



---

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**JEAN-CLAUDE LUCIEN MIROIR**

**CLARICE LISPECTOR *VIA* HÉLÈNE CIXOUS:  
UMA LEITURA-ESCRITURA EM *VIS-À-VIS***

**Brasília – DF  
2009**



---

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**JEAN-CLAUDE LUCIEN MIROIR**

**CLARICE LISPECTOR *VIA* HÉLÈNE CIXOUS:  
UMA LEITURA-ESCRITURA EM *VIS-À-VIS***

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, vinculada à linha de pesquisa em Literatura e outras áreas do conhecimento, Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Instituto de Letras (IL), Departamento de Teoria e Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB).

**Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes**

**Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Germana Henrique Pereira De Sousa**

**Brasília – DF  
2009**

*À Lísia, minha esposa,  
pelo apoio e o incentivo.*

## DEFESA DA DISSERTAÇÃO

MIROIR, Jean-Claude. *Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura em vis-à-vis*. UnB. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Dissertação de Mestrado em Literatura.

### BANCA EXAMINADORA

---

**Professor Dr. André Luis Gomes (TEL – UnB) – Presidente**

---

**Professora Dr<sup>a</sup>. Nádia Battella Gotlib (FFLCH – USP) – Membro externo**

---

**Professor Dr. Wilton Barroso Filho (FIL – UnB) – Membro interno**

---

**Professora Dr<sup>a</sup>. Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL – UnB) - Suplente**

**Defesa realizada em 17 de março de 2009**

## AGRADECIMENTOS

*Ao Professor André Luis Gomes, meu orientador;*

*À Professora Germana de Sousa, minha co-orientadora;*

*Aos membros da banca examinadora;*

*Aos professores do TEL;*

*À Dora e à Jaqueline, da secretaria da Pós-Graduação do TEL;*

*À Julliany, à Mariana e à Lísia, minhas revisoras;*

*Aos colegas da Pós-Graduação;*

*Aos familiares e amigos.*

*A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.*

*“A dificuldade de encontrar, para poder exprimir, aquilo que no entanto está ali, dá uma impressão de cegueira. É quando, então, se pede um café. Não é que o café ajude a encontrar a palavra mas representa um ato histórico-libertador, isto é, um ato gratuito que liberta.”*

LISPECTOR, Clarice

*“Finalement on finit toujours par commencer, mais pour finir, non, (et tant de vies se passent au-dessus de nous) finir ne finit rien... On ne finit pas...”*  
*[Finalmente acaba-se sempre por começar, mas para acabar, não, (e tantas vidas se passam acima de nós) acabar não acaba nada... Não se acaba...]*

CIXOUS, Hélène

## RESUMO

A partir do início dos anos 80, Hélène Cixous apresentou vários seminários sobre a obra de Clarice Lispector. Alguns deles foram traduzidos para o inglês e publicados por Verena Conley, em *Reading with Clarice Lispector* (1990). A partir dessa coletânea, analisamos de que modo a obra de Clarice Lispector foi lida pela escritora francesa. Em um primeiro momento, delineamos uma *Ars poetica* da leitura cixousiana, baseada em três pilares: (i) a teoria da leitura “estendida”; (ii) a teoria da transtextualidade; e (iii) o dialogismo especular. Esse delineamento possibilitou a definição do conceito da *leitura crítica em vis-à-vis* e a da noção de fragmento, ambos intrínsecos à *Ars poetica* cixousiana. Em seguida, analisamos, na prática, a leitura em *vis-à-vis* de Hélène Cixous de textos fontes clariceanos, dialogando com cada um dos três tipos de fragmentos circunscritos (intertextual interno, intertextual externo e intermedial). Por fim, a leitura leva à escritura, ou seja, a uma *leitura-escritura*, portanto, estudamos os processos de ficcionalização de Clarice Lispector na ficção teórico-poética “Une histoire idéale” [Uma história ideal], parte integrante da obra de autoria de Hélène Cixous: *Jours de l’an* [Dias do ano-bom]. Apresentamos, finalmente, uma tradução do francês para o português de “Uma história ideal”.

Palavras-chave: Hélène Cixous, Clarice Lispector, intertextualidade, dialogismo, tradução.

## ABSTRACT

From the beginning of the 1980's, Hélène Cixous presented several seminars on Clarice Lispector's work . Some of them were translated to English and published by Verena Conley, in *Reading with Clarice Lispector* (1990). From this anthology, we analyze how Clarice Lispector's work was read by the French writer. At first, we delineated an *Ars poética* of cixousian's reading, based on three pillars: (i) the theory of "extended" reading; (ii) the theory of transtextuality and (iii) the specular dialogism. This delineation allowed the definition of the concept of critical reading in *vis-à-vis* as well as of fragment, both intrinsic to cixousian *Ars poética* . Then we analysed, in practice, Hélène Cixous' reading in *vis-à-vis* of Clarice's source texts (claricean), relating to each of the three types of fragments circumscribed (internal intertextual, external intertextual and intermedial). Finally, reading leads to writing, that is, a reading-writing operation, therefore, we studied the processes of fictionalisation made by Clarice Lispector in the theoretical-poetical fiction "Une histoire idéale" [An ideal story], part of Hélène Cixous' work : *Jours de l'an* [New Year's Days]. We present, finally, a translation from French to Portuguese of "An ideal story".

Keywords: Hélène Cixous, Clarice Lispector, intertextuality, dialogism, translation.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Lista de abreviaturas estabelecida segundo o modelo apresentado por Olga de Sá (1979, p. 8): “as edições das obras de **Clarice Lispector**, que foram usadas para redigir este trabalho, vão indicadas abaixo. Depois da primeira citação serão indicadas por siglas, como segue”.

- AV – *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- DAD – “Domingo, antes de dormir”. In: *Para não esquecer*. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 91-92.
- E – “Escrevendo”. In: *Para não esquecer*. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 182-183.
- FC – “Felicidade clandestina”. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 9-12.
- HE – *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- OG – “O ovo e a galinha”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 125-134.
- SV – *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Edições das obras de **Hélène Cixous**, que foram usadas para redigir este trabalho e **que foram citadas com maior frequência**, vão indicadas abaixo. Depois da primeira citação serão indicadas por siglas, como segue:

- RWCL – *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990a.
- JA – *Jours de l’an*. Paris: Des femmes, 1990b.
- HCPR – *Hélène Cixous*, Photos de Racines. Paris: Des Femmes, 1994.
- HCL – *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

## ESCLARECIMENTO

Para maior legibilidade da dissertação, optamos pela tradução sistemática para o português das citações em línguas estrangeiras (inglês e francês). No que diz respeito às citações e às notas de rodapé, seguimos as recomendações da NBR 10520/2002, prescritas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Contudo, no intuito de organizar melhor as informações apresentadas nas notas de rodapé, resolvemos distinguir: (i) as notas de tradução; e (ii) as notas explicativas e remissivas. Portanto, as notas de tradução são numeradas com algarismos arábicos e com numeração seqüencial para todo o documento. A fim de facilitar a consulta, elas são agrupadas em “notas de fim”, na seção APÊNDICES (p. 179). Quanto às notas explicativas e remissivas, elas são numeradas com algarismos romanos minúsculos, com a numeração que se inicia a cada nova página, em nota de rodapé. Salvo menção explícita em contrário, as traduções são de nossa autoria. Assim sendo, dispensamos o uso da menção “tradução nossa”.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
<b>1. UMA ARS POETICA CIXOUSIANA.....</b>	<b>5</b>
1.1. Definição de uma <i>Ars Poetica</i> cixousiana .....	5
1.2. Descrição de uma prática: a leitura crítica em <i>vis-à-vis</i> .....	35
1.3. A leitura crítica em <i>vis-à-vis</i> : um diálogo especular .....	49
<b>2. LEITURAS EM VIS-À-VIS: O FRAGMENTO EM AÇÃO .....</b>	<b>62</b>
2.1. O papel dos fragmentos .....	62
2.2. Clarice <i>via</i> Clarice: uma intertextualidade interna .....	66
2.3. Clarice <i>via</i> Olga Borelli .....	75
2.4. Clarice <i>via</i> o <i>Panteão literário</i> cixousiano .....	79
2.5. Clarice <i>via</i> as artes plásticas.....	89
<b>3. ESCRITURAS EM VIS-À-VIS: A ESCRITURA DA ESCRITURA .....</b>	<b>93</b>
3.1. “ <i>fazer fonte</i> ” – “ <i>fazer trigo</i> ”: a transtextualidade na escrita cixousiana .....	97
3.2. A gênese de “Uma história ideal” .....	107
3.3. Clarice <i>via</i> Hélène: o processo de ficcionalização de Clarice .....	121
<b>4. UMA TRADUÇÃO DA ESCRITA CIXOUSIANA: “UMA HISTÓRIA IDEAL”</b>	<b>134</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	168
REFERÊNCIAS.....	169
ANEXOS .....	177
APÊNDICES .....	179

## INTRODUÇÃO

Hélène Cixous, professora de literatura, proferiu, no âmbito do programa de pós-graduação do Doutorado em Estudos Femininos e de Gêneros, da Universidade de Paris VIII – Vincennes à Saint-Denis, vários seminários parcial ou exclusivamente dedicados à obra da escritora brasileira Clarice Lispector. Alguns deles foram gravados, entre 1980 e 1984, traduzidos para o inglês pela professora norte-americana Verena Conley e publicados em *Reading with Clarice Lispector* (1990). A primeira leitura dessa coletânea levou-nos a analisar o ato de ler, implementado pela professora francesa, para tentar compreender em que medida ele pode introduzir, ou não, perspectivas diferenciadas para os estudos clariceanos.

Portanto, resolvemos eleger como *corpus* a primeira coletânea de seminários cixousianos publicada por Verena Conley e sustentamos uma abordagem *transtextual* da prática de leitura de Hélène Cixous. Com efeito, qualquer que seja a extensão do texto clariceano analisado em seminário, do conto de algumas páginas (como “O ovo e a galinha”) à obra de maior extensão (a exemplo de *A hora da estrela*), a professora sistematicamente entrecorta ou “lamina” o texto estudado mediante outros textos de escritores europeus, em função do projeto de leitura ou do que chamamos de “pacto de leitura” estabelecido com seu público.

Esses projetos cixousianos tratam, em geral, na década de 80, de temáticas que interessam aos estudos femininos (a diferença sexual, a dádiva, a paixão, etc.) e mais especificamente da teorização de uma “escritura feminina”. Conceito teórico que deu a Hélène Cixous um renome mundial, sobretudo nos Estados-Unidos, e que influenciou uma primeira geração de universitárias feministas norte-americanas, inclusive, Verena Conley. Contudo, aqui, nosso objetivo de pesquisa difere-se dessa abordagem feminista cixousiana, já amplamente estudada alhures – hoje, a própria Hélène Cixous tenta se desvincular dessa imagem redutora<sup>i</sup> de sua obra – para focalizar nos trabalhos da teórica francesa sobre as questões da leitura e escritura da aplicadas à obra clariceana.

---

<sup>i</sup> “[...] la manipulation réductrice qui consiste à classer l’oeuvre et le nom d’Hélène Cixous dans la série des ‘grandes-théoriciennes-françaises-de-la-chose-féminine’ (l’écriture-féminine, la sexualité-féminine, ect.). [...] ce qu’elle est aussi mais non seulement.” [a manipulação redutora que consiste em classificar a obra e o nome de Hélène Cixous na série das ‘grandes-teóricas-francesas-da-coisa-feminina’ (a escritura-feminina, a sexualidade-feminina, etc.). [...] o que ela é também mas não somente.] (DERRIDA, 2000, p. 125).

Nesses seminários, percebe-se que os textos estudados servem de viáticos para analisar, não somente o texto como resultado da escritura, aberto às interpretações, mas também, o processo que levou a escritora brasileira a produzir esse texto. Logo, o processo de escrever está intrinsecamente presente nas entrelinhas do texto, ou mesmo, linguisticamente expresso no seio do texto, formando assim um metatexto. Hélène Cixous efetua esse desvelamento teórico, dando, em geral, uma ênfase secundária aos aspectos hermenêuticos.

No primeiro capítulo, delineamos uma *Ars poetica* da leitura cixousiana, cujo objetivo é organizar os metatextos das próprias leituras clariceanas feitas pela professora francesa, na base de três pilares teóricos.

O primeiro deles objetiva realçar seu programa teórico de leitura ativa: (i) desvinculada do conceito de linearidade; (ii) fundada na solicitação de outros sentidos no ato de ler, como “o olhar” e “a escuta” e (iii) fundamentada na teoria da leitura “plural” barthiana e no conceito de disseminação derridiano. O seminário sobre o conto “O ovo e a galinha”, intitulado “Amor é não ter” [Love is not having], é exemplar para ilustrar vários conceitos analisados nessa *Ars poetica*. Nesse programa teórico de leitura ativa “estendida”, ocupa posição de destaque a poliglossia, indissociável do aspecto autobiográfico. A poliglossia permeia a totalidade do trabalho de Hélène Cixous e da sua prática de leitura, permitindo-lhe trabalhar majoritariamente com autores de outras línguas (alemão e inglês).

O segundo pilar diz respeito ao processo de leitura de um texto com outros textos, forma de intertextualidade manifestada, inicialmente, nos manuscritos de glosas medievais, colocadas nas margens ou nas entrelinhas dos textos comentados. Já na modernidade e na pós-modernidade, esse tipo de ocupação do espaço escritural com vários fragmentos de textos gerou um processo de leitura “espacial”. Para ilustrar esse aspecto, escolhemos obras de autores que têm um vínculo intelectual com Hélène Cixous, como Jean Genet e Jacques Derrida, para analisar o processo de leitura de um texto que se relaciona com outros textos, por exemplo, dispostos na mesma página.

Em seguida, focalizamos nossa análise, estabelecendo um paralelo entre esse procedimento literário e o ato de ler cixousiano. Baseamo-nos nas concepções teóricas de Roland Barthes e de Gilles Deleuze para destacar o papel do fragmento e do diálogo especular que se estabelece entre eles. Essa relação intertextual peculiar contribui para definir, na base das teorias da *transtextualidade* de Gerard Genette, o conceito de *vis-à-vis* que norteia nosso estudo.

O terceiro pilar trata da questão do dialogismo especular que representa uma relação intertextual baseada na interação entre dois fragmentos colocados em *vis-à-vis*. Essa interação

desencadeia, segundo o princípio de *contextualidade* de François Rastier, um diálogo que se cria “inevitavelmente” entre os dois fragmentos de textos, quaisquer que sejam (texto, imagem, som, etc.), como acontece com a imagem de um objeto que se reflete “inevitavelmente” no espelho. O dialogismo do reflexo, antes de ser aplicado na psicanálise, na teoria semiótica e na teoria literária por Bakhtin, era um conceito antropológico e político.

Assim, o primeiro capítulo representa a delimitação de um aparato teórico a fim de analisar, de maneira mais detalhada e mais prática, o funcionamento da leitura em *vis-à-vis*, com base em uma unidade textual: o fragmento. Este será o objeto de análise do segundo capítulo.

O fragmento abre um espaço dialógico entre o texto clariceano e os escritores selecionados por Hélène Cixous. Nesse segundo capítulo, analisaremos os tipos diferentes de fragmentos e suas funcionalidades dialógicas e intertextuais, no texto clariceano. Assim sendo, o fragmento possui, intrinsecamente, um valor de cunho filosófico, como demonstraram os filósofos alemães Schlegel e Novalis, entre vários outros. Além dessa característica filosófica, outros tipos de funcionalidade vêm agregar-se a ela.

Desse modo, podemos destacar os fragmentos diretos (*ipsis litteris*) dos indiretos (glosas), as relações de intertextualidade restrita (interna à obra de Clarice Lispector) ou geral (em relação com textos de outros autores) e o último tipo de funcionalidade, a relação intermedial. Essa relação está amplamente presente na escrita de Clarice Lispector (a música, as artes plásticas, o teatro, etc.) e nas leituras críticas em *vis-à-vis* cixousianas. Como exemplo, será apresentada a relação dialógica estabelecida entre o “ovo” clariceano e uma tela do pintor Jeronimus Bosch.

No terceiro capítulo, nossa análise se concentra no trabalho de escritura sobre Clarice Lispector realizado por Hélène Cixous. Nos trabalhos<sup>1</sup> da escritora francesa, dedicados à personagem *Clarice*, destacamos seu primeiro ensaio poético-onírico escrito em homenagem à escritora brasileira, *A hora de Clarice Lispector* ([1979]-1999), e a obra intitulada *Jours de l'an* [Dias do ano-bom] (1991), que também ficcionaliza, com uma linguagem de teor poético, uma personagem chamada Clarice Lispector.

Após a apresentação de algumas particularidades da escritura de Hélène Cixous, analisaremos um aspecto essencial, relativo à sua prática intertextual no ato de escrever, para introduzir os conceitos de *fazer fonte* e *fazer trigo*, associados à difícil questão de “influência”. Em um segundo momento, apresentamos um resumo comentado de cada um dos

---

<sup>1</sup> *Illa* (1980), *L'Ange au secret* (1991), *Deluge* (1992), obras publicadas pela editora *Des femmes*, Paris.

sete capítulos que antecedem o último capítulo-ficção “Uma história ideal” a fim de poder tratar de duas características importantes na escritura cixousiana de cunho poético-onírico: a questão da nomeação (dos personagens, dos lugares, das coisas), em um espaço “u-tópica” e a do presente de uma escritura “u-crônica”. Questões teóricas que permeiam, de mesmo modo, a escritura Clariceana. Por fim, a personagem Clarice Lispector, em “Uma história ideal” será analisada mediante a ficcionalização de alguns fatos biográficos reais da escritora brasileira.

No quarto e último capítulo, apresentamos uma tradução do francês para o português do capítulo-ficção “Uma história ideal”, com o intuito de oferecer ao leitor nossa modesta contribuição ao corpus dos ainda raros textos cixousianos disponíveis em língua portuguesa.

## 1. UMA *ARS POETICA* CIXOUSIANA

### 1.1. DEFINIÇÃO DE UMA *ARS POETICA* CIXOUSIANA

Hélène Cixous, na atmosfera intelectual parisiense da década de 60, contribui diretamente na elaboração de uma *Arte poética* “moderna”, na medida em que, com os lingüistas Tzvetan Todorov e Gérard Genette, funda, em 1968 (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 211; BLYTH, 2004, p.13), a revista de teoria e de análise literária *Poétique*, publicada, até hoje, pela editora *Le Seuil* (Paris).

Percebe-se, ora nos seminários, ora nos escritos da escritora francesa, uma instigante e contínua reflexão “teórica” sobre os atos indissociáveis de ler e de escrever que se traduz por uma significativa produção *metatextual*.

