la novela. In **Revista Turia**, nº 58. Teruel: Instituto de estudios turolenses, noviembre, 2001.

ATMAN, Lux. **Laura Freixas: Ladrona de rosas. Clarice Lispector: una genialidad insoportable.** <<http://luxatenealibros.blogspot.com/laura-freixas-biografia-clarice.html>. Madrid: outubro de 2010>. Acessado em 02/04/2011.

AZANCOT, Nuria. El corazón salvaje de Clarice Lispector. **Jornal El mundo.** Cuaderno cultural. <<http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/468/>>. Acessado em 12/08/2010.

BOLDORI, Rosa. Un cuento de Lispector y las reappropriaciones de Bakhtine. **El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve**, N°. 3, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. (Ejemplar dedicado a: Cuentistas hispanoamericanos de las décadas de 1970 y 1980).

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector In: **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CAUTION, Max. Aprendiendo a vivir o Eu não existo sem você. In: **Revista Shangri-la.** <<http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2008/04/carpeta-clarice-lispector-xiii.html>. Acessado em 15/10/10>.

CARRERA, Elena. “The Reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: Reading from the Whale’s Belly”. **Brazilian Feminisms.** Orgs. Solange Ribeiro de Oliveira e Judith Still. Nottingham: U of Nottingham, 1999. 85-100.

CHEREM, L. **Um Olhar Estrangeiro Sobre a Obra de Clarice Lispector: Leitura e Recepção da Autora na França e no Canadá (Quebec)**, 2003, 197f. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CIXOUS Hélène. **La risa de la medusa.** Madrid: Anthropos, Editorial del hombre, 1995.

CIXOUS, Hélène, La hora de Clarice Lispector In: **La risa de la medusa.** Ensayos sobre la escritura, Anthropos Editorial, Barcelona, 2001.

CIXOUS, Hélène. Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A paixão segundo C.L. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 104, mar. 1991, p. 9-24.

CLEMOT, Fernando. **Una aproximación a Clarice Lispector.** Laboratorio de escritura.<http://laboratoriodeescritura.com/blog/es/2010/08/una-aproximacion-a-clarice-lispector/> Acessado em 14/11/2011.

COLL, Doreley Carolina. **Epistemologia Subversiva:** el discurso místico de Teresa de Jesús y Clarice Lispector. Madrid: Pliegos, 2006.

CORRÊA, Adriana Santos. **A recepção da obra de Clarice Lispector na França e Marguerite Duras no Brasil:** uma leitura de imaginários. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. In **Criaturas de Papel: Temas de Literatura&Sexo&Folclore&Carnaval&Televisão&Outros Temas da Vida**. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980, p.165-170.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em "a hora da estrela", de Clarice Lispector. **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Nº 51, 2000, p. 83-98.

DORIA, Sergi. Cerca del corazón salvaje: los sonidos del silêncio de Clarice Lispector. **Jornal ABC Cultura**. In<<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-06-2002/abc/Cultura/cerca-del-corazon-salvaje-los-sonidos-del-silencio-de-laricelispector>>. Acessado em 15/10/2010.

FELINTO, Marilene. Um surto lésbico-literário. In **Folha de São Paulo**. 5 5 1999. In <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs05099912.htm>>. Acessado em 08/11/2012.

FISHER, Ana Rodríguez. El año del cuento. **Jornal El país**, Madrid- ES, 01/08/2009.

FREIXAS, Laura. **Clarice Lispector**. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.

FREIXAS, Laura. **Ladrona de rosas**. Madrid: La esfera de los libros, S. L., 2010.

FONTDEVILLA, Aina Pérez. Una imagen unívoca para una obra plural: la recepción de Clarice Lispector en la prensa española. **Diálogos Ibéricos e iberoamericanos: actos del VI Congreso Internacional de ALEPH**. Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, abril de 2009.

GILIO, Maria Esther. Tristes tópicos: con Clarice Lispector en el Rio. **Revista Triunfo**, ano XXX, nº. 697, p. 52, Madrid, junho de 1976. <<http://hdl.handle.net/10366/64966>>

GIRONA, Nuria. Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector. **Revista Lectora**, nº 13. Universidad de Valencia, 2007 p. 111 a 114.

GOTLIB, Nádia. **Uma vida que se cuenta**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

HELENA, Lucia. **A problematização da narrativa em Clarice Lispector**. Edición digital a partir de Hispania, vol. 75, num. 5 (december 1992), pp. 1164-1173.

IBARRA, Katia Irina. Contradiciones del lenguaje, literatura como conocimiento: lectura de la pasión según G.H. In: **Revista Armas y letras: literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León**, nº 59. León-MX, 2010, p. 44 a 49.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Edição Especial dos Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. n. 17 e 18, 2004.

KOVADLOFF, Santiago. Las crónicas periodísticas de Clarice Lispector contribuyeron a recrear el género en Brasil. **Revista Escuela de Letras**. Madrid-ES: 2004 <http://www.escueladeletras.com/actualidadliteraria/las-cronicas-periodisticas-de-clarice-lispector/945.html>

LEÓN, Maria Antónia García de. Clarice Lispector: uma tragédia contemporânea de gênero. **Revista Estudos feministas**, 19(3): 1005-1026, setembro-dezembro/2011.

LIMA, Thereza Cristina de Souza. **A tradução e os prazeres vivos de descobrir o mundo de Clarice Lispector**: uma análise comparativa de três obras de Clarice Lispector, traduzidas para o inglês, à luz dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus. Tese de doutorado. São José do Rio Preto, 2011.

LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector In: **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

LOSADA, Elena Soler. Clarice Lispector: la palabra rigurosa. **Mujeres y Literatura** (Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.) Barcelona, 1994, pp. 123-136.

LOSADA, Elena Soler. -¿Bonita? no, mujer. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabéa. In: **Revista Beleza escrita en feminino**. Organizado por Àngels Carabí, Marta Segarra Montaner. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 127-136.

LOSADA, Elena Soler. Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa. In: **Revista Anthropos**, edición extraordinaria 2, Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio. Barcelona, 2007.

LOSADA Basílio. A literatura brasileira vista da Espanha. In **Revista da Academia Brasileira de Letras** <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa10a.pdf>.

LOSADA Basílio. Introducción. In: **Cerca Del Corazón Salvaje**. Madrid-ES: Ediciones Siruela, 2ª. Ed. 2008.

LOZANO, Brenda. Clarice Lispector: marginal e central. In: **Revista Letras libres**. México/ España: Editorial Vuelta, 2008.

MAURA-BARANDIARÁN, António. **El discurso narrativo de Clarice Lispector** (Tese doutoral) Madrid: Universidade Complutense, 1997.

MAURA-BARANDIARÁN. “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”. **Revista Anthropos**, edición extraordinaria 2, Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio. Barcelona, 2007.

MAURA-BARANDIARÁN. Clarice Lispector. In: **Diccionario histórico de la traducción en España**. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Madrid: Editorial Gredos, 2009. (pp., 700-701)

MAURA-BARANDIARÁN. Las moradas de la pasión. In: **Traduir Clarice Lispector**. Seminari. Barcelona: Paralelo Sur Ediciones SCP. Consulado-Geral de Brasil, 2008.

MAURA-BARANDIARÁN. El mundo, los mundos: novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX. In: **La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años**. Org. Maria Josefa Postigo aldeamil. Revista de filología románica. Madrid: Universidad Complutense, 2001.

MAURA-BARANDIARÁN. ¿Por qué seguiremos leyendo a Clarice Lispector en el siglo XXI? **Revista Turia**, nº 58. Teruel: Instituto de estudios turolenses, noviembre, 2001.

MANZANO, Agustina García. Agua viva de Clarice Lispector: La mística de la creación. In: **El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nérida Piñón**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

MANZANO, Agustina García . **Morder estrelas**: el misticismo de Clarice Lispector. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, Facultad de filología. Departamento de filología moderna. Área de filología gallega y portuguesa. Salamanca – ES, 2009.

MATTALIA, Sonia. De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura. (María Luisa Bombal y Clarice Lispector) In: **Anales de Literatura Hispanoamericana**. València: Universitat de València, 1999, p. 979 a 997.

MERLINO, Mario. Ese cuerpo que aún no hemos comido. **Revista Turia**, nº 58. Teruel: Instituto de estudios turolenses, noviembre, 2001.

MERIANE, Lina. **La gallina hueca, carencia y deseo femenino en la obra de Clarice Lispector**. <<http://business.highbeam.com/435449/article-1G1-100485535/la-gallina-hueca-carencia-y-deseo-femenino-en-la-obra>, Novembro de 2002>. Acessado em 04-04-2010.

NINA, Claudia. A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: edipucrs, 2003.

NOGUEIRA, Fátima Regina. Deconstrucciones laberínticas: Lispector y Valenzuela. **Amaltea**: Revista de mitocrítica. Universidad Complutense de Madrid nº, 1, Madrid, 2009.

OSWALDO CRUZ, Gilda. Clarice Lispector, cerca de su corazón salvaje. **Revista Quimera**, Universidad de Barcelona, Barcelona, s/d.

PEIXOTO, Marta. **Ficções Apaixonadas**: Gênero, Narrativa e Violência em Clarice Lispector . São Paulo: Vieira e Lent, 2004.