Assim, sua crítica baseia-se, ao mesmo tempo, sobre uma leitura e uma escritura: uma *leitura-escritura*. O primeiro aspecto que objetivamos destacar aqui é a modernidade da acepção da expressão *Ars Poetica*, que evolui com sua época, ou seja, com sua tríade – escritores, críticos e leitores:

Na segunda metade do século XX, o termo entrou a competir com os vocábulos “retórica” ou “teoria”, como denota o título de algumas revistas surgidas nessa altura: *Poétique* (Paris, 1971), *Poetics* (Haia, 1971), *Poetica* (Munique, 1978), *Poetics Today* (Tel Aviv, 1979). (MASSAUD, 2004, p. 362)

Diferentemente da *Poética*, de Aristóteles, da *Arte poética*, de Horácio ou de *L’Art Poétique*, de Boileau, que designavam “o tratado ou a teoria da arte de criar poesia ou compor versos” (MASSAUD, 2004, p. 362), a acepção contemporânea deixou de se interessar pelo seu caráter objetivo e prescritivo, bem como, pelo Belo e Verdadeiro como fundamentos da Estética e da Ética.

Hoje em dia, a *Ars Poetica* mantém seu caráter político e se refere à(s) teoria(s)<sup>i</sup> da literatura, por meio de uma ampla e irrestrita reflexão sobre as relações interartes: “estudo da criação literária, da semiótica literária, do sistema literário (concebido como processo *comunicacional*)” (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 202). Isto é a ênfase na criação verbal, mas também, além dos aspectos lingüísticos, a interdisciplinaridade entre a literatura e, por exemplo, a filosofia, a psicanálise, as artes plásticas, o cinema, etc. Trata-se então de um verdadeiro “processo trans-semiótico” (p. 202).

---

<sup>i</sup> Plural possível, pois, para Jean-Marie Schaeffer (1995, p. 194), cada abordagem cognitiva da literatura é uma teoria em si.

Nesse sentido, Jean-Marie Schaeffer (1995, p. 193), em seu artigo *Poétique*, esclarece uma ambigüidade comum no que diz respeito à interpretação da poética aristotélica, correspondente a um equívoco na noção de individualidade. Por um lado, a “inefável individualidade da obra literária” e a “não-reprodutibilidade da relação estética” em si – em outras palavras, a hipótese da inexistência do conceito de *transtextualidade*<sup>i</sup>. E, por outro lado, o estatuto do texto literário, de fato, visto como “campo de práticas verbais instituídas”, no qual “somente a diferença individual da obra pode existir”.

Efetivamente, na época de Aristóteles até o século XVIII, a *mimesis* ou a imitação dos ilustres mestres era considerada uma marca de erudição. Em um espírito comparatista, a qualidade da “re-escritura” de uma obra distinguia os melhores “imitadores”. Os conceitos de criação eram diferentes dos de hoje, apesar de já existir relações transtextuais, despercebidas na época como tais, ao exemplo do *hypotexto* (o texto imitado) e do *hypertexto* (a imitação, o resultado).

Por conseguinte, Jean-Marie Schaeffer assinala que “qualquer processo criador, uma vez inventado, é potencialmente *transtextual* (Genette), isto é, susceptível de ser retomado, mesmo que seja sob uma forma transformada, em outras obras<sup>1</sup>.” (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 193, grifo do autor).

A partir dessa descrição da *Ars Poetica*, objetivamos evidenciar o programa teórico<sup>ii</sup> de Hélène Cixous que, a partir da leitura ativa, do “olhar” e da “escuta” do texto clariceano, instaura um método e uma prática de *ler-escrever*: “o texto literário é um duplo: escritura leitura” (KRISTEVA, 2005, p. 99). A maneira de ler de um(a) autor(a) demonstra a sua maneira de escrever.

Em sentido amplo, Hélène Cixous se interessa mais pela escritura do(a) autor(a) lido(a), ou seja, como foi escrito o texto. Portanto, o processo de *ler / escrever* se torna mais importante do que o resultado da *leitura / escritura* em si. Por exemplo, nem Clarice Lispector, nem Hélène Cixous reiam seus próprios textos após a publicação, os quais se tornavam, portanto, “cinzas<sup>iii</sup>”, de acordo com a declaração do pintor francês Yves Klein (1928-1962) a respeito da sua própria obra: “eu percebo que quadros são apenas as cinzas da minha arte<sup>2</sup>.” (KLEIN *apud* EVERAERT-DESMEDT, 2006, p. 116).

<sup>i</sup> Esse conceito de *transtextualidade*, ou seja, “tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes” (GENETTE, 1982, p.7) [“tudo o que o [o texto] coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”], será analisado detalhadamente mais adiante.

<sup>ii</sup> Sem formalismo nem tecnicismo, mas baseado na própria prática de Hélène Cixous.

<sup>iii</sup> “A imagem das cinzas diz bem que os quadros, em sua materialidade [...], são considerado por Klein, o resultado, o efeito, logo o índice de sua arte.” (EVERAERT-DESMEDT, 2006, p. 116).

Dessa maneira torna-se evidente que a *leitura-escritura* crítica do texto clariceano aproxima-se de uma forma de “teoria-ficção”, baseada em inúmeros pactos de micro-leituras “poético-culturais” que refletem o espalhamento do sentido “ativado” na superfície textual.

Ademais, sempre na *Ars poetica* cixousiana, a audição e a visão são sentidos amplamente solicitados para fazer emergir tonalidades “sonoras” e “pictoriais” presentes na malha do texto. A poliglossia da escritora francesa representa, a nosso ver, mais uma particularidade de uma *Ars poetica* contemporânea interdisciplinar e intercultural.

Com efeito, Hélène Cixous lê um texto de um determinado(a) autor(a) com outros fragmentos de textos de diferentes escritores – geralmente ingleses, alemães ou russos – o que chamamos de *leitura crítica em vis-à-vis*. Aliás, o espelhamento desses fragmentos com o texto lido representa também uma das características da *Ars poetica* cixousiana.

### 1.1.1. O pacto de leitura como pacto poético-cultural: as 1001 entradas

Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. Não me entendo e ajo como se me entendesse.

LISPECTOR, Clarice.

A última frase do epitáfio de Clarice Lispector, acima transcrito, “Não me entendo e ajo como se me entendesse”, poderia ser, à primeira vista, um excelente “pacto de leitura” para abordar, por exemplo, em seu conto “O ovo e a galinha”, o hermetismo. Com efeito, apesar de sua aparente simplicidade lingüística, é considerado um texto difícil e exigente, até mesmo pela própria autora<sup>i</sup>.

O pacto de leitura tem, segundo Vincent Jouve, “um objetivo duplo: explicar [ao leitor] por que e como se deve ler” (JOUVE, 2002, p. 67). Contudo, Hélène Cixous, por princípio metodológico seria contrária, pelos mesmos motivos incumbidos à tradução<sup>ii</sup>, a um pacto externo ao texto (paratextual) que “subverteria” a primeira leitura “ingênua”, por meio de um paratexto, como um prefácio de um crítico, por exemplo.

Em suas leituras “problematizadas” públicas, Hélène Cixous pressupõe que seus auditores ou leitores já conhecem perfeitamente a obra estudada (e muito além). Logo, eles

<sup>i</sup> Entrevista de Clarice Lispector no *Programa Panorama Especial*, em 1977: “C. L. – Eu não compreendo. De modo que não sou hermética pra mim. Bom, tem um conto meu que eu não compreendo muito bem. P[anorama]. – Que conto? C. L. – O ovo e a galinha”. (GOTLIB, 1995, p. 457).

<sup>ii</sup> “Il faut savoir que la traduction est un piège, est un malheur, et quand on lit une traduction, on lit le traducteur. [...] Et inversement, savoir qu’à travers la traduction le texte original se défend”. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 24) [Deve-se saber que a tradução é uma armadilha, é um inconveniente, e quando se lê uma tradução, lê-se o tradutor. [...] E, inversamente, saber que através da tradução o texto original defende-se].

serão capazes de acompanhá-la na sua viagem não linear através do(s) texto(s), porém guiados pelo pacto, ou melhor, pelas suas *problemáticas*<sup>i</sup> (entradas de leitura).

A guisa de exemplo, podemos analisar o pacto de leitura do conto “O ovo e a galinha”, estabelecido por Hélène Cixous com seus auditores (estudantes), em torno de uma questão filosófica, implicitamente sugerida pelo próprio título do conto: “A nossa tarefa será a de procurar pelos ovos e trabalhar a relação entre ovos e galinhas. [...] a questão da origem.<sup>3</sup>” (CIXOUS, 1990a, p.98)<sup>ii</sup>.

Metaforicamente, ela se propõe a “procurar os ovos”, com o intuito de analisar a relação filosófica entre “O ovo e a galinha”. Isto é, a questão fenomenológica da origem, tanto da aparição do *Ser* quanto da constituição do sentido das palavras, mas, sobretudo, como isso foi escrito, colocado em palavras pela escritora brasileira.

Pacto corroborado, conforme o que foi escrito à caneta por Clarice Lispector, perto do título deste conto, em sua própria edição de *A Legião estrangeira*: “**Exegese de um ovo** – Porque é a origem de todas as coisas e porque tem a forma mais perfeita que algo vivo<sup>iii</sup>”. (GOTLIB, 2008, p. 422, grifo nosso).

Em função deste pacto, Hélène Cixous trabalha várias entradas muito interessantes, como a que aparece no subtítulo do capítulo “Amor é não ter” [Love is not having], que apresenta uma interpretação da famosa frase do conto “ovo visto, ovo perdido” (OG, p. 125). Ademais, o nível de análise do conto varia segundo outras quatro abordagens, à primeira vista menos perceptíveis, mas que abrem também perspectivas de leitura instigantes: (i) “Ovo escrito”; (ii) “Distância em relação ao texto”; (iii) “Ver o ovo: a paixão segundo a galinha”; e (iv) “A boa lei<sup>iv</sup>”.

O pacto de leitura “problematizada” de Hélène Cixous se situa mais no nível do trabalho sobre a língua, na busca e na exploração de todos os recursos de linguagem poética, como o uso da metáfora, do oxímoro, da polissemia, para entrar na escrita do(a) autor(a) estudado(a).

---

<sup>i</sup> Na acepção de “conjunto das questões que se podem levantar em relação aos meios, pontos de vista ou objetos de estudo de uma ciência ou um sistema filosófico.” (HOUAISS, 2004).

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990a. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (RWCL, p.98).

<sup>iii</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles (Acervo Paulo Gurgel Valente / Arquivo Clarice Lispector), In: GOTLIB, 2008, p. 422 e 646.

<sup>iv</sup> (i) Egg writing; (ii) Distance in relation to the text; (iii) To see the egg: the passion according to the chicken; (iv) The good law.

Qualquer efeito tipográfico ou lingüístico, por mais ínfimo que seja, é portador de sentido, logo, semanticamente valioso para a interpretação: “Um dos esforços que fazemos é ser *transgramatical*, no sentido de transgressivo<sup>4</sup>.” (RWCL, p. 4). Trabalhar não somente a língua, mas também as línguas, com textos de autores estrangeiros e suas referências culturais associadas. Eis o pacto que deveria ser, a nosso ver, estabelecido entre a autora e seus auditores / leitores para entrar no mundo interpretativo cixousiano: um pacto poético-cultural baseado na leitura-escritura.

### 1.1.2. Espalhar o sentido para melhor juntá-lo

Não me lembro mais onde foi o começo, foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou devia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano<sup>1</sup>.

LISPECTOR, Clarice.

Narrativa? Não, narrativa nunca mais.

BLANCHOT, Maurice.

Ao comparar textos de Franz Kafka aos de Clarice Lispector, Hélène Cixous destaca que “não são narrativas” (RWCL, p. 98), pois contêm um segredo e uma lição: “Mas esse segredo e essa lição estão espalhados dentro do espaço verbal de tal maneira que o significado não pode ser apreendido à primeira leitura<sup>5</sup>” (RWCL, p. 98). Isto nos remete a dois conceitos fundamentais da hermenêutica: (i) ao de *disseminação*, do filósofo francês da desconstrução e da fragmentação, Jacques Derrida; e (ii) ao de *leitura plural* dos semiólogos Roland Barthes e Umberto Eco.

Destacamos, aqui, uma breve citação de Hélène Cixous que poderia definir nitidamente a *disseminação* como “uma metáfora de expansão, de consumo, com a implicação de que, se [o significado espalhado] não é ajuntado, é perdido<sup>6</sup>” (RWCL, p. 99): juntar o que foi espalhado pelo(a) autor(a) no ato da criação literária para se descobrir o segredo, receber a lição, pode, ao contrário, levar ao risco de que tudo se evapore, torne-se estéril. Aliás, convém lembrar que, para Jacques Derrida, os termos *desconstrução* e *disseminação* não possuem nenhuma carga semântica negativa como, por exemplo, *destruição*. Pelo contrário, eles são sinônimos de *criação*, *invenção*, *fertilização*:

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. Escrevendo. In. \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 182.

Tal como a desconstrução, a *disseminação* é para Derrida uma estratégia prática de interpretação para garantir que a espessura do texto, como a do sujeito, não seja subestimada. Podemos dizer, neste sentido, que Derrida *radicaliza a hermenêutica*: desconstruir é fazer proliferar as interpretações, que constituem em si mesmas o sujeito na sua compreensão de si próprio<sup>7</sup>. (HAVELANGE, 1995, p.14, grifo do autor).

O conto “O ovo e a galinha” ilustra perfeitamente essa noção de espalhamento, logo, a de disseminação derridiana: “Para ter o significado – e uma galinha – os grãos<sup>8</sup> devem ser reunidos e apanhados pela galinha<sup>8</sup>” (RWCL, p. 99), para não ser desperdiçados. Nesta metáfora cixousiana, a “galinha” simboliza o sentido e os “grãos” representam as partículas de sentido textual a serem reunidas pelo sujeito-leitor para *alimentar e fecundar* o segredo e a lição que o texto espalha.

Em suma, conforme a escritora francesa, ler consiste em um duplo movimento – o de dispersão e o de ajuntamento – ou seja, deixar o texto se difundir por si mesmo: “À primeira vista, um texto não é legível. Não pode ser resumido. É livre. Ele se difunde e se espalha<sup>9</sup>”. Mas também se poderia lembrar aqui do conceito de *leitura plural* de Roland Barthes, asseverando que “quanto mais o texto é plural, menos ele é escrito antes que eu o leia [...]”<sup>10</sup>.” (BARTHES, 1970, p. 16). Dessa maneira, torna-se evidente que a “galinha” clariceana representa uma perfeita metáfora da *leitura plural*, que, porém, somente será válida após uma primeira leitura linear “ingênua”.

### 1.1.3. Inventar uma leitura ativa: o conceito de superfície textual

Ler, então, é constituir e não reconstituir um sentido<sup>ii</sup>.

GOULEMOT, Jean-Marie.

Para Hélène Cixous, o conto “O ovo e a galinha” – cujo título lembra o das fábulas, pode significar algo completamente diferente, como um código a ser decifrado pelo(a) leitor(a). Portanto, “uma leitura ativa tem de ser inventada<sup>11</sup>” (RWCL, p.99), ou seja, o leitor tem de adotar uma postura “analítica” e “ouvir” o texto:

É a partir de uma posição analítica que se ouve o texto no seu comprimento: **ouvir** o que ele diz nas entrelinhas, os **silêncios**, a respiração, as palavras escondidas no texto, bem como as reveladas, a realidade viva do texto, suas repetições, anomalias, as curiosidades gramaticais. O texto tem de ser tratado como uma pessoa, com seus

<sup>i</sup> Nos ensaios de Hélène Cixous e de Jacques Derrida, por meio da “metáfora da expansão e do consumo” (RWCL, p.99), o grão é, ao mesmo tempo, como aqui, o alimento e a semente, mas também, assimilado ao *sêmen*: “o que produz efeito, germe, causa, origem, semente”. (HOUAISS, 2004)

<sup>ii</sup> “Lire, c’est donc constituer et non pas reconstituer un sens.” (GOULEMOT *apud* KREMER, 2006, §1).

mistérios. [...] Deve-se aceitar do texto o que se aceita de uma pessoa: não entender.  
<sup>12</sup> (RWCL, p.99, grifo nosso).

Contudo, antes de qualquer coisa, o texto já deve ter sido lido uma vez, “a fim de não ser infiel à vida inteira do texto<sup>13</sup>.” (RWCL, p. 100). Somente depois, tendo em vista a íntegra do texto, pode-se analisar uma página, um parágrafo, um fragmento ou uma palavra: a *leitura plural* e a leitura crítica em *vis-à-vis*. Ou seja, parafraseando a metáfora antropológica de Hélène Cixous, examinar um sorriso, um dedo, um dente, tomando em consideração o corpo inteiro (princípio da disseminação). “Ao se ler um texto, é necessário não esquecer que ele é decorrente não apenas do que a anatomia nos ensina, mas de muitas expressões, analogias das expressões de um ser humano<sup>14</sup>.” (RWCL, p.100).

Sua preocupação em ler o texto sem traí-lo pode ser comparada ao trabalho de tradução: “é necessário ir para a sua própria fonte, a fim de não perder parte da realidade de um texto<sup>15</sup>.” (RWCL, p. 100). Assim, a leitura crítica é simultaneamente uma interpretação e uma tradução (duas faces da mesma moeda): um ato de *translatability [tradutibilidade]* (ISER, 2000).

Aliás, para Hélène Cixous, a interpretação de texto assimila-se à tradução endógena (feita pelo próprio leitor): “é própria da leitura: uma leitura é uma tradução. Estamos sempre em tradução, não há nenhuma troca que não seja uma tradução<sup>16</sup>.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p.24-25).

Aqui, essa tradução “positiva” cixousiana é vista como um ato pragmático performativo, presente tanto na troca dialógica com um texto, quanto com um interlocutor. A tradução endógena cria “instâncias” (Idem, p.25) de aproximação, ao contrário da tradução “negativa”, ou seja, exógena (feita por um tradutor) que, por sua vez, cria “instâncias de separação” (Ibidem, p. 25). Todavia, a escritora francesa ressalva que os dois tipos de tradução possuem suas próprias finalidades:

Tudo depende também de onde queremos nos situar em relação a um texto: queremos ouvir a respiração do autor quando ele escreveu esse texto ou desejamos apenas receber uma mensagem? Ou “naturalizar” um texto?<sup>17</sup> (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 25)

Em suma, segundo a terminologia adotada por Wolfgang Iser, em *The Range of Interpretation*, “temos de nos recordar daquilo que a interpretação sempre foi: um ato de tradução<sup>18</sup>” (ISER, 2000, p. 5), para acrescentar que “a interpretação só pode tornar-se uma ferramenta operativa se for concebida como um ato de tradução<sup>19</sup>.” (ISER, 2000, p. 5). A relação entre o texto e o(a) leitor(a) deve ser entendida como um processo que relaciona dois horizontes diferentes para fusioná-los.