PEREIRA, Terezinha Alves. Nuevos escritores brasileños: a propósito de Clarice Lispector. **Revista de cultura brasileira**, nº. 35, Madrid: Embajada del Brasil en España, maio de 1973. Disponível também em: <<http://hemeroteca.fundacionhispanobrasileña.es/files/FICHERO948>>. Acessado em 17/09/2010.

REGUERA, Nilze Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em a via crucis do corpo**. São Paulo: editora Unesp, 2006.

ROSSI, Cristina Peri. Las Letras Brasileñas. Una Literatura Poco Conocida. **El Nuevo Diario** (Managua). Jueves 5 de junio de 2003.

ROSSI, Cristina Peri. Clarice Lispector o la introspección. In: **Turia Revista Cultural**, 76+a núm. 58 Madrid, Nov. 2001.

ROSSI, Cristina Peri. Prólogo. **Silencio**. Traducción de Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo/mondadori, 1995.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas**: gênero, paixão e violência em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Viera & Lent, 2004.

PEREIRA, M. Aspectos de recepção de Clarice Lispector na França In: **Anuário de Literatura**, Florianópolis: Publicação do curso de pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC Florianópolis, v. 3, 1995, p. 109-125.

PERLADO, José Julio. **Mujeres escritoras**: Clarice Lispector. <www.alenarterevista.wordpress.com/2009/12/08/mujeres-escriptoras-clarice-lispector-por-jose-julio-perlado/>
PÓVOAS, Hélio. Clarice Lispector. In: **Revista de cultura brasileira**, nº. 35, Madrid: Embajada del Brasil en España, maio de 1973. <<http://hemeroteca.fundacionhispanobrasileña.es/files/FICHERO951>>. Acessado em 20/09/2010.

PRIEDE, Jaime. Extranjera en la tierra. **Cuadernos hispanoamericanos**, nº. 658, abril de 2005, Madrid.

PONTIERO, G. Essays by Giovanni Pontiero. In: ORERO, P. & SAGER, J. C. **The Translator's Dialogue**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

QUENGUAN, Myriam Jimenez. **Clarice Lispector y María Zambrano**: el pensamiento poético de la creación. Colección Cuadernos inacabados, 59. Madrid: horas y HORAS, 2009.

REIMS, Mara. Clarice Lispector. **Legadema, yahoo grupos, mensagem de 12 de outubro de 2007**.

<http://es.groups.yahoo.com/group/legadema6/messages/6712?o=1&xm=1&m=p>

RIVAS, Pierre. Échanges littéraires internationaux. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, no 144, Paris, 2002.

RIVAS, Pierre. **A recepção da literatura brasileira na França**. In: <http://www.institutfrancais.com/adpfpubli/folio/france_bresil/bra/03.html>. Paris: 2004. Acessado em 9/09/2010.

ROCA, Agustina. **El enorme vacío que solo un destino llena**. <http://www.agustinaroca.com/not_lit_clarice.htm>. Acessado em 14/11/2011.

ROCCOCUZZI, Renata. Literatura y aislamiento. **Revista Triunfo**. Año XXXII, n. 775 (3 dic. 1977), p. 53. <<http://hdl.handle.net/10366/68183>> Acessado em 18/08/2010>.

SÁ, O. **A Escritura de Clarice Lispector**. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SÁ, O. **Clarice Lispector a travessia do oposto**. 4ª edição. Annablume Editora, 2004

SALADRIGAS, Robert. Cuando La ficción es el lenguaje. **Revista Turia**, nº 58. Teruel: Instituto de estudios turolenses, noviembre, 2001.

SERRA, Walter J. Murcher. Apasionadamente cucaracha. In: **Revista Scribd**. <<http://www.scribd.com/doc/15862533/Apasionadamente-cucaracha>> - Acessado em 24 de julho de 2009.

SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2004, n. 17 e 18, pp. 192-223.

SOLANO, Francisco. **Pasión y delirio en Clarice Lispector**: la lógica interior. In: <http://www.elpais.com/articulo/semana/logica/interior/elpeputec/20020928elpbabese_2/Tes> Acessado em 18/11/2011.

SOLER, Isabel. “Este libro es un silencio”. **Cuadernos hispanoamericanos** nº. 610. Madrid: abril de 2001.

SOUZA, Patrícia. La escritora y la máscara. **El país. Caderno de cultura**. <http://www.elpais.com/articulo/portada/Clarice_Lispector/escritora/mascara/elpepuculbab/20111001elpbabpor_10/Tes> Acessado em 20/11/2011.

TERRAZAS, Carolina Hernández. De la dificultad de entrar en la náusea de Clarice Lispector. In **Traduir Clarice Lispector**. Seminari. Barcelona: Paralelo Sur Ediciones SCP. Consulado-Geral de Brasil, 2008.

TERRAZAS, Carolina Hernández. **La nausea contemporánea en Clarice Lispector**. Tesis de doctorado. Universitat de Barcelona. Barcelona: 2008.

WALDMAN, Berta. Decifra-me! Uma biografia de Clarice Lispector. WebMosaica **Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall** v.2 n.1, 2010, p. 135-138.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C.L. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WALDMAN, Berta. **Por linhas tortas**: o judaísmo em Clarice Lispector In <<https://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigoberta-latino.html>> **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG** - Volume 1, n. 8 – Março, 2011

Obras gerais

ARROJO, Rosemary. “Tradução”. In José Luis Jobim (org). **Palavras da Crítica**, Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução. In: **A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

BAKER, Mona. **In other words. A Course on Translation**. Londres/ Nueva York: Routledge, 1992.

BAKER, Mona. **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, London & New York: Routledge. 1998.

BAKER, Mona. A corpus-based view of similarity and difference in translation. In ARDUINI, S. & HODGSON, R. **Translating similarity and difference**. Manchester: St. Jerome, 2004.

BAKER, Mona. **Narratives in and of Translation**. Centre for Translation & Intercultural Studies School of Languages, Linguistics and Cultures University of Manchester, UK, 2005. Disponível em: <https://www.pulib.sk/skase>.

BARTHES, Roland, **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BASNETT, Susan. **Comparative Literature: A Critical Introduction**, Blackwell Publishers, Oxford, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Trad. Fernando Camacho. Org. Lucia Castello Branco. A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FAE UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **La traducción como experiencia de lo/del extranjero**. Colección Hermes, Traductología: Teoría y Práctica (Traducción de Claudia Ángel y Martha Pulido). Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Éd. du Seuil, 1999.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. São Paulo: perspectiva, 1973.

BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. In: **Actes de la recherche en Sciences Sociales**. Paris: MSH, 1999.

BOURDIEU, Pierre. Le marché des biens symboliques. **L'Année sociologique**. Paris, vol. 22, p. 49-126, 1971.

BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 13, p. 3-43, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Seuil, 1992.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Publifolha, 2000.

CAMARGO, D. C. Uma análise de semelhanças e diferenças na tradução de textos técnicos, jornalísticos e literários. **Delta**. [online]. Jan/Jun 2004, vol.20, no.1. p.1-25. Acesso em 15/4/2012. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502004000100001&script=sci_arttext&tlng=pt

CAMARGO, D. C. **Metodologia de pesquisa em tradução e linguística de corpus**. São Paulo São José do Rio Preto : Cultura Acadêmica/Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007. Coleção Brochuras.

CAMARGO, D. C. de. **Contribuição para uma tipologia da tradução: as modalidades tradutórias no texto literário**. 1993. 231f. – (Doutorado em Tradução) – FFLCH/USP, São Paulo. 1993.

CAMARGO, D. C. **Análise de um corpus paralelo de textos ficcionais brasileiros e dos respectivos textos traduzidos para o inglês: uma investigação sobre o estilo do tradutor literário Giovanni Pontiero**. 01/abr. a 31/ago./2003. 81 f. Pesquisa realizada para estágio pós-doutoral em Estudos da Tradução baseados em corpus, junto ao Centre for Translation and Intercultural Studies CTIS, The University of Manchester, Inglaterra. Bolsa de Pesquisa no Exterior Pq-EX da FAPESP, processo no. 02/00692-5, 2003b.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. Florianópolis-SC: ABRALIC; Chapecó-SC: GRIFOS, 1999, p. 247-254.

CALDERARO, Sérgio Massucci. La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación. Madrid: **Espéculo- Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

CASANOVA, Pascale. **Le republique mondiale des lettres**. Paris: Seuil, 1999.

CASANOVA, Pascale. Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. In: **Revista Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n. 144, p. 7-20, setembro, 2002.

CRESPO, Ángel. Introducción. In: **Antología de la poesía brasileña**, Barcelona, Seix Barral, 1973.

ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2007.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies, Poetics Today. **International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. Tel Aviv: 1990.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. 1978 In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge Press, 2000.

FONTENELE, L. B. Contribuição da psicanálise à discussão sobre o feminino na literatura. In: ALBERTI, Sonia. (Org.). **A sexualidade na aurora do século XXI**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FRANCO JUNIOR, A. **Mau gosto e Kitsch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GONZÁLES, Vicente Fernádes. **La traducción de la A a la Z**. Córdoba: Berenice, 2008.

HAUSER, Arnold. Sociologia del público. In: - **Sociologia del arte**. Barcelona: Labor, 1977.

HERMANS, T. **The manipulation of literature**: studies in literary translation. London: Croom Helm, 1985.

HERMANS, Theo. **Crosscultural Transgressions**: Research Models in Translation Studies II. Manchester: St. Jerome, 2002.

HILL, Christopher. **A bíblia inglesa e as revoluções do século XVII**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. SP: Perspectiva, 1975.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: **Holmes, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

HOLUB, R. C. **Reception Theory**: a critical introduction. NewYork: Methuen, 1984.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología**: Introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 4. ed., 2008.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat. El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas In: Darío VILLANUEVA (org.): **Avances en teoría de la literatura**: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994a: 309-356.

IGLESIAS SANTOS. La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. In: Darío VILLANUEVA (org.): **Avances en teoría de la literatura**: Estética de la

Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994b: 35-115.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

INGARDEN, Roman. **A bidimensionalidade da estrutura da obra literária**. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, n.1, v.1, nov. 1995.

ISER, Wolfgang. **Rutas de la interpretación**. Trad. Ricardo Rubio Ruiz. México: FCE, 2005.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996a vol. I.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996b vol. II.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)

JAUSS, Hans Robert. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**: Ensayos en el campo de la experiencia estética. Trad. Jaime Siles y Ela M.^a Fernández-Palacios. Madrid: Taurus 1986, 1.^a ed.

JOZEF Bella. A erótica da tradução. In: **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

LAVIOSA, S. **Corpus-based Translations Studies: Theory, Findings, Applications**. Amsterdam: Rodopi, 2002.

LÉPINETTE, Brigitte. Traduction et idiotismes. El arte de traducir. Revista **Iberoromania**, nº 41, outubro, 2009.

LEFEVERE, André. Traducción, **reescritura y la manipulación del canon literario**. Trad. M.^a Carmen África Vidal y Román Álvarez), Colegio de España: Salamanca, 1997.

LEVEFERE, A. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London – New York, Routledge: 1992.

LEVEFERE, A. **La literatura comparada y la traducción**. In: María José VEGA e Neus CARBONELL: La literatura comparada: principios y métodos, Madrid: Gredos, 1998, p.206-214.

LIMA, Luis Carlos (org.). A literatura e leitor. **Textos da Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa (coordenação e tradução) **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. RJ: Paz e Terra, 1979.

LOPEZ, José Alberto. Brasil em contexto artístico internacional: visibilidad y mercado. **Revista de cultura brasileira**, nº. 6. Madrid: fundación Hispano Brasileira, 2008, p. 180-187.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHOR, J. and GOLDSTEIN, P. **Reception study**: from literary Theory to cultural studies. New York: Houtledge, 2001.

MAURA, Antônio. La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas. **Revista de cultura brasileira**. Fundación Hispano Brasileira: Embajada de Brasil em Madrid, 2010.

MARINA, José Antonio. **La selva del lenguaje**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

MARTÍN, Salvador Peña. GUERRERO, María José Hernández . **Traductología**.

Málaga: Universidad de Málaga (UMA), 1994.

MARTÍN, Salvador Peña. El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones. In: **El papel del traductor**. Org. Juan Pablo Arias Torres, Esther Morillas. Málaga: UMA, 1997, págs. 19-58.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NAVAS, Adolfo Montejó. Introducción. In: **Correspondencia celeste**. Nueva poesía brasileira (1960-2000), Madrid, Árdora, 2001, p. 13-40.

NAVAS, Adolfo Montejó. 7 notas de navegación para una cartografía del arte reciente en Brasil. **Revista de Cultura Brasileira**: cartografías estéticas, arte en Brasil hoy. Embajada de Brasil em Madrid, febrero 2008, nº 6 nueva serie.
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12631> Acessado em julio de 2009.

NUNES, Benedito. Crítica no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Rumos da crítica**. São Paulo: editora Senac, Itaú Cultural, 2000.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Otávio. **Traducción**: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971.

PEÑA, Salvador. El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones. In: Morillas, E. y Arias, J.P.(org.): **El papel del traductor**. Salamanca: Colegio de España, 1997, pp. 19-57.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Trad. De Arthur Bueno e Camila Boldrini. Sao Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Áurea Fernádes. La difusión de la literatura brasileña traducida en España y Francia. Vigo: Universidad de Vigo. **Cadernos de tradução**, nº 25. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p. 95 - 112.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Ferreira de Andrade. Tradução e inclusão. In: **As Margens da Tradução**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2002.

SÁNCHEZ, Manuel Cáceres. La sociología empírica. In: TRIGUEROS, Antonio Sánchez (org.). **Sociología de la literatura**. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. p. 106-119.

SÁNCHEZ, José Luis & Simone Carvalho. 2004. **Autores brasileiros traducidos en lengua española**, Río de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, R. e VILELA, L.H. (org.). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p.37-55.

SCHWARTZ, Jorge. Abaixo Tordesilhas. In: **Estudos avançados**. Scielo Brasil, São Paulo, 1993. p. 185- 200. Disponível em: /www.scielo.br/pdf/ea/v7n17/v7n17a08.pdf.

SEGRE, Cesare: **Principios de análisis del texto literario**. Barcelona: Crítica, 1986.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: **A literatura e o leitor**. Trad. Luiz da Costa lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

TOURY, G. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

TOURY. G. A Rationale for Descriptive Translation Studies. In: HERMANS, T. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. Londres: Croom Helm, 1985.

TOURY, G. The Nature and Role of Norms in Translation. 1978. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge Press, p.198-213, 2000.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanches. **De la estética de la recepción a una estética da la participación**. Facultad de Filosofía y Letras – UNAM. Ciudad universitária: México, DF, 2005.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Vilela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

APÊNDICES

**Entrevista com Professor Dr. Antonio Maura Barandiarán.
Universidade Complutense de Madrid**

1 – Considerando que o Senhor se especializou em Literatura Brasileira, qual a atual situação desta no circuito literário espanhol?

Si entendemos por “circuito” los planes de las editoriales privadas, no creo que la literatura brasileña sea peor considerada que la rumana, por ejemplo. Si el “circuito” se refiere a las universidades, pese a la reducción generalizada de las áreas de humanidades, el interés por los estudios brasileños aumenta de año en año. Si el “circuito” hace referencia a los escritores y críticos, puedo decirle que, en ese sector, existe un gran desconocimiento de la literatura brasileña. En resumen, se está caminando hacia un mayor conocimiento del ámbito brasileño, porque interesa, pero aún queda mucho por hacer.

Se entendermos por “circuito” os planos das editoras privadas, não creio que a literatura brasileira seja considerada pior que a romana, por exemplo. Se o “circuito” se refere às universidades, apesar da redução generalizada das áreas de humanidades, o interesse pelos estudos brasileiros aumenta ano após ano. Se o “circuito” faz referência aos escritores e críticos, posso dizer-lhe que, nesse setor existe um grande desconhecimento da literatura brasileira. Resumindo, se está caminhando para um maior conhecimento do âmbito brasileiro, porque interessa, porém ainda há muito a fazer.

2 – Quais os parâmetros de colaboração cultural entre os dois países?

Existen convenios entre universidades españolas y brasileñas, y se abren nuevos centros académicos para ejecutar dichos convenios. Por otra parte, sigue la tendencia de las inversiones económicas españolas hacia Brasil –entre las que se cuentan algunas de carácter específicamente cultural y educativo–, por lo que su país está cada vez más presente entre empresarios, políticos, estudiantes y público en general, aunque cada uno de estos grupos tengan distintos campos de interés. Por otra parte, se ha constituido una Fundación Cultural Hispano-Brasileña muy activa, que promueve todo tipo de actividades de carácter cultural desde la edición de libros a la financiación de cursos.

3 - Os estudos mais recentes de recepção têm demonstrado que a literatura sul americana tem obtido grandes projeções na Espanha desde o ano de 1967 com *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marques, nos anos seguintes as publicações de Isabel Allende, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa... Por um outro lado, a literatura brasileira, apesar de oferecer uma variedade de gênero, não deixou raízes profundas na Espanha. Em sua opinião, a que se deve esse fato?

No sé en que medida se podría hablar de “raíces profundas”. Evidentemente, la literatura en lengua española producida en América no exige una traducción, cosa que sí

la brasileña. Por otra parte, existen autores muy leídos como Jorge Amado y, además, gran número de traducciones de obras de muchos escritores brasileños. Casi todos los más destacados tienen algún libro publicado en España. Brasil, eso es cierto, no se incorporó al denominado *boom latinoamericano*, pero no nos olvidemos que el *boom* fue fundamentalmente comercial. Que queda camino por recorrer, es evidente, pero se avanza. Es significativo, en este sentido, que la escritora Nélida Piñón haya obtenido el Premio Príncipe de Asturias a las Letras en 2005, que el compositor Marlos Nobre haya obtenido el Premio Tomás Luis de Vitoria a la Composición en ese mismo año y que en 2008 Cildo Meireles haya logrado el Premio Velázquez que otorga el Ministerio de Cultura español al mejor artista en agradecimiento a su “aportación sobresaliente a la cultura española e iberoamericana por la totalidad de su obra”. Son artes muy distintas, pero es significativa la presencia brasileña entre los grandes creadores reconocidos en España.

4 - Por que, ao contrário das literaturas de línguas hispânicas, a literatura brasileira não alcança uma universalidade? Será que faltam aos nossos autores certo apelo universal? Seria a literatura brasileira extremamente nacionalista?