O trabalho de leitura crítica de Hélène Cixous é aqui baseado no conceito que ela chama de “superfície textual”. Esse tipo de superfície não está escondido, mas diretamente acessível, a *olho nu*, ao leitor, e permite desvendar uma parte do mistério do texto, pois mantém uma “relação vital, orgânica” com o interior do texto: “A superfície textual se apresenta com os efeitos do seu sentido do interior.<sup>20</sup>” (RWCL, p. 100). Nesse sentido, Gilles Thérien, em seu ensaio *Lire, comprendre, interpréter*, demonstra que o processo de interpretação para “desvelar o sentido” é uma atividade cognitiva intrinsecamente ligada ao ato de *ler* e à capacidade de *entender*:

Se a interpretação é entendida como o desvelamento de um sentido oculto do texto, é bastante claro que esta atividade já está incluída nas duas anteriores [ler e compreender]. [...] “**Ler**” e “**entender**” são atividades que servem para construir mentalmente o objeto literário<sup>21</sup>. (THÉRIEN, 1992, p.102, grifo nosso).

Essas ressalvas são importantes quando levamos em consideração que Julia Kristeva trabalhou sobre as análises de Mikhail Bakhtin, em seu ensaio intitulado “A palavra, o diálogo e o Romance” (1967), no qual ela apresenta o conceito de superfície textual da seguinte maneira:

[...] a *palavra*<sup>i</sup> literária não é um *ponto* (um sentido fixo), **mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras**: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual e anterior. (KRISTEVA, 2005, p. 66, grifos nossos em negrito, em itálico da autora).

A lingüista francesa sublinha que as três dimensões do espaço textual são “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)” (KRISTEVA, 2005, p. 67). Em suma, o *cruzamento de superfícies* textuais dialoga, utilizando a terminologia da comunicação de Roman Jakobson: (i) com a escritura do emissor; (ii) com a escritura do receptor; e (iii) com a escritura do contexto.

No que diz respeito à última modalidade, observa-se que, segundo Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss (autor do conceito de *horizonte de expectativas*), a leitura de uma obra literária não se torna um ato meramente subjetivo do leitor, ela resulta da influência dos meios sócio-históricos de leitura, como os fatores literários (o intra-literário) e a experiência prática da vida social (o extra-literário), logo “**uma obra que atravessa o tempo torna-se necessariamente polissêmica**, entrando em séries culturais diferentes, desempenhando papéis

<sup>i</sup> O termo russo, utilizado nos escritos bakhtinianos, é *slovo*, que significa *palavra*, mas também *fala*, *língua*, *discurso*, *enunciado*, *conversa*, etc. Fonte: projeto universitário de retradução de *Marxismo e filosofia da linguagem*, da Universidade de Lausanne (Suíça). Disponível em: <<http://www2.unil.ch/slav/ling/recherche/FNRSVOLMPL05-07/projet.html>>. Acesso em: 10 set. 2008.

diferentes para diferentes leitores<sup>22</sup>.” (MAJOR *apud* VANDENDORPE, 1992, p. 29, grifo nosso).

Quanto à superfície textual, ela pode, consoante Hélène Cixous, produzir outros significados, pois, embora o texto seja impresso, ele tem uma grande mobilidade visual, sonora e dialógica. Ela se refere, sem as citar de maneira explícita, às noções de *intermedialidade*, de hibridismo e de relações interartes: “O texto também poderia ser considerado **uma pintura, uma partitura musical**.<sup>23</sup>” (RWCL, p. 100, grifo nosso).

Com efeito, a escritora francesa defende que o significado se movimenta ao longo do texto como a música, por isso, ele deve ser lido na sua íntegra para poder ser interpretado: “Ninguém vai cortar uma sinfonia em pequenos pedaços. É o conjunto que nos atinge.<sup>24</sup>” (RWCL, p.100).

Percebe-se que o conceito de “superfície textual” permite ao texto deixar seu espaço de uma “única” dimensão, imposto pela linearidade do signo lingüístico, para atingir um espaço de duas dimensões, como as de uma tela, de uma fotografia ou de partitura musical. Como lembra Charles Ramond, Jacques Derrida questiona, em *Gramatologia*, na continuidade do pensamento de Heideggero, o conceito saussuriano de linearidade do significado, para propor a reintegração do espaço na escrita: “o devir-espaço da cadeia da fala<sup>25</sup>.” (DERRIDA *apud* RAMOND, 2001, p.38).

Assim, a leitura textual, *plural* ou em *vis-à-vis*, pode ser considerada uma leitura pictorial, ou seja, espacial, onde a focalização do olhar para “ler” um detalhe da tela corresponderia à leitura de um fragmento de texto. Lembremo-nos de que Daniel Bergez, em *Littérature et peinture*, adverte, para depois nuançar que

[a obra pictorial] não é, propriamente falando, linguagem, mas talvez não seja abusivo falar-se de um "discurso" próprio da pintura, porque através da figuração ele organiza, hierarquiza, dá valor e significado a seus componentes. [...] O quadro representa tanto uma coisa quanto outra, assim como um texto realmente literário produz sempre significado, além do que ele formula e representa<sup>26</sup>. (BERGEZ, 2004, p. 69-70).

Do mesmo modo, o texto literário dialoga, explicitamente ou não, com outras artes ou outras disciplinas, na medida em que ele *faz ver* e *faz ouvir*:

O estudo da hibridade genérica revela-se ainda mais relevante hoje, pois a presença da arte nos ensaios, ficções críticas ou autobiográficas, narrativas biográficas e romances policiais, oscila entre os registros eruditos e populares **para trazer à tona um sentido inesperado** e, de uma maneira mais geral, **visa a transgredir as categorias disciplinares** [...] <sup>27</sup>. (ARAMBASIN, 2001, grifo nosso)

O modo de leitura de Hélène Cixous, ao romper com a linearidade do texto, busca, de fato, “trazer à tona um sentido inesperado”, explorando todos os recursos “híbridos”

(visuais e sonoros) oferecidos pelo texto e pelas relações intertextuais ou intermediais por ele sugeridas.

#### 1.1.4. Ouvir as “notas”: uma leitura fônica<sup>i</sup>

Ouvir música faz daquele que só sente prazer em ouvi-la um músico, e o mesmo se pode dizer de quem gosta de ver um quadro. A música, pintura, são mundos em que penetra aquele que possui a chave para eles<sup>ii</sup>.

BLANCHOT, Maurice.

Jacques Derrida, em *Gramatologia*, propõe substituir “à homogeneidade da linha [do texto escrito] a estrutura da partitura musical.<sup>28</sup>” (DERRIDA *apud* RAMOND, 2001, p. 37). Por sua vez, Hélène Cixous insiste no trabalho de “ouvir” o texto no ato de interpretação, uma maneira de ultrapassar os limites escriturais (as margens), delimitados pelo espaço físico da folha de papel (o “quadro”):

Temos de realizar esse ato de ouvir algo que não está simplesmente contido [no texto], como um pássaro em uma gaiola ou em uma frase. Mas também temos de perceber um tipo diferente de texto no próprio texto, composto de todas as **combinações de formas visíveis e audíveis.**<sup>29</sup> (RWCL, p. 101, grifo nosso)

Daí pode-se falar, segundo a escritora francesa, de um “inconsciente textual”: “Um texto diz algo muito diferente daquilo que deveria dizer ou que pensa que diz<sup>30</sup>.” (RWCL, p. 101).

Por exemplo, ela destaca, no conto “O ovo e a galinha”, as inúmeras repetições fônicas da letra *O*: “**Olho o ovo com um só olhar**” (OG, p.125), e percebe, a partir dessa primeira constatação, que “algo está acontecendo, em português, entre o ovo e o olhar<sup>31</sup>” (RWCL, p. 101), (*ovo / olho*), a ser investigado: “é notória a importância do papel atribuído pela comunicação lingüística à redundância fônica”. (GROUPE μ, 1980, p. 122-123).

Essa isotopia<sup>iii</sup>, a iteração da vogal *O* (assonância) pode, por razão da sua frequência de uso na língua portuguesa, passar despercebida num texto em prosa e em qualquer tradução, pois “desde que há um efeito poético, há um problema de tradução poética<sup>32</sup>.” (MESCHONNIC, 1999, p.109).

<sup>i</sup> A exemplo da análise do famoso slogan político *I like Ike [Eisenhower]* realizada por Roman Jakobson. (JAKOBSON, 1963, p. 219)

<sup>ii</sup> BLANCHOT, 1987, p. 191.

<sup>iii</sup> “A isotopia é especialmente estendida ao plano da expressão, isto é, dos significantes sonoros e gráficos do discurso (Groupe μ, [...]). Assim, para Arrivé [...], a isotopia da expressão recobre as repetições fônicas mais diversas [...].” (ARRIVÉ; GROUPE μ *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 293-294).

#### 1.1.4.1. As assonâncias dos anagramas saussurianos

Julia Kristeva, em sua *Introdução à semântica*, lembra os princípios enunciados por Ferdinand de Saussure, em seus “Anagrammes”: “os elementos da *palavra-tema (até uma letra)* ‘estendem-se por sobre toda a extensão do texto, ou então concentram-se num pequeno espaço, equivalente a uma ou duas palavras’”. (SAUSSURE *apud* KRISTEVA, 2005, p. 98, grifo nosso).

Os *anagramas* (também chamados *paragramas*) saussurianos<sup>i</sup>, além de formar uma rede de significados fragmentados e disseminados a serem reconstituídos (juntados), são meios de construção poéticos, igualmente à métrica ou a rima. Em suma, o anagrama tem características similares à “palavra poética [que] segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado.” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Além das *palavras-temas* (ovo e olho), acima destacadas, Hélène Cixous analisa, na extensão do conto, o papel do anagrama, resumindo-se a uma única letra, *O*:

[O conto] “O ovo e a galinha” brinca com os ovos, com os O’s. **É uma cesta textual cheia de O’s. O /o/ e o /a/ são sons elementares.** Eles também são os primeiros sons. Não se pode ignorar a superfície. Ela inscreve muitos efeitos gráficos e fônicos<sup>33</sup>. (RWCL, p.105, grifo nosso)

Destacam-se, na citação acima, duas relações interessantes com o texto clariceano. A primeira, é de ordem semiótica, há uma *iconização* da letra *O*, ou seja, a forma da letra *O* se assimila à forma do objeto *ovo* ao qual se refere, para representá-lo; doravante a palavra-tema *ovo* – que aparece 143 vezes no conto – assimila-se ao ícone ***O***.

A segunda relação se refere à noção de origem, os sons originais vocalizados pelos primeiros homens (segundo o triângulo vocálico básico e universal: i/o/a) ou pelas jovens crianças, na fase da aquisição dos primeiros sons da linguagem: o som /a/ aberto. Abertura que remete à janela – **janela** “sistema de a’s” – que se abre sobre o mundo e deixa entrar a luz e ... o ovo:

Ao nível metonímico, uma propagação é feita por meio do *o’s* e do *a’s*. [...] e de *o* para *a*, **vai-se para o último período**. A janela é um **sistema de a’s** que se abre para deixar entrar o ovo. Um revezamento textual existe ao nível da letra e do fonema<sup>34</sup>. (RWCL, p. 106, grifo nosso)

Esse jogo de anagramas gera um efeito de eurrítmia que ecoa e espalha-se na superfície textual, até “o último período”. Com efeito, a palavra *janela* aparece, uma única vez no texto, na penúltima frase: “Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim –

<sup>i</sup> Esses estudos inspiraram a redação da obra do filósofo francês Jacques Derrida: *La dissémination [A disseminação]* (1972).

talvez uma vez ainda ele [o ovo] se locomova do **espaço até esta janela** que desde sempre deixei aberta.” (OG, p. 134, grifo nosso). Desde já, aparece, no conto, um movimento de propagação circular “da origem para a origem, da galinha para a estrela<sup>35</sup>” (RWCL, p. 106), sem início nem fim, sem “alfa nem ômega”.

A rede de anagramas (*o* e *a*) desvelou um nível metonímico – *a* para *janela* e *o* para *ovo* – que permeia o texto inteiro. Mas, também, essa rede serve de quadro para delimitar o espaço (a “tela”) de escritura de Clarice Lispector. Na seqüência dessas colocações, cumpre trazer, a seguir, a modernidade desse conceito saussuriano de anagrama. Com efeito, Laurent Milesi o apresenta como “a âncora da concepção moderna da intertextualidade” e acrescenta que

com o dialogismo bakhtiniano, o sistema saussuriano de re-escrituras inter- e intratextuais em expansão, do hipograma ao paragrama passando pelo anagrama propriamente dito, constitui as vertentes *poéticas* e *narratológicas* da intertextualidade<sup>36</sup>. (MILESI, 1977, p. 13-14, grifos do autor)

Desse modo, o raciocínio cixousiano sobre as *letras-temas O / A* conduz à solução de um dos enigmas de Clarice Lispector, “Ao ovo dedico a nação chinesa” (OG, p.126), da seguinte maneira: “Poderia haver aqui alusões políticas, como a’s e o’s de Mao Tse-tung, uma vez que o texto foi escrito na época de sua supremacia<sup>37</sup>.” Ademais, Hélène Cixous nos lembra de que “os chineses acham que o mundo é primeiramente um tipo de ovo<sup>38</sup>.” (RWCL, p.107)

#### 1.1.4.2. A interpretação verbo-musical

Ler [...]. É um pouco como Beethoven, que, sendo completamente surdo, podia ouvir tudo na sua nona sinfonia, e isto, lendo a partitura, ou melhor, lendo os rostos dos músicos que a teriam tocado<sup>39</sup>.

WALL, Anthony.

Vejamos, aqui, uma contribuição do papel de “Ouvir as notas” para uma interpretação pertinente do enigma da “nação chinesa”. É evidente que o jogo de assonâncias das *letras-temas O / A*, na língua portuguesa, é um dos mais recorrentes e poderia, segundo Umberto Eco (2005, p. 85), em *Interpretação e superinterpretação*, encontrar-se com a mesma freqüência na *Carta Magna da República do Brasil*.

Todavia, a leitura cixousiana está dentro dos *limites da interpretação*, baseada: (i) no contexto político da época da criação do conto (1964); (ii) na concepção do mundo antigo

chinês<sup>i</sup>; e (iii) nas duas palavras-temas, reveladoras para o entendimento do conto (*ovo / janela*).

Com efeito, da mesma maneira que Hélène Cixous<sup>ii</sup>, Gilles Thérien compara, em seu ensaio supracitado, a interpretação de um texto à de uma partitura musical, quando o músico toca seu instrumento, trata-se de fato de uma *interpretação*:

Um texto não tem nenhum significado oculto, uma vez que foi lido, ele pode ter outro significado que outras leituras terão de pôr em destaque. Na verdade, **a interpretação do texto literário é muito semelhante à interpretação musical**<sup>40</sup>. (THÉRIEN, 1992, p.102-103, grifo nosso)

Por fim, a aproximação da interpretação textual da musical de Gilles Thérien demonstra aqui uma outra relação da música e do texto baseada em uma prática, não mais, como vimos acima, em um conjunto de sonoridades. De fato, o ato de ler e o de tocar um instrumento apresentam similitudes e revelam o caráter único, pessoal e iterativo desses dois tipos interpretativos (textual e musical). O leitor, como o músico, baseia-se em um suporte escrito (texto ou partitura) que precisa ser, nos dois casos, lido e interpretado para existir. Essas duas competências distintas, porém, inseparáveis, associam-se às memórias coletiva e individual do leitor para produzir uma interpretação textual (com ou sem público).

A virtuosidade interpretativa do leitor, como a do músico, se reconhece mediante as relações pessoais estabelecidas entre ele e o texto, após várias leituras. No caso de Hélène Cixous, em seus seminários, na continuação da metáfora musical, ela se compara a uma solista que executa em público sua própria interpretação, na qual ela se engaja pessoalmente, recebendo, ou não, a aprovação de seus auditores. Além disso, ela toca vários instrumentos com sonoridades diferentes, que são os fragmentos dos textos de outros autores que ela interpreta nas suas leituras.

---

<sup>i</sup> Nas tradições chinesas, antes de qualquer distinção do céu e da terra, o próprio caos tinha a aparência de um ovo de galinha. Ao final de 18000 anos (número-símbolo de um período indefinido), o ovo-caos abriu-se: os elementos pesados formaram a terra (Yin); os elementos leves e puros o céu (Yang). [...] A teoria Houentien, por sua vez, concebe o mundo como um ovo imenso, erguido verticalmente sobre seu maior diâmetro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 690).

<sup>ii</sup> “O texto também poderia ser considerado um pintura, **uma partição musical**.” (RWCL, p. 100, grifo nosso).

### 1.1.5. Olhar o “quadro”: uma leitura pictorial

Neste livro, eu não li, eu olhei.<sup>i</sup>

RILKE, Rainer Maria.

Olhar o texto como se fosse uma imagem, uma tela, sem preocupar-se com a decifração da cadeia de fala, pode trazer à tona, das camadas profundas do texto para a superfície textual, elementos de sentido, ou melhor, elementos de sensação, significativos para a interpretação.

A *leitura pictorial*, por meio de freqüentes idas e voltas, do geral para o pontual<sup>ii</sup>, concentra-se, segundo Nathalie Kremer, na “‘pontualidade’ da leitura, que supõe uma parada do olho, uma proximidade do olhar sobre o elemento literário, até mesmo a sua ampliação como sob efeito da lupa<sup>41</sup>.” (KREMER, 2007, §1º).

#### 1.1.5.1. A *encenação* da página

A tipografia é, de fato, inscrita na dimensão visual do texto, que ela faz ler através da sua paginação<sup>iii</sup>.

SOUCHIER, Emmanuel.

A paginação é uma *encenação* dos parágrafos (breves, compridos ou densos), das frases (curtas, longas, soltas), da pontuação (travessões, aspas, dois pontos, reticências), dos espaços brancos: brancos semânticos (as elipses sintáticas ou narrativas) ou brancos tipográficos (efeito de suspense, expectativa). Com essa tese, Henri Meschonnic escreve, em *Critique du rythme*, que “cada página é um espetáculo: o da sua prática discurso, a prática de uma racionalidade, uma teoria da linguagem. Página densa ou página esparsa, o espetáculo é antigo.”<sup>42</sup> (MESCHONNIC, 1982, p. 303).

Da mesma forma, o exemplo de Jacques Derrida, comentando o livro de Hélène Cixous, *OR, les lettres de mon père* (1997), releva o caráter semiótico de um aspecto tipográfico: “Dois pontos e um branco, iniciar outra linha (deve-se sempre respeitar o espaço e o suspense desta notação tipográfica).<sup>43</sup>” (DERRIDA, 2000, p. 117). O branco tipográfico, para Henri Meschonnic, é uma ausência de linguagem (como a página branca), ao contrário

<sup>i</sup> Frase escrita, em 1896, pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926), a respeito de uma coletânea de poemas de Hans Benzmann (1869-1926). Rilke associava crítica e metaforicamente a poesia à pintura. (WINKELVOSS, 2004, p. 49).

<sup>ii</sup> Na acepção relativa ao ponto: “que se reduz a um ponto ou a um detalhe do todo” (HOUAISS, 2004)

<sup>iii</sup> “La typographie est en effet inscrite dans la dimension visuelle du texte qu’elle donne à lire à travers sa mise en page.” (SOUCHIER, 2006, p. 83).

do silêncio que é linguagem. Porém, ele acrescenta que “um branco não é uma parte de espaço incluído no tempo de um texto. É um pedaço de sua progressão, a parte visual do dizer<sup>44</sup>”. (MESCHONNIC, 1982, p. 304).