La literatura brasileña fue nacionalista, no creo que lo sea tanto ahora. Sin embargo, creo que existen en su país escritores universales como Machado de Assis en el XIX o Guimarães Rosa y Clarice Lispector en el XX. Se podrían encontrar en la literatura de lengua española de América algunos que se les comparen, pero no que les superen en universalidad y hondura de contenidos. En lo que se refiere al XXI aún es pronto para determinar quienes pudieran ser los grandes o universales. Otro asunto es la divulgación, pero eso no sólo sucede con los escritores brasileños, sino con los que cualquier nacionalidad y lengua.

5- O senhor é considerado um dos maiores especialistas da Literatura de Clarice Lispector na Europa. Como teve contato com essa Literatura e o que ela representa dentro de sua formação acadêmica?

Le agradezco el cumplido. Me doctoré en la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre Clarice Lispector. En dicha tesis propuse una lectura que no había sido explorada hasta entonces: las raíces hebraicas de una escritora nacida en el seno de una familia judía emigrada a Brasil y que se hizo enterrar en el Cementerio Judío de Rio de Janeiro. Nada más sencillo y evidente. ¿Pregunta cómo entré en contacto con la literatura brasileña? Ello se debe a que impartí clases en la Universidad Federal de Ceará, en Fortaleza, durante tres años y, en ese tiempo, tuve la oportunidad de conocer a unos cuantos grandes escritores brasileños como Fernando Gabeira, Jorge Amado, Eduardo Portella, etc. Ellos me presentaron a otros y esos otros a otros más. Todo sucedió de la forma más natural. Actualmente dirijo una Cátedra de Estudios Brasileños en la Universidad Complutense de Madrid y considero que ese aprendizaje fue fundamental para el trabajo que desempeño.

6 – De modo generalizado, que recepção tem a literatura clariciana dentro do seu país?

La obra de Clarice está prácticamente traducida al completo en español. El interés y el número de lectores y lectoras es cada vez mayor.

7 - Segundo Antonie Compagnon “mede-se o destino de uma obra pela sua influência sobre as obras posteriores”. Seguindo esse raciocínio, e considerando seus estudos sobre a literatura de Lispector, pode-se falar atualmente de alguma influência clariciana na Literatura Espanhola?

Es difícil precisar ese concepto de “influencia”. Creo que muchas lectoras de Clarice son también escritoras y es evidente que están siendo influenciadas por su obra. Los escritores masculinos son menos permeables a esa influencia.

8 - As obras de Clarice Lispector traduzidas para o espanhol atingem um universo significativo. A Agência Espanhola de ISBN registra 30 obras de Clarice. Praticamente toda sua produção foi traduzida, o que também contribui para o processo de trocas culturais entre as duas nações. No que se refere à representação, podemos falar de transculturação das colônias para as metrópoles?

Si se refiere a que Brasil y América son colonias y que Europa es una metrópoli, creo que se trata un error de planteamiento. Lo fue cuando existían las colonias, ya no. Las direcciones de influencia cultural en un mundo globalizado no son radiales de un centro a una periferia, o viceversa, sino múltiples, en gran medida regidas por el mercado, pero no solamente por él. Hoy puede ser mucho más leído un autor latinoamericano o norteamericano que un europeo, un chino más que un árabe o un árabe más que un ruso. La cuestión a determinar es porque unos son mejor comprendidos que otros. Y este sería, a mi modo de ver, un ejercicio de reflexión importante.

9 - Até que ponto um tradutor pode contribuir para melhorar as transferências e diminuir as assimetrias entre contextos culturais díspares?

La traducción como la interpretación musical son necesarias para dar a conocer una obra. Lo que sucede es que la figura del traductor es mucho más importante de lo que se piensa, ya que es él quien articula literariamente la obra. Un buen traductor valoriza una mediana novela o un poema, un mal traductor destroza una obra literaria extraordinaria. Es una lástima que ni social ni económicamente esté contemplada esta realidad.

10 - Considerando que, da gênese textual à recepção em outros contextos, a obra vai passar pelo processo de deslocamento e isso inclui perdas e ganhos de significados, o Senhor acredita que é importante deixar a linguagem falar também pelas bordas, do jeito que se ouve, do que jeito que se entende? Que nessa travessia literária mais se tem a ganhar do que a perder?

Inevitablemente el “deslocamiento”, la pérdida de su contenido primigenio es inevitable en toda obra literaria y/o artística. Un libro o un poema es semejante a una botella arrojada al mar. Quien la encuentre y la lea, deberá recrearla también, descodificarla y transformarla en una experiencia personal. Siempre he comparado un texto literario con un espejo: quien escribe se desvela en sus palabras y quien lo lee es a su vez llevado a desvelarse. El espejo, sin embargo, permanece mudo y es casi mágico en su quietud profunda. Somos nosotros, los que vivimos, los que interpretamos desde nuestro tiempo y nuestra idiosincracia ese texto, ese poema, esa carta, ese documento. La pérdida o la ganancia de la travesía literaria de una obra es difícil de evaluar: los tiempos cambian, también las personas.

11 - Em sua tese de doutoramento, o senhor usa muito a tradição judaica para interpretar a produção literária de Lispector. Logo na apresentação o senhor se justifica: “Por mi parte, pienso que unos y otros no han incidido en los antecedentes hebraicos de la escritora, aspecto éste que considero fundamental para situarla en un contexto histórico que sirva para explicar de una forma veraz y coherente el sentido de su obra.” O senhor acredita que essas marcas judaicas suplantam a identidade nacional (brasileira) na narrativa clariciana?

Clarice fue una escritora brasileña que escribió en portugués. Clarice fue una hija de emigrantes judíos –emigrante ella misma, ya que llegó siendo muy pequeña a Brasil– procedentes de Ucrania. Clarice estuvo casada con un diplomático y tuvo dos hijos: uno de ellos ingresado en el Hospital Psiquiátrico de Río de Janeiro. Clarice era una mujer y escribía desde su entraña femenina. Clarice era un ser humano que intentaba desvelar el misterio de la vida. Clarice era muchas cosas, tenía muchos rostros, como cualquier hombre o mujer. Creo que cada uno de estos aspectos permiten una lectura distinta de la escritora: como hija de emigrantes, como brasileña, como judía, como mujer, como madre, como ciudadana del mundo. En mi lectura de su obra opté por uno de sus aspectos, de sus rostros. Creo que, en gran medida, la concepción cabalista y hasídica desvela muchas incógnitas de su obra. Mi respuesta a su pregunta, sería una nueva pregunta: en su opinión ¿dónde se hallan las raíces de lo brasileño? Responder a esa cuestión nos ayudaría también a conocer el lado brasileño de Clarice. Pero esa sería, posiblemente, su lectura personal.

12 - Hélène Cixous foi (e é) uma das grandes disseminadoras da obra clariciana na Europa, especialmente na França. Alguns intelectuais brasileiros sustentam a tese de que a recepção de Clarice na Espanha está atravessada pelo olhar de Cixous. O senhor concorda? Que percurso fez a obra de Clarice entre sair do Brasil e chegar à Espanha?

Cixous no conoce el idioma portugués. Su lectura clariceana está, por tanto, basada en las traducciones francesas de su obra. Tampoco conoce la literatura brasileña por lo que ignora el contexto histórico y literario en el que se ha producido esta obra. Desconoce también la recepción de dicha producción literaria. Para Cixous se trata de un texto ajeno al tiempo y al espacio. Lo que le interesa de Clarice es su condición de mujer. Sus análisis son, por tanto, sobre textos femeninos ideales. Esta lectura, sin duda, ha influenciado a muchas lectoras y lectores de la obra de Cixous, que posteriormente han accedido a la obra clariceana. Pero no ha sido la única vía de penetración de esa obra. Recuerdo que viví la aparición de la primera traducción clariceana –*A hora da estrela*– en la editorial Siruela. Antes habíamos publicado –utilizo el plural porque coordiné

dicho número- en la Revista El Pasenate, de la misma editorial, algunos textos y comentarios a su obra. Entonces todavía no se habían divulgado las obras de Hélène Cixous en España. Clarice fue leída antes y estoy seguro que lo será después de la lectura propuesta por la escritora francesa.

13 - Você conseguiu domínio do idioma português. O que mais o encanta no Brasil? Que contribuição deu a língua e a cultura brasileira para seu trabalho acadêmico?

Aunque responda en español a sus preguntas, creo hablar y leer con fluidez el idioma portugués. Inevitablemente es necesario para el desarrollo de la cátedra que dirijo. A la pregunta de que es lo que más me gusta de Brasil, le diría que no son ni sus paisajes, ni el samba, ni sus mujeres, ni su cultura. Tengo un hijo brasileño y, por ello, tengo también el corazón mismo de Brasil todos los días en mi casa. Eso es único e insustituible.

14- Além de sua tese doutoral, o que mais o senhor produziu, ou orientou, a respeito de Clarice?

He dado numerosas conferencias, he escrito numerosos artículos y textos sobre la obra y la figura de Clarice. Podría reunirlos todos y daría por su extensión un libro. Tal vez algún día me anime a publicarlos todos juntos.

15 - Para concluir, gostaria de postar um fragmento de seu texto, sobre Clarice, que revela, além de outras coisas, a sua sensibilidade no trabalho científico.

Sus narraciones describen el abismo que existe entre lo decible y lo indecible, y la necesidad humana de expresar el silencio. Su escritura no sólo está hecha con las palabras, sino también con la carne: es una obra escrita con el cuerpo en una lucha titánica por lograr que el lenguaje se asemeje lo más posible a la expresión de la sangre, a los fluidos y las descargas nerviosas con las que se comunican las diferentes partes de un organismo vivo. (El discurso narrativo de Clarice Lispector, p. 17)

Le agradezco, en nombre de la comunidad académica brasileña, por la amabilidad en contestar a esta entrevista y a todo lo que hizo (y lo que hace) en favor de la difusión de la literatura clariciana, célula viva de la cultura de Brasil.

Muchas gracias,

Lucilene Machado.

Entrevista nº 2

Agustina García Manzano

- 1- ¿Podrías explicarme cómo fue el proceso de contacto con la obra de Clarice Lispector y la elección de la misma para tu tesis de doctorado?

Ha sido un proceso muy largo. En primer lugar elegí Lengua Portuguesa en mis estudios de Filología Hispánica en Salamanca, en 1979. Tuve como profesores a Ángel Marcos de Dios, a Abilio da Costa, y a Pilar Vázquez Cuesta, y sentí una gran curiosidad por todo lo brasileño, por esta cultura tan extraordinaria.

Mis estudios siempre me dejaban insatisfecha y buscaba y buscaba, estudiaba muchas cosas, pero no acababa de encontrar “mi tema” de tesis. Cursé la licenciatura de Filosofía por la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) y la profesora Cristina de Peretti, en el año 2000 nos mandó comentar un libro, mi elección fue *La risa de la Medusa*, de la filósofa francesa Hélène Cixous, esa obra en la que tanto se habla de Clarice Lispector fue mi primer encuentro con esta escritora brasileña de origen ucraniano y familia judía que tanto me ha dado.

A partir de 2001 empecé a leer con pasión todos los libros de Clarice Lispector. Coincidió este periodo con mi estancia en Egipto, pues entre 1999 y 2002 desempeñé el puesto de Asesora Técnica del Ministerio Español de Educación en la Embajada de El Cairo, y aquel vivir tan intenso despertó en mí el deseo de ampliar mi universo cultural. Entonces me fui empapando de la obra de Clarice Lispector hasta que un día dije: pero si ya tengo el tema de mi perseguida tesis doctoral y no me había dado cuenta. Esta decisión la tomé el 8 de septiembre de 2004, ese día escribí un texto para mí misma en el que me sentía segura y con ánimos para enfrentarme a esa tarea, este texto lo transcribo en esta entrevista un poco más adelante.

- 2- Antes de seguir quiero decirte que seas consciente que muchas de estas preguntas no son preguntas, sino reflexiones que, en realidad no encierran ningún interrogante pero sí una afirmación que espera tus palabras, sean para afirmar lo contrario o para matizar algo que yo haya podido decir. Así que, sigamos con las “preguntas reflexiones”. He leído tu tesis y me ha llamado la atención tu versatilidad en cambiar de libro para libro (Lispector) y canalizarlos todos dentro de una mística que afirmas, es la que alcanza con mayor intensidad el afán del universalismo. A mí me parece que has leído toda la obra de Clarice, además de parte de la fortuna crítica sobre esta. ¿Cuánto tiempo has llevado para concluir tu tesis? ¿Puedes leer en portugués? ¿Qué ventajas o inconveniente

puede tener un investigador al elegir Lispector como su objeto de investigación?

Clarice Lispector me ha dado la oportunidad de aunar mis estudios de Filología, Filología Hispánica, de Lengua Portuguesa y de Filosofía. Este largo camino ha sido una preparación para el nacimiento de mi tesis, en la fase de elaboración propiamente dicha he tardado cuatro años escasos, desde 2006 a 2010. La verdad es que cuando empecé a trabajar en la tesis ya había leído toda la obra de Clarice Lispector. Un momento clave fue el encontrar un director, porque yo vivo en Madrid desde hace más de veinte años, pero aquí no conocía a nadie “apto” para proponerle este estudio. Entonces me vino a la cabeza la posibilidad de hablar con mi antiguo profesor de portugués y como ahora con internet las comunicaciones son tan fáciles, pues le escribí un correo electrónico a Ángel Marcos, concretamente el día 27 de septiembre de 2006, él me contestó amablemente que le agradaba que estuviera interesada en una autora tan importante y empezamos con los trámites burocráticos. Yo había abandonado otra tesis hacía veintitrés años por varios motivos que no vienen al caso.

En cuanto a las ventajas de haber elegido a Clarice Lispector te diré que estoy encantada, me ha abierto las puertas del conocimiento, me ha guiado por el camino de la creatividad, he descubierto lo que es la escritura del alma, en fin, Clarice me ha regalado el lujo de la vida. Quiero contarte que en 2007 me operaron de cáncer de mama, estuve veinte meses de baja laboral, y a pesar de vivir una desgracia tan grande, un diagnóstico horrible, sin embargo, me concentré en mis estudios de Clarice y ahora puedo afirmar dos cosas, que la tesis fue muy buena para el cáncer y que el cáncer fue muy bueno para la tesis. Estoy convencida de que los libros claricianos me ayudaron a ir superando la enfermedad. Además Clarice habla del cáncer en su obra maestra *A paixão segundo GH*. No puedo resistir la tentación de traer este texto:

Nós somos muito atrasados, e não temos idéia de cómo aproveitar Deus numa intertroca –como se ainda não tivéssemos descoberto que o leite se bebe. Daí a alguns séculos ou daí a alguns minutos talvez digamos espantados: e dizer que Deus sempre esteve! quem esteve pouco fui eu- assim como diríamos do petróleo de que a gente finalmente precisou a ponto de saber como tirá-lo da terra, assim como um dia lamentaremos os que morreram de câncer sem usar o remédio que está. Certamente ainda não precisamos não morrer de câncer. Tudo está. (Talvez seres de outro planeta já saibam das coisas e vivam numa intertroca para eles natural; para nós, por enquanto, a intertroca seria “santidade” e perturbaria completamente a nossa vida.¹⁶⁵

Es increíble la clarividencia de Clarice, que murió de un adenocarcinoma de ovario en 1977. Clarice es una fuente inagotable como los grandes clásicos. Podemos estar toda la vida escribiendo sobre ellos porque siguen vivos, por eso yo animo a los estudiantes a que se enfrenten con Clarice, este otoño tendré la

¹⁶⁵ LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, edição de Benedito Nunes, Paris, Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXè. Siècle, Brasília DF: CNPq, 1988, p. 97.

oportunidad de participar en un Seminario en la Universidad Autónoma de Madrid y les invitaré a leer a Clarice Lispector.

- 3- A decir verdad, tengo que confesarte que las analogías que has hecho de la obra de Clarice con poetas y escritores universales me han cansado un poco. Fueran muchísimos y tuve que hacer cierto esfuerzo para reflexionar sobre esas posibilidades, me acordar de cada uno, o volver a leerlos... o que me asegure que tu trabajo es muy denso además de un lenguaje que retoma la poesía seguidamente con mucha habilidad técnica. ¿Cuál tu formación? ¿Has escrito algún libro literario? ¿Pretendes publicar tu tesis en formato libro?

Lucilene, me gusta mucho que me hagas esta pregunta y agradezco la sinceridad con que confiesas lo prolijo de mi tesis. Mira, es que yo tengo 51 años y me he dedicado toda la vida a estudiar. Desde pequeña me impresionaban mucho los textos poéticos, de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado, los romances anónimos, y lo siguen haciendo autores como Luis García Montero o mi amiga Milagros Salvador sobre la que estoy escribiendo un libro. Tras la experiencia del de Clarice quiero “mergulhar” en la tarea crítica y ensayística. Una tesis es una obra en la que se vuelca tu personalidad, todo lo que está dentro sale fuera. Como dicen los egipcios, cada “balás” rezuma lo que tiene dentro, el “balás” es una especie de cántara que se emplea desde la época faraónica, si dentro hay vinagre saldrá lo ácido, si dentro hay miel, saldrá lo dulce. En este caso mi tesis está realizada desde la Filología y como mi preparación es en Filología Hispánica pues mi área de conocimiento es la Literatura Española principalmente, es lo que siempre he estudiado y me entusiasma. El método que más me ha inspirado ha sido la estilística, me gustan filólogos como Leo Spitzer y Dámaso Alonso. He leído a Ortega y Gasset y sigo aquello de que el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita.

Hasta el momento he escrito un libro titulado *Extra Aulas. Ensayos sobre la educación abierta*. Lo he llevado a varias editoriales grandes y pequeñas, pero se resisten. También publico textos en un blog, como tú misma haces, la dirección es <http://haiaclarice.blogspot.com/>

Estos escritos están inspirados en el tema de mi trabajo, soy profesora de Educación Secundaria desde hace veinticinco años, aunque ahora quiero probar suerte en la Universidad, tal vez el próximo curso sea capaz de dar el salto. No deja de ser un paso arriesgado, porque yo ahora estoy bien situada, y perderé esa situación para entrar en un mundo incierto, pero quiero tener la oportunidad de explicar cosas de mi propia cosecha a estudiantes universitarios. En cuanto a la publicación de mi tesis será en Luso-Española de Ediciones, pero hasta el próximo año posiblemente no saldrá, pues tengo que adaptarla para el público español, porque todos los textos de Clarice son los originales en portugués, y tengo que ofrecer la traducción al español.