#### 1.1.5.2. O efeito “estroboscópico”<sup>i</sup>

Assim, do conto “O ovo e a galinha”, Hélène Cixous destaca a densidade dos parágrafos e “aqui e ali, uma frase é destacada, curta e visível, que explode o *continuum*<sup>45</sup>”, mas, da mesma maneira, explode o ritmo visual: “uma página é sempre um ritmo, e um momento de ritmo que é a unidade-livro<sup>46</sup>” (MESCHONNIC, 1982, p. 303). Pode-se verificar, nas primeiras páginas do conto, que, das frases curtas, aparecem as maiúsculas, letras maiores que se erguem na superfície do texto, provocando um efeito *estroboscópico*, um ritmo visual acelerado, sincopado, até “o leitor cair em uma espécie de vertigem<sup>47</sup>” (RWCL, p. 110), pois necessita uma outra velocidade de leitura que transforma o *ler* em *ver* e o *ver* em *ouvir*<sup>ii</sup>, como no fragmento abaixo:

“**O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul. – Eu te amo, ovo.**” (OG, p. 126).

Neste fragmento, o signo lingüístico (a letra do alfabeto) não é decifrado pela leitura, pois é doravante visto como sua representação icônica (O/o: ovo – A/a: galinha). Ícone que, por sua vez, pede a imperiosa necessidade de ser ouvido, segundo uma alternância de sons fechados /o/ – abertos /a/: premissas da linguagem articulada, logo posteriores ao grito inarticulado original do homem (da Macedônia<sup>iii</sup>). Grito original que se manifesta, neste exemplo, por “– Eu te **amo, ovo**”, grito da narradora amplificado pela marca visual de pontuação, o travessão, que solta, mediante sua função semântica, a voz (oralizada ou internalizada) do discurso direto: *grito mudo* lançado no ar “**como um projétil parado.**”

Essas relações oximóricas sublinhadas provocam certa estranheza no leitor, obrigando-o a questionar esta aproximação antitética, para entender o sentido profundo desta figura de linguagem. Percebe-se que para chegar ao significado (matéria semântica), graças à

<sup>i</sup> O efeito *estroboscópico* é uma característica do estilo de escritura de Hélène Cixous destacada por Gilles Deleuze em seu artigo, no jornal francês, *Le Monde*, publicado em 11 de agosto de 1972, “Gilles Deleuze présente Hélène Cixous ou l’écriture stroboscopique”, crítica literária do livro da escritora francesa, *Neutre* (1972), livro publicado nas edições Bernard Grasset e reeditado nas edições Des Femmes, em 1998.

<sup>ii</sup> “Toda a história da linguagem poética confirma que *ver* é na *voz*, dos profetas à Hugo.” (MESCHONNIC, 1982, p. 304).

<sup>iii</sup> “O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o.” (OG, p. 126).

leitura *estroboscópica*, precisa-se passar pela *imagem* (matéria gráfica) e, depois, pelo *som* (matéria sonora).

O ovo é a alma da galinha.

A galinha desajeitada.

O ovo certo.

A galinha assustada.

O ovo certo.

Como um projétil parado.

Pois ovo é ovo no espaço.

Ovo sobre azul.

– Eu te amo, ovo.

Na disposição verticalizada, à maneira dos versos de um poema, das curtas frases de nosso exemplo, o acróstico revela instigantes informações. A alternância dos ícones O: ovo e A: galinha (“versos” 1 a 5) demonstra uma indecisão da narradora, a agitação de A (vv. 2 e 4) é “abraçada” por O (vv. 1, 3 e 5), A é tranqüilizada pela segurança, pela “alma” de O. Da movimentação, do perceptível ruído de fundo do bulício do cacarejo de A (vv. 1 a 5), surge uma imagem, um fragmento de um quadro impressionista pintado na urgência, uma “arte mnemônica”:

a fixação visual do instante (vv. 6 a 8: CPO), a “pontualidade da leitura” (KREMER, 2007, §1): “Como um projétil parado [...] sobre o azul” (vv. 6 a 8).

O silêncio e o sossego almejados (desde os versos 1 a 5), transmitidos pela tranqüilidade imóvel, apaziguadora (vv. 6 a 8), explode, assustadoramente, em um grito de amor da narradora para O, amplificado pelo travessão discursivo e o vocativo: “– Eu te amo, ovo.” A imagem de O é gravada na memória (vv. 6 a 8: CPO), O é o **CePO**, o *cepo* na acepção de *estirpe*, ou seja, de *origem*: O é definitivamente escolhido pela narradora, em detrimento de A, para ser a *Origem*: O = O.

### 1.1.5.3. O efeito visual sintático

Assim, a exemplo do fragmento analisado anteriormente, no nível da sintaxe, as frases curtas são justapostas, cercadas por maiúsculas, como sinais visuais que impõem um ritmo à página, criando um tipo de dualismo entre o visual e o oral.

O parágrafo parece fragmentado, estilhaçado, sem conjunção coordenativa, dificultando de certa maneira a leitura. Este estilo assindético ou paratático é, segundo Hélène Cixous, típico do “raciocínio medieval<sup>48</sup>” (RWCL, p. 110).

Com efeito, a parataxe já se encontra nas narrativas medievais ou canções de gesta – como a *Canção de Roland [Chanson de Roland]* (BIGOT, 2007, p. 7) – divulgadas

<sup>i</sup> Expressão que Charles Baudelaire (1821-1867), em seu ensaio *Le Peintre de la vie moderne [O pintor da vida moderna]* (1863), empregou para qualificar o caráter fragmentário das “impressões rápidas” do pintor Constantin Guys (1802-1892). (COMPAGNON, 1996, p. 28)

oralmente, encenadas e às vezes musicalizadas pelos trovadores, destinadas a um público que precisa desses recursos sintáxicos para acompanhar a narração:

[na idade média] a persistência do estilo assindético se explica, em grande parte pelo modo de distribuição e de transmissão do texto. Este tem uma existência quase oral, que envolve a co-presença de uma figura do narrador e do narratário, e assim se aproxima do texto dramático, em que é levado por uma presença física. Isto explica parcialmente a falta de conexão entre as frases, **deixando ao ouvinte os cuidados do trabalho interpretativo**<sup>49</sup>. (BIGOT, 2007, p.7, grifo nosso)

Percebe-se que, para o “raciocínio medieval”, o estilo assindético oral possui uma função facilitadora, devido à presença do narrador, à repetição e à escansão das frases sem conectores, que impõe um “padrão rítmico” (BIGOT, 2007, p. 8), que pode ter em si uma carga semântica, assim como o fundo musical de um filme (de terror ou de suspense) e ajudar na interpretação. Logo, no caso de “O ovo e a galinha”, parece-nos imprescindível combinar, na leitura, o *ler ao ver* e o *ver ao ouvir*.

Alem disso, o uso do presente do indicativo, a estrutura assindética e a repetição da palavra *ovo*, por exemplo, representam o ritmo da dicção, o ritmo da respiração do narrador declamando. As iterações sintáxicas (parataxe) e lexicais contribuem na compreensão da mensagem, à primeira vista enigmática, e em preencher os espaços “deixados em branco” pelas elipses dos conectores lógicos. Isso provoca, em Hélène Cixous, “efeitos [...] de ingenuidade, [...] de descoberta<sup>50</sup>.” (RWCL, p. 110).

Da mesma forma, no seu seminário sobre *A hora da estrela*, Hélène Cixous analisa, de maneira pormenorizada, a espacialização dos possíveis títulos dessa ficção<sup>i</sup> (LISPECTOR, 1998b, p. 7), e destaca que, no plano do ritmo visual e oral, eles remetem à tradição do Cordel, devido a seu modo de escansão similar ao da canção de gesta dos trovadores:

É como se fosse uma peça escrita na tradição do Cordel, um tipo de literatura oral, com um ritmo especial, que encontramos ao longo do texto, constituído por um sistema de inversões e quase uma espécie de métrica. Isto recorda-nos as antigas baladas, das origens do teatro, bem como as poesias infantis. Clarice recria um gênero, uma espécie de espaço literário que desapareceu há muito<sup>51</sup>. (RWCL, p. 146).

Por fim, esse tipo de narrativa apresenta todas as características sintáticas, tipográficas e rítmicas da escritura fragmentária que se destacam na obra de Clarice Lispector, conforme os exemplos dados por *Água viva* e *Um sopro de vida*. Assim, Christian Vandendorpe, em seu artigo *Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai [Do*

<sup>i</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (HE, p. 7).

*fragmentário e da subjetividade no ensaio*], demonstra a relação entre o modo fragmentário e o estilo sincopado provocado pela parataxe ou assíndeto:

**Como estrutura discursiva, o fragmento explora o apagamento das conexões entre idéias e os diferentes elementos do texto: é o reinado de assíndeto.** O texto vem segmentado, como se o processo enunciativo se interrompesse após algumas frases, ou mesmo após algumas palavras e, em seguida, para recomeçar. No nível tipográfico, os fragmentos são separados por espaços mais ou menos importantes. Essa linha textual constantemente quebrada aceita bem, ou mesmo solicita, **uma leitura dispersa e errante**<sup>52</sup>. (VANDENDORPE, 2004, p.3, grifo nosso).

Além da sintaxe, a tipografia, com seus aspectos visuais, tem um papel determinante na escritura fragmentária, quebrando a “linha textual” e impondo um outro tipo de leitura. Uma leitura “dispersa e errante” que obriga o leitor a adotar outra perspectiva para interpretar o texto que lhe oferece a liberdade da *deslinearização* da leitura pictorial ou, como já vimos, uma leitura topográfica.

#### 1.1.5.4. O efeito tipográfico da pontuação

AO LINOTIPISTA

Desculpe eu estar errando tanto na máquina.

[...]

Agora 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.

Escrever é uma maldição.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, p. 74.

O desvio do uso das marcas tipográficas de pontuação, como qualquer desvio da “norma”, gera estranhamento, para, em seguida, abrir novo campo de análise. Assim, no caso de “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector usa o travessão no início de várias orações. Parece que, consoante à disposição tipográfica dessas (que não se iniciam na linha, não há presença das outras marcas do discurso direto), Clarice não objetiva indicar diálogos em si, nem a fala de suposto(s) interlocutor(es) implicitamente identificados.

Contudo, existe uma rede polifônica, um cruzamento de vozes indeterminadas, como, por exemplo, no primeiro parágrafo do conto:

– Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – **Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo.** – O ovo não tem um si-mesmo. (OG, p. 125, grifo nosso).

Percebe-se um “turbilhão” de travessões, de “vozes alheias”, no meio das quais surge um *Eu* (jogarei, ficarei), instância narrativa identificada, por enquanto, como sendo a voz da

narradora. As “vozes alheias” apresentam a característica fragmentada do gênero da máxima, do aforismo ou do provérbio, portanto, fazendo parte, de certa forma, de uma *memória coletiva*, aqui, anonimamente “vozeada” pelos travessões.

Da mesma maneira, Christian Rivoire, em sua comunicação intitulada, *Une polyphonie palimpseste*, destaca a ambigüidade de um problema de pontuação similar, na prosa poética do poeta francês Saint-John Perse (1887-1975). Essa ambigüidade discursiva é provocada pela ausência reiterada das aspas no discurso direto, desorientando o leitor e abrindo, propositalmente ou não, um propício espaço de *indecidibilidade*<sup>i</sup>.

Entretanto, o crítico francês assinala que esse caráter polifônico não deve ser ignorado na análise do texto, pois “[...] precisa-se dar, de novo, um espaço à simples narrativa e admitir que locutores possam existir plenamente como personagens distintos do narrador e tendo uma referência específica (mesmo que seja coletiva)<sup>53</sup>.” (RIVOIRE, 2007, p. 3).

Assim, a narradora, a exemplo do poeta, pode inserir, em sua narração, como já vimos acima, travessões para deixar ouvir “vozes alheias” de personagens sem “referência específica”. Já que ela questiona sua própria identidade: “Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu. Ou sou um agente, ou é a traição mesmo.” (OG, p. 133). O mesmo processo de fragmentação *Eu* do narrador acontece, em “um ruflar de tambor”, na ficção *A hora da estrela*<sup>ii</sup>: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo.” (LISPECTOR, 1998b, p. 22).

Logo, podemos questionar o lugar de fala das instâncias polifônicas e, mais especificadamente, o do *Eu*. Esse *Eu* clariceano pode ser, de certa forma, um *Eu* múltiplo, fragmentado (reflexo alheio, agente ou traição), como o praticava, na sua escrita, Virgínia Woolf. Para tanto, segundo a ressalva de Christian Rivoire, não se deve supervalorizar esse tipo de enunciação ou modo narrativo, pois

[...] ela não irá ao ponto de apresentar um diálogo, no discurso direto, entre dois indivíduos diferentes, que trocariam [palavras], alternadamente. **Têm-se, de preferência, monólogos dispersos** que podem remotamente se responder, mas isso depende da reconstrução interpretativa do leitor<sup>54</sup>. (RIVOIRE, 2007, p.3, grifo nosso).

Em suma, os “monólogos dispersos” podem vocalizar-se ou internalizar-se, de qualquer forma, como demonstra Anthony Wall (1984, p. 73), ao lembrar as “condições da

<sup>i</sup> Esse conceito de *indecidibilidade* (Derrida) será analisado detalhadamente mais adiante.

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (HE, p. 22).

polifonia”, em seu ensaio *Apprendre à écouter*<sup>i</sup>, “o leitor deve, portanto, deixar ecoar em sua própria cabeça todas as vozes possíveis<sup>55</sup>”.

Essa ressalva é importante na medida em que – consoante Myriam Watthee-Delmotte (1998, p.60), que se interessou pelo papel da pontuação na dramatização dos diálogos e dos monólogos nos textos teatrais – “o jogo dos travessões permite mostrar **um diálogo interior que dá à tirada um tom vivo e ritmado**<sup>56</sup>” (grifo nosso). Desse modo, Clarice Lispector representou, a nosso ver, de maneira dialogada e internalizada seu próprio “fluxo de consciência”, por meio de um jogo de travessões.

Em seu seminário, Hélène Cixous também destaca o aspecto visual dos duplos travessões e avalia que “as frases são suspensas por hífens, que marcam momentos no texto<sup>57</sup>” (RWCL, p. 103), reforçando as interpretações visuais anteriores de caráter semântico:

Outra observação sobre a casca do texto de Clarice: os parágrafos são compostos por frases separadas ou unidas por hífens. Não são parágrafos comuns. Tipograficamente, pode-se ver os traços caírem, um por um, em cadência. Para nós, é algo da ordem da separação.<sup>58</sup> (RWCL, p. 102-103)

Todavia, o desvio do uso dos sinais de pontuação, como marcas visuais, não é um mero “capricho” de Clarice Lispector, mas sim uma necessidade semântica, como ela mesma o ressalta, a respeito de um de seus títulos presente na sua famosa página dos títulos possíveis para *A hora da estrela*:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. **Não se trata de capricho meu - no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado.** (HE, p. 13, grifo nosso)

Essa estrita delimitação com os pontos finais, embora sintaticamente incomum, objetiva antecipar os excessos interpretativos do leitor e estabelecer seus limites de interpretação, desconfiando dele, que é, de fato, da mesma classe social da autora: “Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas resultado de uma visão gradual, porventura até malsãs e sem piedade.” (HE, p. 13).

Da mesma forma, Hélène Cixous, no decorrer de seu seminário sobre essa ficção, analisa detalhadamente a página dos títulos possíveis. No final de sua fala, ela se interessa por essa característica visual deste título (*.Quanto ao futuro.*<sup>ii</sup>) e ressalva o caráter diegético da pontuação, “começar com um ponto final implica que **não existe nem começo nem fim**<sup>59</sup>”

<sup>i</sup> Título completo do ensaio: *Apprendre à écouter: le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne*. [Aprender a ouvir: o problema das metáforas musicais na crítica bakhtiniana.] (1982).

<sup>ii</sup> Em nossa edição (Rocco, 1998), os dois pontos finais foram omitidos. (HE p.7)

(RWCL, p. 161, grifo nosso), característica de escritura de Clarice Lispector que, por sua vez, pretende reverter, especificamente, em *A hora da estrela*: “Assim é que experimentarei **contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’** [...]” (HE, p. 13, grifo nosso).

A escritora francesa define que, no espaço deixado entre esses dois pontos “finais”, poderia estar o “resultado de uma visão gradual<sup>i</sup>” (HE, p. 12) da história, de seu próprio desvelamento, por meio da metáfora da cortina de teatro. Esta se move no “palco” da narrativa como se fosse uma personagem que decidiria intempestivamente “fazer ver” ao espectador (ou “fazer ler” ao leitor), sem se preocupar com o início e o fim dos atos (ou dos capítulos):

A cortina não se situa no seu lugar habitual. A cortina vai subir, ou vai ser trazida para o livro em um determinado momento. E então ela aparece ou desaparece de modo diferente do que temos em nosso teatro<sup>60</sup>. (RWCL, p. 161)

Assim, para Hélène Cixous, este “modo diferente” de ver e de mostrar, que também é um “modo diferente” de ler e de escrever de Clarice Lispector, “como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido<sup>ii</sup>” (HE, p. 12). Conseqüência de que existe neste espaço entre esses dois pontos finais uma simultaneidade (ou indefinição) temporal entre o futuro e o presente, mas também uma “visão da iminência de. De quê?” (HE, p. 12), a escritura se torna, a nosso ver, uma “escritura-espetáculo”: um escrevendo sendo lido.

#### 1.1.5.5. A “escritura-espetáculo”

Baseando-se na concepção estética de Étienne Souriau (1892-1979), pode-se afirmar que a “escritura-espetáculo” explora dramática e esteticamente os inconvenientes provocados pela “ausência visual<sup>iii</sup>”, da mesma forma que a escritura específica para o “*audiodrame*”:

[...] existe um teatro para o rádio ou o disco: o *audiodrame*, onde as desvantagens da ausência visual foram aceitas e superadas. O autor de talento, longe de ressentir um incômodo, considera essa ausência visual um sinal positivo, e explora as propriedades expressivas desta; ele cria, por meio de uma estética adequada, formas dramáticas originais, tão emocionantes quanto às do teatro cênico<sup>61</sup>. (SOURIAU, 2004, p. 4, grifo do autor)

A ausência visual se torna um “sinal positivo”, pois o autor (re-)cria – por meio de uma rede de sensações exclusivamente auditivas (ênfase no trabalho dos aspectos supra-

<sup>i</sup> Citado em inglês in: RWCL, p. 161.

<sup>ii</sup> Citado em inglês in: RWCL, p. 161.