- 4- A mí, como investigadora de la obra de Clarice fuera de Brasil, me parece que la característica que hace la escritora universal es la estética. Pero leyendo tu trabajo, muy bien estructurado, tuve que admitir que la mística es uno de los pilares que sustentan la obra clariciana en plan universal. No una mística

religiosa, pero una mística, como tratas tú, laica, desplegada de cualquier vínculo religioso. ¿has encontrado dificultades en los soportes teóricos para desarrollar tu investigación? ¿Crees que la mística cruza la mayoría de las lecturas hechas por especialistas españoles? Si quieres decir algo más, quédate a gusto.

La estética es uno de los más elevados saberes filosóficos. Recordemos que uno de los textos clásicos de la estética es la *Carta a Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, y en esa carta se transmiten unas vivencias que podrían ser consideradas místicas, como los éxtasis que se viven en las narrativas de Lispector. La mística siempre es un poco más, una potenciación, un grado más alto del arte, es un mundo de máximos. Creo que todos los grandes artistas tienen un roce con la mística, llegan en algún momento y de alguna manera a una identificación con el absoluto. En cuanto a los soportes teóricos, parto de la retórica y la poética clásicas. Para el tema de la mística acudo a la lectura de los místicos castellanos del siglo XVI, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, que eran los más cercanos a mi cultura y que están en el ambiente académico de los especialistas españoles. Aunque también hay que tener presente manifestaciones como la tradición hindú; la mística alemana; el hasidismo. Investigué algo en la Cábala y en el Sufismo. Y lo que me ha resultado de gran ayuda han sido mis estudios de Filosofía, Heidegger, Simone Weil, Derrida, Bataille, así como los clásicos griegos.

Me gustaría añadir algo más y es compartir contigo y con las lectoras y lectores brasileños o de cualquier parte el texto del que te hablaba en la primera pregunta y que fue el punto de partida del arranque definitivo de mi tesis doctoral. Al ser un texto escrito para mí misma, sin intención de publicarlo, nació como una planta salvaje, con la lógica de la libertad, es una especie de autobiografía intelectual:

“Los colores de seda se han despertado para visitarme, y visiblemente he comprendido que era Clarice Lispector a quien yo estaba esperando para un viaje a las sedas de la escritura, que desde hace mucho tiempo he vivido metamorfoseadas en horribles garras que siempre supe que abandonaría, pero qué energía ha habido que generar y generar, hasta la degeneración ha podido ser.

Cuando en aquel seminario de Kant decíamos que si hacíamos las cosas y no sabíamos por qué las hacíamos entonces estábamos medio perdidos¹⁶⁶, sentía la inquietud de una pobreza más dura que la de los pies descalzos. Cuántos momentos separados por abismos y en el mismo reloj se me han pasado. Porque yo no alcanzaba completamente a saber por qué estudiaba portugués, bien es verdad que una madre atenta y despierta ve más que el porvenir. Después intenté alcanzar las dulzuras del inglés, el de las vocales en rebaño, lo digo por la multitud. Y aquellas escrituras francesas con tantas pretensiones, tan lejos del agua y el sol, de la luz y de la piedra, tan ilustradas, tan preciosas, tan exageradas y tan empalagosas, me hicieron padecer como una sequedad

¹⁶⁶ Después de leer a Clarice Lispector ya sabemos que “perder-se também é caminho”.

descendente. No consiguieron los griegos cautivarme, lo seguí intentando con los nuestros, pero nada me parecía una música para escuchar toda la vida.

Y hoy como si desde toda la eternidad estuviera previsto, ha llegado la idea de que Clarice Lispector es mi mejor apuesta, con ella alcanzaré las palabras para vivirlas y para que otras personas las conozcan y se conozcan. He decidido leer a Clarice Lispector para mirar a la luz, para aprender a pensar y para escribir para todos los ojos, incluidos los del puente, y para entrar por todas las puertas, incluidas las académicas.

Una tesis doctoral puede ser una prisión, pero yo quiero la libertad. Una tesis doctoral puede ser un ascensor atascado en el último piso, del que no se puede salir, pero yo sólo quiero unos pies ligeros.

Y así Clarice Lispector ha llegado a mi intelecto para guiarme como un Virgilio vivo, y de mundos y lenguas, y de libros y paisajes lleno.

Fue una francesa, profesora, de Argelia, de origen judío como ella, quien me sirvió de mensajera. Ahora, después de tanto buscar, aquí está la presencia que me empujará por las difíciles y peligrosas dunas de todos los desiertos, de todos los cielos infernales del pensamiento habitado por la palabra.
Madrid, 8 de septiembre de 2004.

Actualmente las personas que quieran leer mi tesis titulada,

Morder estrellas. El misticismo de Clarice Lispector

Pueden hacerlo en internet a través de este enlace

http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76463/1/DFM_Garcia_Manzano_A_Morderestrellas.pdf

No quiero dejar pasar la ocasión para agradecer a Lucilene Machado el interés que se ha tomado en mi trabajo, la gran sensibilidad que me ha demostrado al realizar esta entrevista, y la oportunidad que me ha brindado para seguir profundizando en mi estudio de Clarice Lispector al ofrecerme su obra *Claricianas* y la dirección de su blog tan creativo y profundo:

http://lucilenemachado.blogspot.com/2010_10_01_archive.html

Agustina, por ahora, gracias por la amabilidad en contestar a esta entrevista y en nombre de la comunidad académica brasileña te agradezco todo lo que hizo (y lo que hace) en favor de la difusión de la literatura clariciana, célula viva de la cultura de Brasil.

Lucilene Machado

Entrevista nº 3

Elena Losada Soler

Elena Losada Soler (Barcelona 1958) es profesora titular de Literatura Portuguesa en la Universidad de Barcelona donde se doctoró en 1986 con una tesis sobre la recepción en España de la obra de Eça de Queirós. Su área de investigación principal es la literatura portuguesa del siglo XIX y en ese campo ha publicado varios textos sobre Antero de Quental, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco o Cesário Verde. Forma parte del equipo dirigido por el Prof. Carlos Reis para la edición crítica de la obra de Eça de Queirós. En el contexto de este proyecto ha publicado la edición crítica de *A Ilustre Casa de Ramires*. Trabaja también en otros ámbitos, como los estudios de traducción, los estudios lingüísticos y culturales sobre los textos generados por la expansión portuguesa en los siglos XVI y XVII y las cuestiones de género y la literatura de mujer en las literaturas lusófonas, especialmente sobre la escritora brasileña Clarice Lispector, temas sobre los que ha publicado diversos estudios.

- 1- Usted está considerada como la traductora que más ha traducido Clarice y quizá la más cualificada para ejercer esta función, ya que es doctora en literatura, hecho que le capacita a comprender más profundamente la estética de un texto. ¿Puede usted relatar un poco de su experiencia en traducir una escritora tan peculiar como Clarice Lispector?

Traducir - que es la forma más profunda de leer- a Clarice Lispector es una experiencia literaria en el sentido más amplio. Sitúa al traductor frente a dificultades que son más de orden conceptual, de pensamiento, que estrictamente lingüísticos y obliga a tomar decisiones sobre los límites de la tensión que puede soportar la lengua de destino para mantener la misma tensión del original. En este sentido mi postura ha sido siempre muy conservadora: aquello que en portugués produce extrañeza también debe producirla en castellano.

- 2- Antes de empezar a traducir Clarice, usted tenía ya un contacto bastante amplio con la lengua portuguesa. ¿Por qué usted ha elegido el idioma portugués como una lengua para estudios literarios y de traducción?

Esto requeriría una respuesta muy larga o varias respuestas. Elijo una: porque cuando tenía 12 años, en un viaje en coche por el norte de Portugal, vi un joven vestido de soldado, en las botas a un lado y llorando. Cuando pregunté qué le pasaba a ese soldado me dijeron que seguramente era un campesino reclutado para la guerra de África y que no sabía ni cómo ponerse esas botas que le habían dado. Me chocó tanto que tan cerca de mi mundo hubiera una guerra que quise saber más sobre ese país, su lengua y su cultura.

- 3- Qué autores de lengua portuguesa, además de Clarice, usted ha traducido para el español?

Eça de Queirós (*La correspondencia de Fradique Mendes*), Ana Miranda (*Boca del infierno*) y lo que yo llamo “el proyecto Clarice”. No soy una traductora

profesional, puedo decir no a lo que no me interesa y, en cambio, hacer propuestas desde mi posición académica. No siempre son aceptadas, pero a veces sí.

- 4- Usted ha observado una diferencia acentuada entre el portugués de Portugal y Brasil?

Sin duda, diferencias sobre todo fonéticas y léxicas, pero también sintácticas e incluso semánticas. Cuanto más popular es el registro de las dos variantes más se alejan, el patrón muy culto es más cercano.

- 5- La lengua portuguesa y española tiene una estructura muy cercana, pero entre Brasil y España hay una diferencia cultural de relativa consideración, lo que permite trampas, dificultades y hasta errores groseros, caso el traductor no aplique la atención necesaria en el trabajo. ¿Usted ha pasado por alguna dificultad semejante?

Sí, pero tengo la suerte de tener muy buenos amigos brasileños, el dr. Wagner Novaes, director del CEB en Barcelona, por ejemplo, a los que puedo consultar.

- 6- Yo he leído sus traducciones, creo que casi todas, me falta el libro de las cartas, y estoy segura que usted es un tipo de traductora que agradaría a Clarice Lispector por estar siempre muy próxima del texto original. Usted ha desarrollado algún esquema o técnica de trabajo para la traducción de Clarice?

No, ahora seré muy clariceana, dejo que el texto fluya, como decía antes creo que unos textos conceptualmente tan densos requieren al máxima proximidad posible al original.

- 7- ¿Cual es lo más característico en el lenguaje de Clarice Lispector? Y entre los libros traducidos, cual ha sido el más difícil?

Quizá lo que yo llamo “anacolutos de sentido”, saltos conceptuales, analogías muy audaces que requieren del lector una constante atención, pienso en la definición de Martim (*La manzana en la oscuridad*) comparado –con toda lógica si se sigue bien el proceso- a una “uña abstracta”.

Dos tipos de dificultad: la de *La lámpara*, por la extrema “extrañeza” del texto y la de *Correo femenino*, lleno de objetos, telas y lenguaje del mundo femenino burgués de Rio en los años 50-60.

- 8- ¿Las obras de Lispector influenciaron su trabajo?

Sí, claro, cada vez más Clarice Lispector es un tema recurrente en mis trabajos académicos.

- 9- En su opinión ¿las traducciones necesitan, con el pasar del tiempo, nuevas versiones, o existe traducciones intocables? Usted ya ha traducido alguna frase en que, se fuera hoy, le asignaría otro sentido, o otras palabras?

Toda traducción es perfectible y como tal debe ser revisada. Creo que cambiaría párrafos enteros.

10- Conoce Brasil?

Menos de lo que quisiera.

11- ¿A qué nivel usted evalúa la traducción literaria brasileña en España?

Poca y , en general, buena.

Profesora Elena

Por ahora, gracias por la amabilidad en contestar a esta entrevista y en nombre de la comunidad académica brasileña le agradezco todo lo que hizo (y lo que hace) en favor de la difusión de la literatura clariciana, célula viva de la cultura de Brasil.

Lucilene Machado



Clarice Lispector.

Tristes trópicos

Con Clarice Lispector en Rio

Pensé que parecía muy cansada y desde hacía mucho tiempo. Finalmente se sentó y me miró con sus ojos grandes y fijos, los mismos de varios retratos suyos colgados entre paisajes y naturalezas muertas. Las técnicas y la edad de la modelo variaban, pero los ojos eran siempre los mismos. Tenían ya, hasta en sus días más lejanos, ese aire desdichado que hoy se mezclaba con el del tedio.

Desde antes de empezar sabía que no hablaría fácilmente. Y así fue. Durante una larga media hora hilvanamos frases divagantes sobre Río, el calor, el Carnaval, el perro, los perros, Buenos Aires, el frío y otra vez el perro: un fox terrier muy astuto que se complacía en manejarla. Una y otra vez volvía a mi memoria la historia de periodistas que luego de pasar dos horas con ella volvían con una cinta donde sólo se escuchaba el sonido de sus propias voces. La primera pregunta debía, entonces, ser construida de tal manera que si ella no daba con la respuesta adecuada, quedara enredada y en mis manos. "Su fama en Buenos Aires parece no coincidir con usted misma. Se dice que usted es elusiva, difícil, que no habla. A mí no me parece así", dije, y esperé un bendito. "No soy así, por supuesto, no soy así", Ella dijo: "Todo lo que tengo que decir lo digo en mis libros. Sus colegas tienen razón".

Evidentemente, tenían razón. Sus libros me han dejado llena de interrogantes.

Seguramente yo no podré aclarárselos. Aquí tiene este trabajo de Renato Carneiro Gómez; allí respondo a muchas interrogantes por escrito. Tal vez le ayude.

Casi como un acápito del trabajo encontré esta frase: "No me gusta dar entrevistas; las preguntas me constriñen, me cuesta responder, y, todavía, sé que el entrevistador va a deformar fatalmente mis palabras".

—Sí, ahora sé que es así —le dije leyendo el libro a un tiempo—. Pero mire esto que usted dice acá: "Nací para tres cosas: amar a los otros, escribir y criar a mis hijos". Pensando en esto le pregunto si considera que se relaciona bien con los demás.

—¿Por qué?

—Pensaba en cómo conciliarla esa vocación suya de amar "y recibir algunas veces un poco de amor en cambio" y su reticencia en los contactos personales, por lo menos conmigo ahora y con otros periodistas otras veces.

—Soy tímida. Muy reservada.

—Y muy ajena al mundo que la

rodea, ¿o no? Usted me mira fijamente cada vez que le hablo, pero siempre tengo la sensación de que no me ve, que más bien está asomada sobre sí misma.

—Puede ser. Pero no estoy ajena al mundo que me rodea.

Del libro de Renato Carneiro Gómez: "Soy una persona muy ocupada: cuido del mundo. Lúcidamente apenas hablo de las miles de cosas y personas de quienes cuido. Pero no se trata de un empleo, pues dinero no ganó con eso. Quedo apenas sabiendo cómo es el mundo. Es que yo nací así, incumbida. Y soy responsable por todo lo que existe. Incluso por las guerras y por los crímenes de lesa cuerpo y de lesa alma. Incluso soy responsable por el Dios que está en constante cósmica evolución para mejor".

—¿Piensa cuando escribe en sus lectores posibles?

—No atiendo ni a los lectores ni a mí. Sólo atiendo a lo que escribo. Cuando la obra está terminada, entonces sí pienso en el lector. Aunque la obra ya no me parece mía. La siento separada, ajena.

—¿Y siente que se comunicó?

—Creo que hay comunión, que me comuniqué.

—Sin embargo, parte de su obra es bastante impenetrable. Hay zonas de su obra, no en los cuentos, en las novelas, que no consigo entender.

—Sé que algunas veces exijo mucha cooperación del lector, que soy hermética. No quería, pero no tengo otra manera.

Del trabajo de Renato Carneiro Gómez: "Muchas veces tomo un aire involuntariamente hermético que me parece bien idiota en los otros. ¿Después que la obra está escrita, podría fríamente tornarla menos hermética, más explicativa? Pero es que respeto cierto tono peculiar al misterio de la creación, no sustituirlo (ese misterio) por claridad alguna".

—Bueno, sin embargo, hablando aquí con la gente... Sé que es usted muy popular.

—Sí. Durante mucho tiempo escribí para muy pocas personas. Sé que soy ahora muy popular. Los jóvenes me imitan.

—Mujeres.

—¿Por qué mujeres?

—Su literatura es esencialmente femenina. Pensaba que, sobre todo, mujeres se sentirían inclinadas a imitarla.

—¿Usted cree que mis libros no podría haberlos escrito un hombre?

—Como los de Emily Brontë, Carson McCullers o Katherine Mansfield.

—No sólo mujeres me imitan —dijo, y quedó un rato callada acariciando el perro—. Jóvenes, en general, que toman todos mis defectos.

—¿Cuáles son sus defectos?

—Manierismos que me limitan y los limitan sin necesidad para ellos. —Cuénteme.

—No.

—Al leer sus novelas, a veces siento que usted vive a través de ellas fantasías que le son muy entrañables. Experimento cierto pudor por la sensación de estar espiándola por la cerradura.

Sin mirarme asintió con la cabeza.

Insistí: "¿Está de acuerdo?".

Fijó los ojos en mí y volvió a asentir con la cabeza. Y luego: "Por lo menos en la primera parte estoy de acuerdo. En cuanto a la segunda..."

—Ese es mi problema.

—Sí —dijo poniéndose de pie. Le dije aún: "Me gustaría verla escribir".

Me miró sorprendida. Añadió: "Uno tiene la sensación de que las ideas le llegan en montones, casi sin que usted tenga mucha conciencia de lo que está pasando". Dijo: "La mayoría de las cosas que aparecen en mis libros se me van ocurriendo a medida que escribo. Escribir para mí es una manera de entender. Escribiendo comprendo. Es en la hora de escribir que muchas veces me vuelvo consciente de cosas que antes no sabía que sabía", dijo mientras me conducía hacia la puerta. Muy alta, de pelo y ojos castaños, en mi recuerdo lleva un vestido largo en seda marrón. Pero tal vez me equivoco. Cuando salíamos me detuve junto a un retrato en óleo de su rostro. "De Chirico", dijo. Y luego, junto al ascensor: "Dispénsame, no me gusta hablar".

Clarice Lispector, la más importante escritora viva en Brasil, nació en Ucrania hace alrededor de cincuenta años. Tenía dos meses cuando sus padres se establecieron en pleno Nordeste brasileño, en la ciudad de Recife. Sus primeros relatos datan de la primera infancia. Se trataba de cuentos donde, según la autora, "no se relataban hechos, sino sentimientos". Ha escrito siete novelas: *Cerca del corazón salvaje*, *La pasión según G. H.*, *La manzana en lo oscuro*, son quizá las más conocidas. De sus seis libros de cuentos es *Lazos de familia* el que más ha acrecentado su fama. ■ MARIA ESTHER GILO.

ARTE • LETRAS • ESPECTACU

LIBROS

Literatura
y aislamiento

La literatura como espacio en el que emergen, por un lado, los problemas inherentes a la misma como práctica específica; pero también, por otro, como lugar en el que se reflejan una serie de cuestiones que la exceden; permite puntualizar ciertos elementos básicos de este primer libro de la escritora brasileña Clarice Lispector (1), publicado en 1944. "Cerca del corazón salvaje" es una novela que inaugura en Brasil una corriente que cuenta entre sus rasgos característicos la preocupación por la forma. Preocupación que comparten autores como Guimarães Rosa y Murilo Rubião.