<sup>iii</sup> “A ausência visual, na transmissão de uma peça concebida para o palco, [...] priva o ouvinte, não somente da encenação ou do cenário, mas da mímica dos atores, de seus gestos e atitudes, e, assim, distorce o ritmo cênico que é, no teatro, tanto gestual quanto sonoro.” (SOURIAU, 2004, p. 4).

segmentais e na produção artística de ruídos de fundo) – um contexto imagético (imagens mentais) comparável ao da encenação presenciada. Daí, consoante às características da escritura clariceana, estabelece-se uma passarela entre o *ouvir* e o *ver*, pois o processo imagético, descrito anteriormente, opera também a partir das sensações escriturais, como no caso da *leitura pictorial*, superando a relação signo/significado. Assim, como afirma Tiphaine Samoyault, em seu artigo *Textes visibles*:

Sintomas do estilhamento do texto romanesco influenciam tão bem a materialidade das páginas e dos livros que convém dar-lhes uma descrição quase plástica. A primeira convivência estabelecida com o leitor é **a exigência de um olhar que não opera a redução do signo ao significado, que convida a contemplar a página como se faz para um quadro, para captar massas**<sup>62</sup>. (SAMOYAULT, 1998, p. 16, grifo nosso)

O leitor tem que treinar seu olhar para “captar as massas” que se destacam na página (espaço do olhar), ou, como sugere Nathalie Kremer, concentrar-se, na “pontualidade da leitura” (KREMER, 2007, § 1º) e explorar o “efeito da lupa” (Idem). As “massas” são detalhes pertinentes que atraem o olhar do leitor, como já vimos, a paginação, a pontuação, as marcas tipográficas ou as palavras estrangeiras destacadas em itálico, como no exemplo seguinte: “Domingo, antes de dormir”<sup>i</sup>. Esse conto foi analisado por Hélène Cixous, que lhe dedicou um breve seminário<sup>ii</sup>.

No primeiro olhar, percebe-se a densidade, a “massa” uniforme, desse breve conto, mediante a compacidade escritural do seu único parágrafo de forma “retangular” e informa o leitor que se trata de um texto prosaico. Não há nenhum elemento para desviar o olhar do leitor, para ampliar com uma lupa, salvo uma expressão em inglês, “*the top of the world*” (DAD, p. 91), que se destaca por sua formatação em itálico, no meio do texto, que, tanto no plano semântico, quanto no diegético, corresponde ao clímax da narrativa.

Por sua vez, o clímax é visualmente encenado, mediante outra expressão que lhe dá toda sua extensão diegética, formatada também em itálico, “*ovomaltine*” (DAD, p. 91), que antecede o clímax (na ascensão da jovem protagonista ao “*the top of the world*”) e o segue (na queda desta). Daí, pode-se integrar, de certa maneira, o figurativo ao narrativo: “A força do texto nos faz sentir todo o trabalho feito ao nível fônico e gráfico<sup>63</sup>” (RWCL, p. 5).

<sup>i</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. Domingo, antes de dormir. In. *Para não esquecer*. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 91-92. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (DAD, p. 91).

<sup>ii</sup> “Sunday, before falling asleep”: A primal scene. In: RWCL, p. 3-10.

Com efeito, é mediante a *ovomaltine* que a protagonista anônima, “a filha menor” (DAD, p. 91), atinge “o topo do mundo”, a *ovomaltine* recebe aqui uma carga semântica positiva: “grosso luxo em copo alto” (Idem). Depois de atingir o ápice, ou seja, satisfazer um desejo tão almejado, a *ovomaltine* se torna semanticamente negativa: “desconfiança assustada de que *ovomaltine* é bom” (Ibidem).

Hélène Cixous, na sua instigante leitura crítica deste conto, sublinha a origem estrangeira destas palavras, para relacionar o estranhamento da busca do prazer da “filha menor” à vontade de comer do fruto proibido da Bíblia, a maçã:

O centro é *Ovomaltine*, ou *top of the world*, mesmo no nível da construção. [...] **Não se pode ver que *Ovomaltine* está no centro, pois está em itálico em português.** *Ovomaltine*, está cheio de o's. É uma palavra estrangeira, inscrita aqui. **Ela estabelece uma relação múltipla entre prazer e estranhamento.** Na Bíblia, a maçã é estranha. É desejável porque não foi ainda provada.<sup>64</sup>. (RWCL, p. 4 e p. 8, grifos nossos em negrito; em itálico, do autor)

O estranhamento exprime, aqui, para Hélène Cixous, o *estranho*, que desperta a curiosidade que motiva toda busca da experiência nova, mas também o *estrangeiro*, ou seja, a alteridade, “vista” ou oferecida ao olhar pelas palavras estrangeiras em itálico: “É bom trabalhar com textos estrangeiros [...] porque eles deslocam nossa relação com a gramática<sup>65</sup>”. Esse deslocamento “transgramatical” (RWCL, p. 4) conduz o leitor a um centro topográfico: “Existe um meio no texto, como uma árvore no meio do paraíso<sup>66</sup>.” (RWCL, p.5)

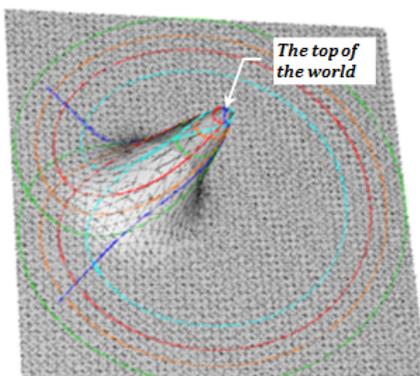


Figura 1. Curva “diegética” em 3D (adaptação nossa).

Assim, as formatações tipográficas (e topográficas) revelam que as relações intradiegticas estabelecidas entre “*the top of the world*” e “*ovomaltine*” proporcionam – no centro de convergência dos olhares da família toda, centro “gravitacional” do parágrafo único – um efeito de “relevo semiótico”. Esse relevo dá apoio ao texto escrito ou o complementa, à maneira de uma ilustração *paratextual* “marginal”, que pode guiar (orientar ou desviar) a leitura do conto.

Aliás, fazendo uso da representação em três dimensões das curvas de Gauss, podemos visualizar esse “relevo semiótico”, provocado pelo ápice, simbolizado pela expressão *The top of the world* (cf. figura 1<sup>i</sup>). Esse tipo de

<sup>i</sup>. Disponível em: <<http://www.lems.brown.edu/vision/Presentations/Wolter/figs3.html>>. Acesso em: 11 nov. 2008. Figura adaptada por nós

representações esquematizadas pode oferecer, a nosso ver, uma maior abertura “cognitiva” na abordagem interpretativa dos textos.

Assim, o retângulo cinza traduz a “massa” uniforme do único parágrafo do conto, ou seja, o espaço narrativo do qual emerge a curva em formato de sino, que retrata o que Hélène Cixous chamou de “relação múltipla entre prazer e estranhamento”. A curva em azul escuro é a curva do desejo da *ovomaltine* (também, a da maçã bíblica para Hélène Cixous): (i) crescendo com a vontade de experimentar essa bebida de “luxo”; (ii) o momento da experimentação (no topo); e (iii) decrescendo com a decepção da caçula e do resto da família. As curvas circulares que ocupam o espaço diegético, sobem também ao topo, formam o percurso cíclico da família aos domingos. A narração se fecha sobre si mesma no último parágrafo e remete ao primeiro.

#### 1.1.5.6. A revelação fotográfica

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga "vivi" ou "viverei" é presente porque eu os digo já<sup>1</sup>.  
LISPECTOR, Clarice.

A leitura assemelha-se, de certo modo, às máquinas fotográficas tradicionais. As imagens, dentro delas, aparecem invertidas, como dentro de nosso olho. Essa metáfora nos ajuda entender melhor o conjunto de elementos imagéticos (já destacamos alguns acima) que todo texto oferece. Mas dessa vez, com maior focalização na questão da inversão, ao exemplo do negativo do filme que transforma, após a revelação, uma imagem latente em positivo.

Portanto, eis um exemplo de análise a partir do trecho final do conto *Domingo antes de dormir*. Como já vimos anteriormente, tudo pode recomeçar, desde o início, no domingo seguinte. Eis as palavras finais do conto:

**Domingo** foi sempre aquela noite imensa **que gerou** todos os outros domingos e **gerou** navios cargueiros e **gerou** água oleosa e **gerou** leite com espuma e **gerou** a lua e **gerou** a sombra gigantesca de uma árvore pequena. (DAD, p. 92, grifo nosso)

Percebe-se, se continuamos essa metáfora bíblica, que este último capítulo do conto clariceano é redigido e escandido, na base de padrões sintáticos e rítmicos similares ao

<sup>1</sup> *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a, p.17.

primeiro do *Evangelho segundo Mateus*: “Abraão **gerou a** Isaque; e Isaque **gerou a** Jacó; e Jacó **gerou a** Judá e a seus irmãos<sup>1</sup>” (Mateus 1:2).

Essa estrutura da linhagem remete também à noção de árvore, isto é, a de árvore genealógica. Assim, o último parágrafo oferece uma primeira leitura linear seguinte: é o “Domingo” inicial, aquele que foi narrado, que gerou os domingos posteriores.

Porém, devido à isotopia formada pela palavra *árvore*, uma leitura às avessas distingue-se. Com efeito, a “matriz” geradora do conto é a “pequena árvore” que participa da formação da “sombra gigantesca”, que, por sua vez, desencadeia uma rede de reminiscências, imagens próprias à criação literária. Como por exemplo, as famosas reminiscências proustianas que foram provocadas, pelo bolinho mergulhado em uma xícara de chá, a *madeleine [madalena]* “[...] provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tente se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo.” (DELEUZE, 2006, p. 19).

Assim, as imagens lembradas do passado se organizam na seqüência seguinte: (i) “a pequena árvore” e a luz da lua **geraram** “a sombra gigantesca” (com todas suas referências imagéticas significativas, leite com espuma, etc.); (ii) “a sombra gigantesca” **gerou** “todos os outros domingos”; e (iii) “todos os outros domingos” **geraram** aquele “Domingo”. Isso posto, eis a primeira frase do conto que fecha o círculo com a última: “Aos domingos a família ia ao cais do porto espionar os navios.” (DAD, p. 91).

Essa narrativa circular, tipicamente joyciana, remete também a um procedimento de escritura freqüentemente empregado pelo poeta francês Saint-John Perse, a “sobreposição narrativa” – como no caso no último parágrafo acima analisado – que Christian Rivoire compara metaforicamente ao princípio da revelação fotográfica:

Um dos procedimentos favoritos de Saint-John Perse, que nós chamamos de “sobreposição narrativa” consiste em fazer ouvir várias narrativas simultaneamente [...]. Por certo, já que todas as palavras de um conjunto um pouco longo não podem corresponder a várias isotopias ao mesmo tempo, na maioria das vezes, **uma linha [de leitura]** é privilegiada e é possível que ela seja a única a ser percebida durante uma primeira leitura, porém quanto mais se avança no conhecimento da obra, **tanto mais as outras se deixam descobrir, se “revelam”, gradualmente como no momento de uma revelação fotográfica**<sup>67</sup>. (RIVOIRE, 2003, p. 309, grifo nosso)

A escritura de “narrativas sobrepostas” não exige do(a) autor(a), necessariamente, certa erudição, como no caso do processo criativo de Saint-John Perse. Ela requer, sobretudo, uma “consciência poética”, ou seja, a capacidade original (inata ou não) de pôr em *co-*

<sup>1</sup> Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão.

*presença* palavras, mesmo de cunho aparentemente cotidiano, conforme o exemplo dado por Clarice Lispector.

Assim, a seleção dos semas (traços semânticos) comuns das palavras, mas também dos morfemas, do fragmento de texto lido, forma uma isotopia<sup>i</sup> que define uma *linha de leitura* (ou seja, um mini *pacto de leitura*), que pode renovar-se a cada releitura, pois “o processo mais utilizado nesta escritura multi-narrativa é a polissemia<sup>68</sup>”. (RIVOIRE, 2003, p. 312).

O conceito imagético de “revelação fotográfica”, de certa forma, “deslineariza” a leitura e a escritura (Barthes, 1970; Deleuze, 2006; Cixous, 1990a). Ele também remete (i) ao da *leitura plural*<sup>ii</sup> (Barthes, 1970) pela reiteração das leituras por meio de *lexias*; (ii) ao conceito da *leitura em vis-à-vis* (Cixous, 1990a), e pela busca “revelação” da isotopias latentes, da mesma maneira do que as relações *transtextuais* “veladas”: a revelação do “negativo” para a “fotografia”, ou seja, do oculto para as imagens textuais, as imagens a ler.

Percebe-se que, a partir dessas análises dos textos clariceanos e sobre a necessidade de olhá-los, Hélène Cixous destacou o caráter híbrido, portanto, transdisciplinar e dialógico, do espaço escritural que a página impressa, com meros caracteres tipográficos básicos e sem nenhum apoio de ilustrações, oferece ao leitor.

Essa *leitura pictorial* de texto, como aqui chamamos, “deslineariza” de fato a leitura e a escritura (Barthes, 1970; Deleuze, 2006; Cixous, 1990a) e revela uma verdadeira *encenação* espacial da página, composta de vários efeitos tipográficos, os que se aproximam mais da representação icônica ou simbólica. Mas também, outros efeitos como os rítmicos (estroboscópicos) ou sintáticos (parataxe, assíndeto) que são, ao mesmo tempo, visuais e musicáveis.

A delimitação de uma *linha de leitura* – baseada na busca de isotopias que revelam “fotograficamente” as “narrativas sobrepostas” (Rivoire), presentes em um “texto estrelado<sup>iii</sup>” (Barthes, 1970) ou em uma “teia de aranha” (Deleuze) – atribui à polissemia toda sua força interpretativa intrínseca (ou endógena), que, por sua vez, se combina com a mesma força e lógica interpretativa extrínseca (ou exógena) da *transtextualidade*.

<sup>i</sup> Cf. a isotopia formada, na análise anterior, pela palavra, de teor altamente simbólico, *árvore*, que remete aqui à genealogia, à família, à origem e ao futuro.

<sup>ii</sup> Os conceitos de *leitura plural* e de *leitura em vis-à-vis*, introduzidos aqui, serão analisados detalhadamente mais adiante, nesse mesmo capítulo.

<sup>iii</sup> Tradução por decalque do francês “texte étoilé” (BARTHES, 1970, p.18), que representa um texto construído, metaforicamente, na base de uma tipologia de uma rede em forma de estrela, ou seja, um ponto nodal a partir do qual se desenvolve inúmeras ramificações intrínsecas ou não, rompendo assim com a linearidade do texto.

Essas considerações sobre o conceito imagético de “revelação fotográfica”, além da “deslinearização” da *leitura-escritura*, acirraram, a nosso ver, as “solidariedades do paradigma e do sintagma” (KLINKENBERG, 2000, p. 149, *et seq.*). Com efeito, a adaptação do conceito do semiótico belga ao ato de ler ou de escrever abre uma ampla perspectiva, fundamentada na aproximação da leitura sintagmática (eixo horizontal: a leitura tradicional<sup>i</sup>) com a leitura paradigmática (eixo vertical: a leitura pictorial). Forma-se então uma *unidade atualizada* que é “o local onde se cruzam as relações sintagmáticas e paradigmáticas<sup>69</sup>”. (Idem).

A *unidade atualizada* e a *pontualidade* (Kremer, 2007) definem um espaço de convergência onde o olhar do leitor detém-se, sob a ampliação da *lupa*, em um momento de *micro-leitura* como a revelação da essência do oculto rompendo com a aparente legibilidade:

A revelação, efetivamente, envolve não apenas a presença de um sentido oculto, que tem de ser “esclarecido”, ela consiste também em um investimento de significado no texto pelo leitor, que lança uma nova luz sobre as palavras [...].<sup>70</sup> (KREMER, 2007, § 1º).

Daí destaca-se o papel criador do leitor, do *eleitor-analista*, ou melhor, do *micro-leitor*, que, segundo Nathalie Kremer (2007, § 2º), explora a polissemia do texto para reorganizar, ao exemplo de Hélène Cixous na leitura dos textos de Clarice Lispector, as significações reveladas em um “discurso comentário”.

Assim, a *unidade atualizada* e a *pontualidade* aproximam-se do conceito de *micro-leitura* concebido como “um ‘quadro’ do texto analisado, que toma forma em um encontro entre a leitura e re-escritura<sup>ii</sup> da obra<sup>71</sup>”. (KREMER, 2007, § 1º).

Contudo, essa abordagem, focalizada na *polissemia* do texto, poderia, de certa forma, representar um “filtro literário”, expressão teorizada por Christian Vandendorpe, em seu artigo *Effets de filtre en lecture littéraire*<sup>iii</sup>.

Com efeito, segundo o semiótico canadense, o “sentido estrelado<sup>iv</sup>” de um sistema de conotações ilimitadas tornou-se o paradigma que valoriza a polissemia em detrimento de certa transparência, nitidez: “O significado último deve permanecer, tanto quanto possível,

<sup>i</sup> É claro, que ao nível da cadeia do signo lingüístico, o que chamamos aqui de *leitura tradicional*, mantém seus traços “saussurianos” intrínsecos, de seleção e de combinação, imprescindíveis no ato de ler-escrever.

<sup>ii</sup> A noção de *re-escritura* será analisada mais adiante, no terceiro capítulo desse trabalho.

<sup>iii</sup> Efeitos de filtro em literatura literária. (tradução nossa).

<sup>iv</sup> Por analogia ao “texto estrelado” barthiano. (Cf. *supra*).

**indecidível**. E é esta **indecidibilidade** que é, cada vez mais, esperada para produzir no leitor o efeito de literariedade<sup>i</sup>.<sup>72</sup> (VANDENDORPE, 1992, p. 30, grifo nosso).

Anota-se que as palavras acima grifadas (*indecidível e indecidibilidade*) fazem parte do léxico derridiano. Além disso, elas ecoam perfeitamente nas escrituras clariceana e cixousiana, na medida em que a *indecidibilidade* corresponde, segundo Charles Ramond, à impossibilidade de definir exatamente o sentido de um enunciado, não porque está confuso ou inexistente, mas devido à possibilidade de fazer múltiplas leituras pertinentes e de vários modos:

Ao se deixar *construir* enunciados com sentidos múltiplos, deixa-se *destruir* o sentido único: a *indecidibilidade* então é inicialmente o efeito mais visível da “*desconstrução*” derridiana dos textos filosóficos.<sup>73</sup> (RAMOND, 2001, p. 43-44, grifo do autor).

Assim, a *indecidibilidade* é um conceito fundamental para entender a *leitura plural* e a *leitura em vis-à-vis*: “destruir o sentido único” para “*construir* enunciados com sentidos múltiplos”. Ela tem um teor basicamente semântico e provém, por exemplo, da contradição e da ambigüidade lexicais (como a polissemia, a silepse, a aporia ou os jogos de palavras) que têm “um papel intrinsecamente desestabilizador” (RAMOND, 2001, p. 44), porém imprescindível na formação do sentido.

Da mesma forma, Maurice Blanchot, quando trata de definir, na sua obra *O espaço literário*, a ambigüidade, como forma de dissimulação produtiva, demonstra que:

[...] o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo *parece* ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torna infinitamente rico, que esse infinito de sentido não tenha necessidade de ser desenvolvido, é tão-só imediatamente vazio. (BLANCHOT, 1987, p. 265, grifo do autor).