En la vereda opuesta del realismo, lo único que en este texto aparece como consistente es el lenguaje, convertido en objeto sustentador de una realidad propia, y el comportamiento individual y desligado de todo contexto social.

Un tercer núcleo de interés para trabajar en el texto es el tratamiento de la mujer. Hay toda una línea de cuestionamiento del modelo tradicional: se trata de literatura producida por una mujer que elige como personaje central, y se podría decir que único, a otra: Juana, con su modelo: la mujer de la voz y su contraparte: Lidia. Juana se postula como mujer atípica:

—Apuesto a que usted se pasó la vida deseando casarse.

—Sí. Toda mujer... —asintió.

—No es cierto. Yo no pensaba casarme.

Busca autodeterminarse, es cuestionadora y rebelde, intenta subvertir los valores establecidos: "no me gusta divertirme", "deseaba más todavía: renacer siempre, cortar con todo lo que había aprendido...". Pero la lectura final es que el intento de crear otro modelo de mujer es imposible. En un polo queda Lidia, que reproduciendo los cánones tradicionales: la mujer que espera al hombre y que se realiza exclusivamente a partir de él y en la maternidad, recupera a

(1) "Cerca del corazón salvaje". Editorial Alaguera. Ver en TRIUNFO número 697: "Tristes trópicos. Con Clarice Lispector en Río", entrevista de María Esther Gilio.

Octavio y engendra un hijo. En el otro polo está Juana, condenada a la ausencia de interlocutores, a la no actividad, al autoabastecimiento; lo que equivale a la nada. Esquemáticamente, los dos polos son: recuperación y pérdida (Lidia y Juana, respectivamente).

Por temática, y por el momento en que se la escribe, puede definirse a "Cerca del corazón salvaje" como novela de aprendizaje. Típicamente adolescente, se caracteriza por su constante búsqueda, duda, e incluso medi-

importancia del conflicto interior, de la angustia existencial? La respuesta es obvia: si acentúo mi realidad psicológica, lo hago en detrimento de la realidad exterior a mí. Y siendo aún más concretos, el elemento siempre eludido en el texto es la realidad brasileña. No se trata de rescatar folklorismos o populismos literarios, sino de definir el signo de la obra de Clarice Lispector en función de un contexto social determinado. ¿Qué significa que en el Brasil de 1944 se publique un libro cuyo título ha sido ex-



Clarice Lispector.

tación filosófica. Eso sí, se trata de un aprendizaje singular, en tanto supone aprender a vivir en soledad.

Se podría traducir estructuralmente a la novela como una serie de círculos concéntricos: Juana, cada vez estrechando más su universo y acentuando sus pérdidas, hasta que, finalmente, no es más que el último círculo central. Ella, como el círculo, es la figura que se cierra sobre sí misma, incapacitada para vincularse con el mundo o con los otros.

Pero remitiéndonos a lo que apuntábamos al comienzo, es decir, a lo que la literatura tiene de no específicamente literario, ¿qué significa esa estructura de círculos concéntricos, esa acentuación del aislamiento? Y como el aislamiento no se define en sí mismo, sino como aislamiento de..., cabría preguntarse, ¿en favor de negar qué, se resalta la

traído de un texto de James Joyce? ¿Y qué, poder ser caracterizada dentro de la literatura brasileña como una precursora de la renovación formal y fundadora de la corriente intimista?

La primera respuesta que puede darse es que para contestar a estas preguntas es necesario, entre otras cosas, tener elaborada una explicación del fenómeno de las vanguardias y su incidencia en la modificación del statu quo social, y, específicamente, la evaluación de este fenómeno en un país subdesarrollado. Más allá de estas consideraciones, una respuesta válida puede ser la de Otto Maria Carpeaux: "La aparente independencia lingüística de los experimentadores brasileños de hoy es reflejo de experimentos análogos efectuados en el mundo entero: Joyce, Michaux, Gadda, Arno Schmidt son otros nombres entre tantos grandes nombres. Tras-

plantados a Brasil, sus experimentos significan neocolonialismo" (2). ■ RENATA ROCCO-CUZZI

William
Burroughs: Cartas
hasta la Muerte

Brian W. Aldiss sugiere, en su introducción a la antología de textos de adictos, *El Club del Hashish*, de Peter Haining (Editorial Taurus. Madrid, 1976), que tal vez el encuentro de más vida que parece perseguir a los buscadores de nuevas visiones, tropieza al fin con el ensayo de la muerte, la intuición del aniquilamiento, la entrada en el misterio. Y pocas veces tan clara la contradicción como en las Cartas del yagé, la correspondencia recientemente permitida en España entre William Burroughs y Allen Ginsberg (traducción y edición de Jaime Rosal. Star Books. Barcelona, 1977). Precisamente, en la antología antes citada se recoge el texto *Me muero, mister*, donde todo el viaje de Burroughs termina, en un poderoso ejemplo no sólo de la literatura descontrolada, tal vez bajo el misterioso influjo de la extraña vida yagé, sino de los restos de su incursión en la muerte, y más aún, de la cadena de empeños profundamente vitales en los que ese final, nunca definitivo, encuentra y da, a un tiempo, sentido.

Las cartas de yagé son la descripción minuciosa, en la confianza de la amistad completa, del camino que Burroughs emprende hacia esa droga que abre la mente —en lugar de cerrarla, dirá antes— y que está, para uso de brujos e iniciados, en el alto Perú. Prometido el viaje en su narración primera, *Yonky* (también ahora en España, Editorial Júcar, 1976), como alternativa a la droga propiamente dicha (a la heroína), en la esperanza de una apropiación cognoscitiva del mundo que no tiene nada que ver con lo racional, pero que sí parece fundarse profundamente en lo real, las razones de la búsqueda van a desaparecer como lo sobreentendido. Se trata de cartas escritas sin ánimo de edición: más tarde serían publicadas, en 1953, a la vista del final. Mientras, es el relato cotidiano de una peripecia vital.

Apenas unas pinceladas, avanzando hacia el extremo. Tedio, prostitución, descripciones

(2) Carpeaux, Otto Maria. "Dialéctica de la literatura en Brasil, hoy". Siglo XXI. México, 1968.

amos
e Fu-
meri-
pri-
paña
testi-
igno-
ismo

hor-
men-
de la
o ho-
guar-
que
gares

En-
aujer
unis-
roces
lacio
de la
a, su
Es
he-
alta-
mbres
las
alla-
s en
anes
antes
a al
o es
baje-
nana
loto-
o, la

ellos
de-
ción,
uidor

hor-
Ma-

brado y aplastado en su propia vitalidad. Pasaron por los cam-

cordaríamos sobre que cuentos está asentado el combate del presente. "Reportaje al pie de

la en la inmediata posguerra. Gentes que procedían del Dere-cho y de la filosofía, principal-

Clarice Lispector, ¿quién era?

La crítica literaria española no se ha ocupado nunca prácticamente nada de la novelista brasileña Clarice Lispector, que ha muerto recientemente a la edad de cincuenta y dos años, no de ochenta como decía la nota publicada en los diarios españoles. Así que la noticia de esta muerte poco habrá podido "decir" a los españoles interesados por las letras. Los lectores de TRIUNFO si recordarán, en cambio, la foto que publicamos ahora con estas líneas, ya que apareció hace tres semanas en estas mismas páginas con motivo de la crítica que de su obra más famosa, "Cerca del corazón salvaje", ha escrito Renata Rocco-Cuzzi. Quizá también recuerden los lectores de TRIUNFO la entrevista de María Esther Gilio con Clarice Lispector que publicamos hace más de un año (1).

Renata Rocco-Cuzzi valoraba en su crítica la novela de Clarice Lispector, "Cerca del corazón salvaje", editada en Brasil en 1944 y ahora en España por Alfaguara, como una "narración" que inaugura en Brasil una corriente que cuenta entre sus rasgos más característicos la preocupación por la forma. En este sentido, la obra de Clarice Lispector se emparenta con las preocupaciones formales de Guimarães Rosa y de Murillo Rubião. Junto a este aspecto renovador, R. Rocco-Cuzzi calificaba el carácter experimental de la escritura de Lispector como un



tanto "importado" respecto a la narrativa brasileña.

Pero, dejando aparte estos juicios de nuestra crítica, discutibles como todos, sí interesa destacar el influjo de Clarice Lispector en la literatura brasileña. Influjó sobre los jóvenes escritores que, al decir de la novelista en sus declaraciones a M. Esther Gilio, no ha sido precisamente beneficioso, ya que aquéllos han ido a tomar de la escritora los aspectos más vulnerables de su obra. En esta entrevista se quejaba Clarice Lispector: "Toman todos mis defectos. Manierismos que me limitan y los limitan sin necesidad para ellos".

Clarice Lispector, nacida en Ucrania en 1926, tenía dos meses cuando sus padres se establecieron en Recife. Además de la obra que ahora acaba de traducirse al castellano ha escrito "La pasión según G. H.", "La manzana en lo oscuro", "Lazos de familia"...

(1) "Literatura y asentamiento", Renata Rocco-Cuzzi (TRIUNFO, 3 de diciembre de 1977) y "Con Clarice Lispector en Río", María Esther Gilio (TRIUNFO, 5 de junio de 1976).