Portanto, a *indecidibilidade*, ambígua por essência, trabalha de encontro à “riqueza” da “aparência” para construir o “infinito de sentido”, explorando todos os recursos da linguagem para transformar uma “aparente” ilegibilidade em um “sentido estrelado” e também, de certa maneira, para revelar “narrativas sobrepostas”.

Inclusive, a fim de manter a *indecidibilidade* do texto literário, a revelação (ou desvelamento) interpretativa feita pelo *leitor-crítico* é seguida pelo “revelamento<sup>ii</sup>” do sentido. Isto é, como assinala Alain Trouvé (2004, p. 65), uma “forma de dizer também [sem

<sup>i</sup> “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ [...], isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”. (JAKOBSON *apud* MASSAUD, 2004).

<sup>ii</sup> O que Jean Bellemin-Noël chama de “figures de revoillement” [figuras de revelamento]. (TROUVÉ, 2004, p. 65).

querer voltar para um subjetivismo ultrapassado], que o mito de uma leitura científica, meramente objetiva e por princípio totalizante, parece ter desaparecido definitivamente [...] <sup>74</sup>”.

Enfim, a *indecidibilidade* pode provir, não somente do léxico, mas, sobretudo, da sintaxe, da intertextualidade, da pontuação, da paginação, de erros ortográficos propositais ou do uso simultâneo de várias línguas (com ou sem a tradução). Consoante este último exemplo, Hélène Cixous semeia nos seus textos inúmeros trechos em língua estrangeira, mais especificamente em alemão e em inglês, criando assim enunciados *indiciáveis*.

### 1.1.6. A poliglossia cixousiana

Ler, segundo Bakhtine, é uma atividade que é realizada por aqueles que já aprenderam a ouvir a heteroglossia (o multilinguismo) contida em todo discurso humano (que é, por definição, uma atividade interpessoal) <sup>75</sup>.

WALL, Antony.

A tradução endógena<sup>i</sup> (tradução realizada pelo próprio leitor), a alternância de várias línguas em contato (code-switching) e a *poliglossia* caracterizam um modo de raciocinar e de ler de Hélène Cixous que, desde criança, fala três línguas<sup>ii</sup>: o alemão, o francês e o inglês. Devido a sua preocupação de compreender o outro e a fim de não ter de ler o texto estrangeiro pelo “filtro” da tradução exógena, ela aprende a língua do(a)s autor(a)s estrangeiro(a)s do(a)s quais ela deseja estudar a criação ficcional e/ou poética.

Assim, para facilitar a *intercompreensão* e reduzir o que a teoria da comunicação chama de “ruído semântico” [bruit sémantique] (JAKOBSON, 1963, p. 95), Hélène Cixous estudou, por exemplo, o português para poder interpretar a obra literária de Clarice Lispector. Segundo Blyth e Sellers,

Cixous pode ler Kafka, Kleist, e outros, no original em alemão. Ela explora Shakespeare e Joyce em inglês. Cixous estudou o russo para que pudesse ler a poesia de Tsvetayeva. **Aprendeu o português para que não perdesse inutilmente a mais sutil nuance na escrita de Clarice Lispector.** Esta é a primeira etapa, mas o trabalho de “entendimento” do texto “estrangeiro” não termina aí. [...] ela então procura “preservar a essência de cada língua” [...] tentando deliberadamente não “reduzir [cada texto] ao francês” [...]<sup>76</sup>. (BLYTH; SELLERS, 2004, p. 90, grifo nosso)

<sup>i</sup> Em março de 1991, em uma entrevista, com Frédéric Regard, Hélène Cixous expressa sua desconfiança das traduções e dos tradutores, portanto, pratica a tradução endógena: “eu trabalho textos russos embora não leia o russo. Então, o que eu faço? Pego um dicionário e trabalho palavra por palavra.” (CIXOUS, REGARD, 1992, p.24).

<sup>ii</sup> Ela não fala árabe.

Em seu ensaio *auto-ficcional*, *La venue à l'écriture* [A vinda à escritura] (1976), antes de descobrir a obra de Clarice Lispector, Hélène Cixous já tratava da questão da poliglossia. Assim, a narradora sente uma necessidade impreterível de escrever: “Eu também estou com fome. O gosto do leite de tinta. [...] Uma vontade de escrever está em todo lugar. [...] Na verdade não tenho nenhum ‘motivo’ para escrever<sup>77</sup>.” (CIXOUS, 1986, p. 41-42)

Tal exigência, quase visceral, de escrever e de falar afeta, segundo a narradora, até o seu próprio estado de saúde, “estou doente, castiguem-me<sup>78</sup>” (CIXOUS, 1986, p. 42), o que a leva a consultar um médico:

– Então, me diz o médico, quer escrever?

– Uma leve dor de cabeça, digo eu, anginosa de espanto.

Ele me detalha da cabeça aos pés, ele me corta em pequenos pedaços, ele acha minhas coxas compridas demais e meus seios pequenos demais.

– Abra a boca, mostre isso.

Abro a boca, faço *Ach*, ponho a língua de fora. Tenho três. **Três línguas?** Perdoe-me. E ainda ele não sabe que tenho uma ou duas que não estão pregadas lá, ou talvez só uma, mas mudando e multiplicando, **uma língua de sangue, uma língua de noite, uma língua que atravessa minhas regiões em todos os sentidos** [...]. Não lhe diga, não lhe diga. Ele cortará suas línguas [...] “Abra os olhos e recolha a língua”. Obedeço.<sup>79</sup> (CIXOUS, 1986, p. 42-43, grifo nosso)

Nesse sentido, o conceito de poliglossia deve ser esclarecido para melhor entendimento de seu papel fundamental na prática da *leitura hermenêutica* de Hélène Cixous. O trecho anterior revela que cada uma das “três línguas” – e mais “uma ou duas” soltas – cumpre um papel claramente definido: “uma língua de sangue, uma língua de noite, uma língua que atravessa minhas regiões em todos os sentidos.” (CIXOUS, 1986, p. 43).

Portanto, Hélène Cixous tem a capacidade de escrever e de ler sempre na beira das fronteiras lingüísticas e culturais. Ela usa também sua “língua de noite” na margem entre o mundo real e o mundo dos sonhos (uma das suas mais importantes fontes de inspiração), quer dizer, na “entre margens”.

Como assinala Christian Baylon, o plurilingüismo, que se associa ao “uso indistinto de uma ou de outra língua<sup>80</sup>”, distingue-se da poliglossia que, por sua vez, corresponde a uma “repartição dos usos dentro de cada uma das línguas, consoante circunstâncias e temas peculiares [...]”<sup>81</sup>. (BAYLON, 1996, p. 148).

O sociolinguísta francês acrescenta que essa escolha de uso está também ligada à “preponderância de uso de uma das línguas” ou a uma “diferença de prestígio.” Baylon destaca os trabalhos do sociolinguísta norte-americano John J. Gumperz, os quais

demonstraram que “a alternância não é nem arbitrária nem aleatória, mas, pelo contrário, constitui uma ‘estratégia comunicativa’ adicional àquelas de que disponham os indivíduos ou grupos unilíngües<sup>82</sup>.” (BAYLON, 1996, p.155-156).

De fato, Hélène Cixous explora sua poliglossia, como uma “‘estratégia comunicativa’ adicional”, para criar, mediante uma confrontação de sotaques, de ritmos e sonoridades estrangeiros, *enunciados indicidíveis*, na sua escrita. Por igual, em suas leituras em *vis-à-vis* dos textos clariceanos, ela consegue criar o que chamamos *leituras indicidíveis*, abrindo o texto clariceano – aliás, freqüentemente sem o intuito de interpretá-lo – a outros acentos, outras vozes. De certa forma, do mesmo modo em que ela descobriu a obra de Clarice Lispector:

[...] quando li Clarice pela primeira vez em francês<sup>i</sup>, em uma tradução muito distante do texto, **ouvi a potência da voz: era um vestígio forte**. A partir do momento em que eu sabia que havia uma voz, eu fui ler em português do Brasil, e eu descobri algo completamente diferente<sup>83</sup>. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 24, grifo nosso).

Apesar do “filtro” da tradução imposto aos primeiros excertos da fragmentada obra clariceana, *Água viva*, Hélène Cixous detectou um “vestígio” de voz que não foi silenciado, pois escapou da filtragem lingüística para o francês. Como o arqueólogo ou o filólogo, ela foi beber a riquíssima fonte clariceana que, por sua vez, se tornou a “fazer[-lhe] fonte<sup>ii</sup>”. Ela ouviu ecoar, em uma *mise en abyme* de sua própria poliglossia, outras vozes, línguas, sotaques, aliás, do próprio sotaque de Clarice Lispector, que permeiam também sua escritura.

Como bem apontou Claire Varin, em seu ensaio *Línguas de fogo*, ao tratar das experiências lingüísticas da escritora brasileira, desde a infância:

Na instabilidade de um bilingüismo manco, ela trabalha, por natureza, à margem. Sua sintaxe, traduzindo, sub-repticiamente uma mescla singular de línguas, fala assim com sotaque estrangeiro refletindo aquele, bem real e indefinível, com o qual se exprimia e queria considerar como um defeito de pronúncia. (VARIN, 2002, p. 27, tradução de Lúcia Peixoto Cherem).

## 1.2. DESCRIÇÃO DE UMA PRÁTICA: A LEITURA CRÍTICA EM *VIS-À-VIS*

A prática de leitura crítica em *vis-à-vis* origina-se, a nosso ver, na tradição da glosa marginal ou interlinear praticada pelos copistas medievais para explicar um termo difícil ou uma noção desconhecida encontrada no decorrer da transcrição “fidedigna” da obra. As glosas

<sup>i</sup> Conjunto de dezessete fragmentos de *Água viva*, publicados em *Brasileiras*, na editora *Des Femmes*. (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 204-212).

<sup>ii</sup> A expressão *faire source* [*fazer fonte*], segundo Hélène Cixous, é um sinônimo para substituir o conceito de *influência*, que de fato detesta. (CIXOUS, REGARD, 1992, p.13-15; p. 19-20).

mais extensas, redigidas por comentaristas de talento e de renome (em geral, teólogos), tornaram-se verdadeiros comentários do texto e chegaram – ao invés de serem publicadas separadamente da “edição” inicial – a ser integradas *in extenso* ao texto original, por meio de um processo de re-escritura.

Deste modo, a *Glossa ordinaria*<sup>i</sup> era um manuscrito misto (texto e metatexto), o texto original e um comentário literal e escritural das *Escrituras Santas*, amplamente reconhecida pelas universidades escolásticas medievais: o texto bíblico era colocado na coluna central e as glosas nas laterais, paginação em três colunas, o texto era lido em duplo *vis-à-vis*.

Segundo Louis Holtz (1999, p. 108), “a justaposição do comentário e do texto comentado responde a uma necessidade<sup>84</sup>” devida, já na época, a distância lingüística que existia entre os textos da Antiguidade e a língua vernácula. Portanto, o diálogo entre o texto e seu próprio comentário se tornou um verdadeiro e indispensável “guia de leitura”, pois “não se interpreta facilmente as obras do passado. Precisa-se de guias de leitura para o latinista médio, ou seja, por uma maioria dos leitores.<sup>85</sup>” (Idem).

Em sentido amplo, Hélène Cixous praticou, a nosso ver, por meio de seus seminários ou de seus ensaios, um tipo de glosa publicada separadamente, à margem das edições de Clarice Lispector. Outros escritores que pertencem à “biblioteca” e ao universo cixousianos, como Jean Genet ou Jacques Derrida – até a própria escritora francesa – criaram e publicaram textos, dialogando, em específico, conforme uma adaptação moderna da prática medieval, como a da *Glossa ordinaria*, para implementar, o que chamamos, a “escritura em *vis-à-vis*”.

### 1.2.1. Uma prática literária: a “escritura em *vis-à-vis*”

#### 1.2.1.1. Jean Genet

Verena Conley, em sua introdução para a coletânea dos seminários cixousianos, *Reading with Clarice Lispector*, compara esse procedimento de leitura/escritura adotado por Hélène Cixous ao de Jean Genet (1910-1986) que publicou, em 1967, na revista francesa de teoria literária de vanguarda, *Tel Quel* (nº 29), um texto intitulado: *O que resta de um Rembrandt rasgado em pequenos quadrados regulares e jogado pela privada*<sup>86</sup>. (GENET, 1967, p. 3-11; WHITE, 2003, p. 459, tradução de Alves Calado)

<sup>i</sup> In: ZINK, Michel (Dir.). *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

No que tange ao aspecto visual, percebemos que esse texto é apresentado em duas colunas, mas com paginações diferentes, no que diz respeito ao tamanho e ao estilo das letras, à largura das colunas. Cumpre salientar que as narrativas são diferentes, porém a disposição textual oferece ao leitor toda liberdade de lê-las juntas ou separadamente. O texto da coluna, mais larga, da esquerda, narra um fato autobiográfico trivial (porém fundamental) do autor, seu encontro com um homem idoso e feio durante uma viagem de trem, “a história da conversão de Jean Genet [:] ‘[...] eu tive a revelação de que cada homem vale cada um dos outros’” (WHITE, 2003, p. 459 e p.460, tradução de Alves Calado).

Quanto ao da coluna da direita, mais estreita, é uma *ekphrasis* “altamente pessoal” (WHITE, 2003, p. 459), um comentário da vida e, mais especificamente, dos auto-retratos do pintor holandês Rembrandt (1606-1669). Jean Genet não era crítico de arte “profissional”, contudo, segundo Wilson Coutinho<sup>i</sup> (1947-2003):

*Rembrandt*, escrito por Jean Genet, é uma importante crítica sobre o pintor holandês. É certo que não é feita por um *scholar*, **mas o que ressalta de mais interessante é o texto do escritor**, sua maneira pessoal, quase psicótica, de **se envolver com a obra visual de Rembrandt**. (GENET, 2002, citação da contracapa, tradução de Ferreira Gullar, grifo nosso)

Todavia, a disposição em *vis-à-vis* desses dois textos, embora bastante diferentes (narração / *ekphrasis*), abre um espaço dialógico, de espelhamento, de troca entre eles a respeito de uma *descrição*, de uma relação oximórica em torno do tema da *beleza da feiúra*. A descrição dos auto-retratos de Rembrandt, por meio de uma *ekphrasis*:

Trata-se *stricto sensu* da descrição literária de uma obra de arte, que não é necessariamente um quadro [...]. No *ekphrasis*, a representação se desdobra do visual ao lingüístico [...]. No plano estético, é uma figura de *mise en abyme*: a criação do escritor se projeta no espelho de uma outra arte, por representação, ao mesmo tempo, transitiva (ela dá a ver o objeto descrito) e especular (ela emblema o trabalho estético do escritor)<sup>87</sup>. (BERGEZ, 2004, p. 182-183)

Desde então, Wilson Coutinho destacou implicitamente o trabalho de *ekphrasis* de Jean Genet, pois o “mais interessante é o texto do escritor” e o lingüístico “se envolve com a obra visual de Rembrandt” ou com o visual do velho homem no trem. Na descrição, a questão do olhar, ou melhor, o ato de observar e descrever são qualidades inerentes a qualquer atividade criativa (narração / *ekphrasis*) – seja como artista (pintor, escritor), seja como espectador (ou leitor) – que levam esses “atores da descrição” a um processo de fragmentação do que está sendo descrito, como através das palavras de Jean Genet: “assim, cada pessoa não apareceu mais diante de mim em sua individualidade total, absoluta e magnificente, e sim

<sup>i</sup> Mestre em filosofia, crítico de arte do jornal *O Globo* e curador do *Museu de Arte Moderna* (MAM) do Rio.

como uma *aparência fragmentária de um único ser* [...]” (GENET, 1967, p. 11; WHITE, 2003, p. 462).

A “escritura em *vis-à-vis*” contribui, de certo modo, como o sugere Tiphaine Samoyault, em seu artigo *Textes visibles*, para um “estilhaçamento fragmentário”:

Os processos modernos de estilhaçamento dos caracteres lineares e sucessivos do texto, que o dão tanto a ver quanto a ler, não afetam somente o poema: o romance também é atingido pelo visível dos estilhaços do fragmentário<sup>88</sup>. (SAMOYAULT, 1998, p. 15)

Esses processos “fragmentários” transformam a legibilidade do texto em uma visibilidade de tipo pictorial, assim, “o leitor encontra a indecisão do espectador da pintura abstrata: fora do lugar da figura, ele a procura alhures, na matéria, na textura ou na cor<sup>89</sup>”. (SAMOYAULT, 1998, p. 16).

#### 1.2.1.2. Jacques Derrida

O livro *Glas [Dobre fúnebre dos sinos]* (1974) de Jacques Derrida (1930-2004), filósofo francês e parceiro intelectual de Hélène Cixous, apresenta as mesmas características de *escritura em vis-à-vis* que as do texto de Jean Genet, apresentado acima: dois textos distintos colocados em *vis-à-vis*, um na página da esquerda (sobre a obra de Hegel), o outro na da direita (sobre a obra do próprio Jean Genet).

Essa ressalva é importante na medida em que, Steven Connor, em *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (1996), interessou-se pelas particularidades literárias de *Glas* e apresentou a obra nesses termos:

Talvez o mais surpreendente exemplo de crítica como prática de vanguarda seja *Glas*, de Derrida. O texto consiste em duas colunas que percorrem continuamente o lado esquerdo e direito da página; a coluna da esquerda discute a obra de Hegel e temas hegelianos, e a da direita é dominada por uma discussão da obra de Jean Genet. A dissociação visual do texto [...] é ela mesma entrecortada **pela passagem variável de temas e trocadilhos entre as duas colunas e a quebra irregular do tipo gráfico e do arranjo espacial da página**. (CONNOR, 1996, p. 175, grifo nosso)

Pode-se destacar que, a exemplo do texto de Jean Genet supracitado, Jacques Derrida também põe em *vis-à-vis* dois textos bastante diferentes e consegue romper o suposto hermetismo da fronteira que separa as páginas da direita e da esquerda do livro, por meio de um diálogo que se estabelece: (i) pela fusão pontual das temáticas, para Hegel (a totalidade, o conhecimento, a abstração, etc.), para Genet (a literatura, a sexualidade, o excesso, etc.); (ii) pelos jogos lingüísticos similares presentes nas duas páginas (trocadilhos, neologismos,

metáforas, etc.); e (iii) pela tipografia e paginação das duas colunas que estabelecem pontes entre si.

Ademais, Steven Connor destaca, em *Glas*, de Jacques Derrida, um movimento de propagação circular da *origem para a origem* (cf. *supra*), que remete às mesmas particularidades de circularidade textual presentes nas obras clariceanas, cixousianas e joyceanas, especialmente como em *Finnegans Wake*:

Glas tem sido tomado como texto-objeto ou texto-limite da crítica pós-moderna, tendo com a crítica tradicional a mesma relação de *Finnegans Wake* com a literatura; na verdade, **Glas imita o texto de Joyce na circularidade do começo e do fim** [...]. (CONNOR, 1993, p. 175, grifo nosso)

Com efeito, o texto apresenta-se sem início nem fim, sem *Alfa nem Omega*, como o demonstra Hélène Cixous, em seu seminário sobre o conto clariceano, “O ovo e a galinha” e quando ela se refere ao autor irlandês, James Joyce, analisa a função teórica da temática das metáforas do “ovo” e da “galinha”, na literatura:

Em Joyce, por exemplo, o estranho autor de *Finnegans Wake* é um ovo que foi botado por uma galinha cacarejadora caminhando ao longo do texto [...]. Joyce adora colocar no texto uma galinha que examina o lixo (ou a ninhada)<sup>i</sup>. Ela descobre uma imensa carta, a de F.W. A questão da galinha e do ovo está em todo lugar, uma vez que **a galinha em F.W. descobre em F.W., F.W.**<sup>90</sup> (RWCL, p.98, grifo nosso)

Neste comentário, Hélène Cixous relaciona a “galinha literária” joyceana à clariceana, das quais se origina um texto. Primeiramente, pela busca de fragmentos “textuais” formadores de sentido, a primeira “galinha” cata informações em um lugar inédito (no lixo, ela descobre a carta), quanto à segunda, cata “grãos” disseminados na “superfície textual” com intuito de entrar, após a primeira leitura, na profundidade do texto. Em seguida, pelo efeito de recursividade, gerado pelo fenômeno de *mise en abyme*, a “galinha literária” joyceana “em F.W. descobre em F.W., F.W.”. Por sua vez, a “galinha literária” clariceana, junto ao “ovo literário”, representa um paradoxo de causalidade, o da origem – Quem apareceu primeiro? O ovo ou a galinha? – isto é, uma duplicação especular, para o infinito, que se reflete dialogicamente no conto clariceano, em *Finnegans Wake* e também em *Glas*.

Ainda deve-se acrescentar, na continuação desse raciocínio, que sobre Jacques Derrida e Hélène Cixous, por meio de suas instigantes e inovadoras atividades de leituras cruzadas<sup>ii</sup> de seus próprios textos, publicou-se uma obra em *vis-à-vis* – a partir dos dois textos

<sup>i</sup> Hélène Cixous relembra o jogo de palavras de James Joyce: “The letter plays on the signifier ‘litter’, as litter [ninhada] and waste [lixo].” (RWCL, p. 98).

<sup>ii</sup> Cf. SEGARRA, Marta (Org.). *L'évènement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première, 2007.

seguintes: *Um bicho-da-seda de si*<sup>i</sup> de Jacques Derrida, *Saber ver*<sup>ii</sup> de Hélène Cixous – intitulada *Voiles* (1998) e traduzido para o português por *Véus... à vela*<sup>iii</sup> (2001):

O ponto de partida é dado pela graça de uma língua que dá a sua *chance* à diferença sexual entre dois homônimas, *a* vela [*la voile*] e *o* véu [*le voile*]. [...] **a aliança das duas escritas aparecia tão imperativa quanto uma ordem**: uma ordem ditada tanto quanto de sucessão. (CIXOUS; DERRIDA, 2001, p. 5, tradução de Fernanda Bernardo)

Jacques Derrida faz aqui o mesmo trabalho<sup>iv</sup> de *leitura/escritura em vis-à-vis* de seu próprio texto com o de Hélène Cixous, bem como a própria autora o fez com os textos de Clarice Lispector. Ele leu o texto *Saber ver* baseando-se na sua rede intertextual, na sua “biblioteca” internalizada; aliás, com referências culturais comuns às de Hélène Cixous como, por exemplo, a religião e a tradição judaicas (*tallith*, xale de oração), os filósofos alemães (Heidegger, Schleiermacher) e outra obra da escritora francesa (*La*, 1976).

Em suma, este conceito de leitura/escritura em *vis-à-vis* consiste na criação de um “círculo virtuoso” entre escritura e leitura, entre o(a) autor(a) e seu(sua) leitor(a), que representa, para Tiphaine Samoyault, “a reciprocidade positiva, a economia própria da leitura: ler faz escrever e escrever faz ler<sup>91</sup>” (SAMOYAUULT, 2006, p. 319), que, por conseguinte, leva autores como Hélène Cixous e Jacques Derrida a uma “aliança das duas escritas [que] aparecia **tão imperativa quanto uma ordem**” (CIXOUS; DERRIDA, 2001, p.5): uma ordem de salvação, uma resposta “imperativa” a um *S.O.S.*

Paradoxalmente, é por meio da leitura que o(a) leitor(a) “salva” ou “ajuda” o(a) escritor(a), como o diz Franz Kafka no seguinte fragmento: “Ninguém nunca lerá o que eu escrevo, ninguém virá a minha ajuda<sup>92</sup>” (KAFKA *apud* SAMOYAUULT, 2006, p. 317). Portanto, *ler* é, ao mesmo tempo, receber e dar ajuda, há uma relação dialógica velada, pois não se sabe quem ajuda quem nem como, mas há de fato uma ligação “triangular” que se “estabelece então entre a escritura, a leitura e a vida<sup>93</sup>”. Guy Debord<sup>v</sup> teve o mesmo raciocínio “triangular”: “Para saber escrever, deve-se ter lido, e para saber ler, deve-se saber viver<sup>94</sup>.”

<sup>i</sup> Título original em francês: *Un ver à soie*.

<sup>ii</sup> Título original em francês: *Savoir*.

<sup>iii</sup> Cf. CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à velas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quatero, 2001. [ilustrado com seis desenhos de Ernest Pignon-Ernest]

<sup>iv</sup> Neste exemplo escolhido: “Os dois textos tinham aberto um volume que a revista *Contretemps* [1997] consagrou precisamente aos *Véus*. O que, para além deste motivo, ainda os liga entre si é uma coincidência: no momento de escrever *Um bicho-da-seda de si*, Jacques Derrida lê *Saber ver*, já pronto para publicação. Refere-se-lhe também de modo explícito, por vezes ao rés da sua literalidade.” (CIXOUS; DERRIDA, 2001, p.5)

<sup>v</sup> Ensaísta e cineasta francês (1931-1994). Autor de *La société du spectacle [A Sociedade do Espetáculo]*, (1967).

No seu ensaio, *À l'aide* [Socorro], Tiphaine Samoyault (2006) coloca, com justeza, Hélène Cixous do mesmo lado que Franz Kafka, porém, com a seguinte nuance, a escritora francesa corre – com sua escritura peculiar e com conhecimento de causa – o risco de desnortear seu(sua) leitor(a) “despreparado(a)”, que desistirá logo da leitura e assim será incapaz de ajudá-la:

Este risco é sem dúvida exatamente o da literatura: ninguém jamais lerá o que eu escrevo, mas quando me ler, me ajudará. Eu escrevo para ajudar aquele que lendo-me ajuda-me<sup>95</sup>. (SAMOYAULT, 2006, p. 322)

### 1.2.1.3. Hélène Cixous

Além de suas leituras em *vis-à-vis*, consta, na bibliografia de Hélène Cixous, a publicação de uma entrevista da autora francesa com uma crítica e especialista de sua obra, Mireille Calle-Gruber. *Entre tiens* [Entre vistas] faz parte do ensaio intitulado *Hélène Cixous, Photos de racines* [Fotos de raízes] (1994). A paginação dessa conversa apresenta certo interesse para nosso estudo, pois o texto é semeado, segundo a nota da editora, de “janelas [que] abrem sobre os Cadernos<sup>i</sup> de Hélène Cixous<sup>96</sup>”. (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, citação da folha de rosto).

Porém, no que tange às relações intertextuais, essas *janelas* não representam em si uma verdadeira forma de *autotextualidade*<sup>ii</sup> (isto é, o autor que cita seus próprios textos), mas sim, um tipo de *intertextualidade restrita* (a relação entre textos do mesmo autor), devido à ausência de menções a respeito da autoria da escolha dessas *janelas*.

As *janelas* são fragmentos dos próprios pensamentos da escritora francesa, registrados “tais quais” em cadernos<sup>iii</sup>. Em seguida, eles foram formatados dentro de retângulos de tamanhos variáveis e espalhados no espaço visual das páginas do texto da entrevista. Eles desempenham, contudo, um papel similar aos fragmentos da leitura crítica em *vis-à-vis*, ou seja, são intrinsecamente ligados ao texto fonte. Eles abrem novas “perspectivas” e “ponto de fuga”, estabelecendo assim uma continuidade discursiva especular entre as idéias expressas em um fala espontânea – devido ao diálogo (amistoso) em forma de entrevista – e os pensamentos fragmentados, como no exemplo seguinte, conforme a paginação original:

<sup>i</sup> Clarice Lispector conservava também suas “anotações” que “no lugar do anterior [título] ‘Fundo de gaveta’, são publicadas com um título, segundo Clarice, ‘detestável’: *Para não esquecer*.” (GOTLIB, 1995, p. 344).

<sup>ii</sup> Terminologia adotada por Lucien Dällenbach, em seu ensaio “Intertexte et autotexte”. In: *Poétique*, nº27. Paris: Seuil, 1976, p. 282-296.

<sup>iii</sup> Sem menção de data em nossa edição (*Des Femmes*, 1994).

H.C. – Poesia com filosofia: devo dizer que, para mim é o mais difícil. Na verdade, eu não posso realmente falar sobre isso. Por quê? Vou dizer por que razão não posso falar sobre isso (risos). Talvez porque tenho uma grande proximidade com Derrida que considero desde sempre meu outro. Acontece que é assim: porque ele está vivo<sup>i</sup>, graças a Deus. Clarice, com quem me encontro em extrema afinidade, talvez as mais extremas afinidades, morreu. É a sorte e o horror da escritura de ter somente a liberdade com as palavras, com suas palavras<sup>97</sup>. [...] (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 89).<sup>ii</sup>

Certeza que C.L. me dá a minha “semelhança” oculta (ocultada na diferença) –  
E J.D. me dá a minha diferença incluindo todas as minhas diferenças. [sem data]

### 1.2.2. A leitura crítica em *vis-à-vis* segundo Hélène Cixous

A prática “hermenêutica” de Hélène Cixous revela um *corpus* de referências intertextuais (verbais e não verbais) de certa diversidade, o que Umberto Eco (2005, p. 168) considera como uma “enciclopédia cultural”, baseada, no caso da escritora francesa, em sua convivência com artistas, seus interesses políticos e artísticos do momento e pelas suas leituras.

Não existe leitor(a) “virgem”, pois ele(a) vai produzir um sentido do texto por meio do seu conhecimento enciclopédico, quer dizer, na acepção etimológica de *conhecimento circular e panorâmico*<sup>iii</sup>. Assim, durante seus seminários, a escritora francesa, quando precisa ampliar seu campo visual, também, *circular e panorâmico*, escolhe, para pôr *em vis-à-vis*, outros textos da obra do(a) autor(a) estudado(a), como no caso de Clarice Lispector:

Muitas vezes, Cixous **multiplica** ou **lamina** suas leituras de um texto de Lispector com outros textos de Lispector, a fim de examinar as semelhanças e as diferenças, bem como romper a continuidade de uma **única leitura**<sup>98</sup>. (CONLEY In: RWCL, p. x, grifo nosso)

No que concerne a *leitura crítica em vis-à-vis*, Hélène Cixous lê dois textos “lado ao lado” (em *vis-à-vis*), por exemplo, os contos clariceanos “O ovo e a galinha” e “Escrevendo” (RWCL, p.104-105). Dessa maneira, ela “lamina” suas leituras *com [with<sup>iv</sup>]* Clarice Lispector – ou seja, os textos de Clarice lidos com outros textos de Clarice – espelhando o fragmento de um ao fragmento de outro, fazendo repetidamente, a si mesma, a cada *micro-leitura*<sup>v</sup>, essa

<sup>i</sup> Jacques Derrida morreu, dez anos depois, em 2004.

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Mireille Calle-Gruber e de Hélène Cixous. *Hélène Cixous, Photos de Racines. Paris: Des femmes*, 1994. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (HCPR, p.89).

<sup>iii</sup> Enciclopédia: “do gr. (...) egekúklios paideía '**ensino circular, panorâmico**' (...)” (HOUAISS, 2004, grifo nosso).

<sup>iv</sup> Do título do primeiro volume: *Reading with Clarice Lispector* (RWCL).

<sup>v</sup> “Detectar, em suma, na sucessividade a mais exata do texto as forças geradoras de uma forma, e de sua ruptura, ou seja, de sua passagem contínua em outras formas, elas mesmas ligadas a toda uma continuação esperada, todo

pergunta: *o que é um texto?* Até que certo sentido sucede, da “confiança no detalhe, esse grão do texto<sup>99</sup>” (RICHARD, 1979, p. 7), do exame minucioso dos trechos e da ruptura de continuidade discursiva, o que a autora francesa chama de *inconsciente textual* [*the textual unconscious*] (RWCL, p.105).

Ela [Hélène Cixous] evita a mestria e a incorporação tanto quanto for possível trabalhando **sobre diversos textos ao mesmo tempo e deixando-os “abertos”**, indo para frente e para trás, quebrando a ordem do texto, atuando **por pulos e ricochetes**, tocando aqui e ali em **pontos nodais, e não de forma linear, mas fazendo conexões**<sup>100</sup>. (CONLEY In: RWCL, p.xii-xiii, grifo nosso)

A leitura em *vis-à-vis* cixousiana abre, a cada “pulo” e “ricochete”, novas janelas sobre obras (ou fragmentos) de vários escritores, poetas, artistas plásticos ou músicos. Esse modo de ler é predominantemente *anti-autárcico*, portanto meramente transtextual, passa as fronteiras e se abre às línguas, aos outros textos. Hélène Cixous consegue sair do quadro da página, “pular” e “ricochetar”, na escrita “intertextualmente neutra<sup>101</sup>”, porém toda em relevo, de Clarice Lispector que cita sem citar: “Como um texto, supondo sua unidade, pode possibilitar a leitura de um outro sem tocá-lo, sem nada dizer a respeito, quase sem referir-se a ele?<sup>101</sup>” (DERRIDA, 1986, p. 124).

Em sentido amplo, a leitura em *vis-à-vis* cixousiana corresponde, a nosso ver, a um modo de ler a literatura com a literatura ou com documentos iconográficos, lendo com o auxílio de uma ferramenta literária, ao mesmo tempo, é a “faca” e a “lupa”: o fragmento, como elemento revelador do “efeito de sobreposição, de sobreimpressão de um texto sobre outro.<sup>102</sup>” (DERRIDA, 1986, p. 127).

### 1.2.3. Uma “leitura plural”

O primeiro contato com um texto se faz sempre por meio de uma leitura meramente linear *do início ao fim* e, dependendo de sua extensão, de maneira ininterrupta, para, depois, ser relido a partir de qualquer lugar pertinente. Essa abordagem da leitura é explicitamente

---

um horizonte desejado (desejado / lembrado) do sentido: **tal foi o projeto destas [micro]leituras.**” (RICHARD, 1979, p. 11, grifo nosso).

<sup>i</sup> Em *A Leitora Clarice Lispector*, Ricardo Iannace (2001, p. 15) “analisa relações intertextuais a partir do exame de algumas narrativas de Clarice Lispector, estabelecendo paralelos e aproximações entre textos da autora e de demais escritores, brasileiros e estrangeiros.” Por sua vez, André Luís Gomes, em *Clarice em cena: As relações entre Clarice Lispector e o teatro* (2007), estuda, no capítulo “A tradutora” (p. 74-114), a rede transtextual que Clarice Lispector estabeleceu a partir da sua atividade de tradutora profissional: “Ao traduzir essas [...] peças teatrais, Clarice entrou em contato com um número considerável de dramaturgos que são considerados grandes escritores do século XX. [...] são evidentes [nessas peças] alguns temas recorrentes nos escritos claricianos como **o tratamento simbólico dado ao texto, as digressões, as metáforas e a temática feminina.**” (p. 113 e p. 114, grifo nosso).

presente na obra teórica de Roland Barthes (1915-1980), em seu famoso ensaio *S/Z* (1970), no qual, o semiólogo francês – influenciado pelos trabalhos de Julia Kristeva (a *semanálise*) e de Jacques Derrida (a *disseminação*) – apresenta um método de leitura crítica baseado no seu conceito de “leitura plural<sup>i</sup>”:

Quantas leituras? Deve-se aceitar uma última liberdade: a de ler texto como se já tivesse sido lido. [...] Mas, para nós, que pretendemos estabelecer um plural, não podemos parar esse plural nas portas da leitura: **é preciso que ela também seja plural, isto é, sem ordem de entrada** [...] a releitura é imediatamente postulada, pois sozinha salva o texto da repetição (aqueles que negligenciam de reler obrigam-se a ler, em quaisquer lugares, a mesma história), multiplica-o dentro do seu universo e do seu plural: ela o puxa para fora da cronologia interna (isso acontece *antes* ou *depois* disso) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*) [...] <sup>103</sup> (BARTHES, 1970, p. 22-23, grifo nosso em negrito e do autor em itálico).

Pode-se observar que Hélène Cixous rompe com a prática de explicação de texto linear, com um tipo de *leitura centrípeta*<sup>ii</sup>, embora ainda amplamente praticada nos estudos literários na França. Em seus seminários, conforme o que Barthes descreveu acima, ela aplica com resultado bem mais instigante, um modelo de *leitura plural*, ou seja, sem ordem de entrada no texto, multiplica as inúmeras idas e voltas, que são, de fato, *micro-re-leituras* instantâneas: “para obter, como sob o efeito de uma droga (a do recomeço, da diferença), não o ‘verdadeiro’ texto, mas o texto plural: mesmo e novo.<sup>104</sup>” (BARTHES, 1970, p. 23).

Dentro desse processo de *leitura plural*, Hélène Cixous “lamina” [*laminates*] (CONLEY In: RWCL, p.x), suas leituras de um texto com outros para destacar a pluralidade deste. Portanto, consoante Roland Barthes (BARTHES, 1970, p. 22), este modo de leitura não permite mais “respeitar” o texto como um todo monolítico, razão pela qual precisa “maltratá-lo” [*le malmener*], “cortar a fala dele” [*lui couper la parole*], ou seja, cortar uma frase em qualquer parte, desmembrar, se for necessário, os sintagmas verbais ou nominais, para acessar a um elemento de sentido.

Mediante essa analogia, o teórico francês propõe ao comentarista recortar o texto, aleatoriamente, em função da “densidade das conotações” e das “entradas” ou “portas” (RWCL, p. 101), em pequenos fragmentos, chamados por ele de *lexias*, ou seja, uma “unidade de leitura” (BARTHES, 1970, p. 20), que são, aqui, no âmbito de nosso trabalho, comparáveis às “lâminas”, ou, como será observado ulteriormente, aos “grãos de pólen” dos fragmentos de Novalis (1998), ou aos “grãos de texto” das microleituras de Jean-Pierre Richard (1979).

<sup>i</sup> Aliás, o adjetivo *plural* de Roland Barthes tem aqui a acepção de *disseminação*, ou, segundo Jorge Luis Borges de “centro de inúmeras relações”. (KREMER, 2007, § 5º, *passim*).

<sup>ii</sup> Isto é, segundo Vincent Jouve (2002, p. 94), “uma interpretação centrada e racionalizante [da hermenêutica] que tenta subsumir a complexidade dos textos em um sentido unitário.”

Diferente de Roland Barthes, Hélène Cixous estende essa prática de *leitura plural* a uma rede intertextual, de certa forma, em uma *leitura* amplamente *centrífuga*<sup>i</sup>, que se alastra para fora do texto. Essa rede compõe-se de fragmentos de textos de vários escritores da literatura mundial<sup>ii</sup>, mas também de referências a partir de telas de pintores<sup>iii</sup> ou das críticas de pinturas (de cunho literário), por exemplo, as *ekphrasis* de Jean Genet.

Os “*morceaux choisis*”<sup>iv</sup> [trechos selecionados] por Hélène Cixous têm a particularidade de ressoar com ecos, de se refletir em imagens, no texto que está sendo examinado, compartilhando entre si certa afinidade, a fim de criar, segundo Verena Conley (RWCL, p.x), uma harmonia sinestésica de “cores”, de “tonalidades”, de “múltiplas ressonâncias”.

Evocamos, aqui, a necessidade de estabelecer essa harmonia “sinestésica”, pois ela se torna significativa, na medida em que as questões da transdisciplinaridade (gênero, tradução, hibridismo, intertextualidade, transposição semiótica, *ekphrasis*) e dos estudos interartes constituem, segundo Roland Barthes, uma “entrada de uma rede de mil entradas”<sup>105</sup> (BARTHES, 1970, p. 19), desde então, o(a) comentarista, ao entrar nessa rede, deve adotar uma atitude ambiciosa [*viser loin*] que abre

uma perspectiva<sup>v</sup> (de fragmentos, de vozes oriundas de outros textos, de outros códigos), cujo *ponto de fuga*, entretanto, é incessantemente afastado, misteriosamente aberto [...] <sup>106</sup>. (BARTHES, op. cit., p.19, grifo nosso).

Dessa maneira, torna-se evidente que Roland Barthes usa essa metáfora do *ponto de fuga* – expressão originária do léxico das artes plásticas e da arquitetura – para incentivar o(a) comentarista de texto a criar sua análise (sua própria “obra de arte”) em “perspectiva”, não como o pintor clássico, por meio de projeção de um conjunto de linhas fictícias, mas sim graças à escolha instigante de fragmentos, vozes e códigos alheios.

Assim, o *ponto de fuga* representa a audácia, a ambição do comentarista para com “cada texto (único) [que] é a teoria em si (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa

<sup>i</sup> Ao contrário da *leitura centrípeta*, a *leitura centrífuga* é, segundo o conceito de “desconstrução” derridiana, uma “leitura disseminadora” (JOUVE, 2002, p. 94-95).

<sup>ii</sup> Apesar de suas raízes árabes, Hélène Cixous cita autores, em sua maioria europeus, como, por exemplo, Joyce, Kafka, Blanchot, Genet, Kleist, Hölderlin, Bernhard e Tsvetayeva.

<sup>iii</sup> Rembrandt, Picasso, Hieronymus Bosch, etc.

<sup>iv</sup> Expressão francesa, citada por Verena Conley, que se refere aos excertos de obras do mesmo autor ou autores diferentes agrupadas em uma coleção, em uma coletânea.

<sup>v</sup> Na primeira acepção da palavra: “Rubrica: gravura, pintura. Técnica de representação tridimensional que possibilita a ilusão de espessura e profundidade das figuras, a partir da projeção das linhas paralelas do primeiro plano para um *ponto de fuga*, de maneira que haja uma diminuição das figuras que ocupam o segundo plano da obra.” (HOUAISS, 2004, grifo dos autores).

diferença [...]”<sup>107</sup>.” (BARTHES, 1970, p. 19). Porém, Gilles Thérien adverte, em seu artigo *Lire, comprendre, interpréter [Ler, compreender, interpretar]*, que “cada leitor é responsável pela sua leitura, cada leitor cria a sua própria teoria. Isso não quer dizer que leituras e teorias vão multiplicar-se ao infinito. Longe disso!”<sup>108</sup> (THÉRIEN, 1992, p. 102).

Assim, ao comentar a obra clariceana, Hélène Cixous revela seu *ponto de fuga*, sua diferença, ou seja, a busca, por meio da leitura amplamente “aberta”, de uma teoria da escritura intrínseca a cada texto. Em suma, o ato de comentar faz lembrar (mediante a memória individual e coletiva), mas também criar, pois o texto, para existir em si, precisa de um leitor “mnêmico” e criativo. Inclusive, dentro desse conceito de produção, Gilles Deleuze (1925-1995) se refere, em sua obra de análise literária, *Proust e os signos* (1964<sup>i</sup>), à equivalência platônica de *criar-lembrar*:

É que lembrar e criar nada mais são do que dois aspectos da mesma produção – o “interpretar”, o “decifrar”, o “traduzir” constituem o próprio processo de produção. É por ser produção que a obra de arte não coloca um problema particular de sentido, **mas de uso**. (DELEUZE, 2006, p. 139, grifo nosso).

Portanto, segundo essa perspectiva deleuziana, o “interpretar” produz um sentido que, por sua vez, torna-se um produto oriundo da obra de arte. Em suas leituras plurais, Hélène Cixous e Roland Barthes buscam, de certo modo, explorar o “uso” desse princípio produtivo, baseado na associação do *lembrar* e do *criar*. Assim, é o próprio “processo de produção [que é] considerado como obra de arte” (DELEUZE, 2006, p. 139), mas não seu resultado, ou seja, o sentido, que é um mero “equivalente espiritual” (DELEUZE, 2006, p. 140) da lembrança.

Tratamos, aqui, de analisar o processo – *criativo* – da leitura crítica em *vis-à-vis* de Hélène Cixous, por meio de fragmentos textuais (ou de outra natureza), o que, efetivamente, leva-nos a duas observações significativas:

1) A primeira diz respeito à noção barthiana de *rede de mil entradas* que pode ser associada à metáfora da “teia de aranha”, criada e adotada por Gilles Deleuze (2006, p. 172-173), para analisar a obra proustiana, segundo o seguinte princípio: estar em qualquer ponto do texto, significa estar potencialmente em contato com o texto todo, por meio dos “fios da teia”. Assim, estudar um texto é apontar – com a memória individual e coletiva, o conhecimento enciclopédico do leitor – as boas conexões da teia da aranha, isto é, destacar os signos que o texto traz, de forma mais explícita, de dentro de si para a superfície textual.

<sup>i</sup> Data da primeira edição original em francês: DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964. Contudo, as citações foram extraídas da segunda edição brasileira de 2006.

Por assim dizer, analisar isoladamente qualquer fragmento do texto, para Deleuze e Barthes, leva o leitor (“aranha”) a ficar potencialmente em contato com a totalidade da superfície textual, da “teia” de signos (lingüísticos, semióticos ou isotópicos<sup>1</sup>), da seguinte maneira:

Quando uma parte vale por si própria, quando um fragmento fala por si mesmo, quando um signo se eleva, pode ser de maneiras muito diferentes: ou porque **permite adivinhar o tudo** de onde foi extraído, reconstruir o organismo ou a estátua a que pertence e procurar a outra parte que se lhe adapta, ou, ao contrário, porque não há outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. (DELEUZE, 2006, p. 106, grifo nosso)

No entanto Hélène Cixous, ressalva, por meio de uma metáfora paleontologista, a necessidade de ler o texto na sua integralidade, quer dizer, fazer uma *leitura heurística*, antes de começar a trabalhar sobre os fragmentos e analisar um detalhe, para depois iniciar a *leitura hermenêutica*. Ela concebe a reversibilidade, isto é, partir do fragmento para “adivinhar o todo”, somente quando o leitor possui “grandes habilidades”:

Não se pode ler duas páginas de um texto que não foi lido inteiramente. Tal como os paleontólogos, podemos pegar uma página e reconstituir o texto. **Mas tem que ter grandes habilidades.** É como reconstruir um corpo a partir de um dente. Um texto tem de ser lido na sua íntegra. É apenas depois que se pode olhar para uma de suas unhas [...] <sup>109</sup>. (RWCL, p. 100, grifo nosso).

Contudo, é preciso, para Gilles Deleuze, que “a menor parte seja um *microcosmo* para que nela se reconheça que ela pertence ao todo mais vasto de um *macrocosmo*” (DELEUZE, 2006, p. 106). A menor parte representa um “pequeno universo” autônomo, um *microcosmo* que é, ao mesmo tempo, um ponto de conexão da “teia de aranha” (o *macrocosmo*) e um elemento constitutivo dela.

2) A respeito da segunda observação, ela se refere ao *ponto de fuga*, como abertura de uma perspectiva infinita de fragmentos, vozes, códigos alheios (*in absentia*) ou não (*in presentia*) ao texto. Do ponto de vista de Hélène Cixous, pode-se destacar um procedimento interpretativo de mesma ordem,

Tal processo de leitura quebra um continuum em favor daquilo que poderíamos chamar de **um entrelaçamento de vozes, ou de múltiplas ressonâncias de ecos textuais**. A prática de Cixous propõe-se a “*mettre en regard*” [pôr em *vis-à-vis*], a colocar textos lado a lado <sup>110</sup> [...]. (CONLEY In: RWCL, p. x, grifo nosso)

<sup>1</sup> Uma isotopia, segundo François Rastier, corresponde à recorrência de um sema em um texto. Gilles Deleuze define, de maneira funcional, os signos em função da sua isotopia: os signos mundanos, amorosos, sensíveis, da arte, etc. (Cf. “O pluralismo no sistema de signos”. In. DELEUZE, 2006, p. 79-87).

Nessa abordagem comparatista, a escritora francesa busca “examinar as semelhanças e as diferenças” (CONLEY, In: RWCL, p. x), abrindo, a nosso ver, um diálogo especular com o texto-fonte e interpreta as imagens refletidas, semelhantes ou invertidas em “cabeça-oposta” [*tête-bêche*], para evidenciar as “rupturas da continuidade de uma única leitura.” Por exemplo, as figuras de estilística como o quiasma e o oximoro representam um perfeito modelo de simetria especular em “cabeça-oposta”, formas amplamente adotadas por Hélène Cixous e Clarice Lispector.

A proposta de Hélène Cixous é, por meio da *leitura plural* e da *leitura em vis-à-vis*, de ler na escritura de um(a) autor(a) outras escrituras, de ver outras imagens, de ouvir outras melodias, a partir de uma rede de relações intertextuais estabelecida de modo peculiar. Com efeito, a autora francesa não procura o intertexto – aliás, quase inexistente na obra de Clarice Lispector – que seja expresso de forma explícita, por meio de citações (devidamente referenciadas ou não pelo autor do texto estudado), ou de maneira implícita, por meio de alusões.

O elemento desencadeador da leitura em *vis-à-vis* cixousiano é um detalhe, um sinal freqüentemente anódino, que “flutua” ou “mergulha” no léxico “cotidiano” da autora brasileira e que pode passar despercebido para um leitor comum, pois o *conhecimento enciclopédico* da escritora francesa é diferente e restrito a alguns autores europeus. Aqui, esse modo de ler não objetiva, como o apresenta Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990<sup>i</sup>), “[a] hipertrofia<sup>ii</sup> e [a] autonomia do detalhe, [a] perturbação da visão: serão estas as queixas de Paul Bourget<sup>iii</sup> contra os impressionistas e contra Huysmans<sup>iv</sup>, ou as de Nietzsche contra Wagner.” (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Ao contrário, como os pintores impressionistas, Hélène Cixous “captura o tempo ondulante” (COMPAGNON, 1996, p. 28), explora, para ler, sua rede ou sua “teia” intertextual fragmentária – quer dizer, o intertexto cixousiano – como se fossem “impressões rápidas” (p. 28), típicas da “arte mnemônica<sup>v</sup>” (p. 28).

<sup>i</sup> Data da primeira edição original em francês: COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990. Contudo, as citações foram extraídas da segunda edição brasileira de 1996.

<sup>ii</sup> Apesar de que, a nosso ver e em determinados contextos, a hipertrofia e a autonomia do detalhe, a perturbação da visão representam também formas de expressões artísticas e estéticas instigantes e relevantes pela Arte e no decorrer da sua História (p. ex. o Surrealismo precursor de Hieronymus Bosch no século XVI).

<sup>iii</sup> Romancista francês (1852-1935).

<sup>iv</sup> Joris Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês e crítico de arte, líder do decadentismo “*fin de siècle*”.

<sup>v</sup> Expressão que Charles Baudelaire (1821-1867), em seu ensaio *Le Peintre de la vie moderne [O pintor da vida moderna]* (1863), empregou para qualificar o caráter fragmentário das “impressões rápidas” do pintor Constantin Guys (1802-1892).

Portanto, em primeira análise, a leitura crítica em *vis-à-vis* cixousiana apresenta, a nosso ver, novos paradigmas para a teoria da intertextualidade e o comparatismo literário. Ela explora e traduz “o espaço aberto pela interpretação” (ISER, 2000, citação da contracapa), que é, de fato, o verdadeiro espaço da criação: “o leitor, feito especialista, torna-se um autor às avessas.” (BLANCHOT, 1987, p. 203).

### 1.3. A LEITURA CRÍTICA EM *VIS-À-VIS*: UM DIÁLOGO ESPECULAR

Aludimos anteriormente às características da leitura crítica em *vis-à-vis* praticada por Hélène Cixous, destacando pontos comuns com a *leitura plural* definida por Roland Barthes e novos paradigmas para a teoria da intertextualidade. Além disso, essa prática do *vis-à-vis*, baseada no conceito do espelhamento, manifesta-se também, sob outros aspectos, na criação literária, por exemplo, na *escritura em vis-à-vis* de Jacques Derrida, de Jean Genet ou da própria Hélène Cixous, entre outro(a)s.

Percebe-se que o espelhamento se faz, com a maior frequência, entre fragmentos de tamanho variável (do simples fonema até o excerto de texto de extensão significativa), entre fragmentos verbais, mas também não verbais. Quando há uma colocação em *vis-à-vis*, estabelece-se automaticamente um diálogo, pelo *princípio de contextualidade* (François Rastier) que, por sua vez, é intrinsecamente ligado ao conceito de *intertextualidade*.

Esse conceito apareceu pela primeira vez, em 1969, em *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*<sup>i</sup>, livro da lingüista francesa, de origem búlgara, Julia Kristeva, membro fundadora da revista de crítica literária de vanguarda francesa: *Tel Quel*<sup>ii</sup>. Sendo russófona, ela leu a obra original de Mikhail Bakhtin (década de 20) e elaborou o conceito de *intertextualidade* (década de 60) a partir de uma descoberta de Mikhail Bakhtin:

todo texto se constrói **como mosaico de citações**, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjectividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo nosso)

<sup>i</sup> *Introdução à sémanalyse*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz.

<sup>ii</sup> Revista fundada, em 1960, por, entre outros, Phillipe Sollers (marido de Julia Kristeva), publicou-se trimestralmente, até 1982, 94 edições. Eis alguns colaboradores de *Tel Quel*: Antonin Artaud, Francis Ponge, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Umberto Eco, Gérard Genette, Jean-Luc Godard, **Hélène Berger (Cixous)**: “Nunca, desde o Surrealismo, uma vanguarda literária tinha sonhado, a tal ponto, de uma revolução que seria, ao mesmo tempo, poética, teórica e política.” (Nota da editora ao livro de FOREST, Phillipe. *Histoire de Tel quel*, 1960-1982. Paris: Seuil, 1998).

Por sua vez, o linguista francês Gérard Genette desenvolve a teoria geral da intertextualidade (década de 80) e a publica, em *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982). Texto fundador, no qual ele define o conceito de *transtextualidade*, composto de cinco categorias, resumindo várias relações entre um texto e outros textos, excluindo sistematicamente o “não-literário”. Infelizmente, ele estuda detalhadamente uma única categoria: a *intertextualidade*. Mais tarde, ele publica seu estudo sobre *paratextualidade*, em *Seuils* (1987).

### 1.3.1. A transtextualidade genettiana: uma abertura ao *Outro* e a outras mídias

O teórico da literatura, Gérard Genette (1982, p. 7) define a *transtextualidade*, referência notória no domínio dos estudos literários, como “transcendência textual” do texto: “tudo o que o [o texto] coloca em relação, **manifesta ou secreta**, com outros textos<sup>111</sup>” (grifo nosso). Contudo, o teórico francês esclarece, em nota de rodapé (p.10, n.1), que o sentido da palavra “transcendência” (*passar, atravessar subindo*<sup>1</sup>) é meramente técnica, sem conotação mística, e deve ser entendida como o contrário de “imanência” do texto (*ficar, deter-se em*).

Genette (1982, p. 7, n.1) acrescenta que a transcendência “metafísica” distingue-se “daquela outra transcendência que une o texto à realidade transtextual<sup>112</sup>”. Tendo em vista que, segundo o semanticista francês François Rastier (1989, p.51), “o texto não contém, em si e de imediato, todas as leituras possíveis<sup>113</sup>”, o leitor deve ir além dos limites do texto, transcendê-lo, para poder interpretá-lo.

Portanto, o texto se torna ilegível quando o leitor não consegue estabelecer nenhuma relação “transcendental” textual, ou seja, de transtextualidade com outros textos, outros conhecimentos. Essa noção de transtextualidade é independente da experiência, pois se baseia na capacidade de antecipação do leitor, ou melhor, no *a priori*<sup>ii</sup>, noção central da filosofia transcendental kantiana. Filosofia elaborada, no “pensamento do pensamento”, como lembra Lucien Dällenbach (1977, p. 222), para introduzir a noção de reflexividade – inerente à da transtextualidade – da seguinte forma:

Desenvolvida com referência a Kant e a Fichte, a noção de reflexividade ocupa um lugar central na rede conceptual de primeiro romantismo alemão [*Frühromantik* de

<sup>i</sup> Etimologia segundo o dicionário HOUAISS (2004)

<sup>ii</sup> Na sua acepção filosófica: “que não depende da facticidade, de nenhuma forma de experiência, por ser gerado no interior da própria razão (diz-se de raciocínio, método, conhecimento etc.) [Pensadores racionalistas como Descartes, Leibniz ou Kant afirmam a existência desse tipo de conhecimento; empiristas como Locke ou Hume o negam.]” (HOUAISS, 2004).

1795 a 1804].<sup>1</sup>: tal como a filosofia kantiana é *transcendental* – isto é, *reflexiva* – em que incorpora sua crítica e questiona sua própria fundação [...]<sup>114</sup>. (DÄLLENBACH, 1977, p. 221, grifo do autor).

Cumprе salientar, desde já, que a relação “secreta” com outros textos, mencionada por Gérard Genette, remete-se à problemática da “intenção da obra” e de seus limites, que foi estudada pelos teóricos italiano e alemão: (i) Umberto Eco, em *Os limites da interpretação* (2000) e em *Interpretação e superinterpretação* (2005); e (ii) Wolfgang Iser, em *The range of interpretation* (2000).

Todavia, essa relação “secreta” de Gérard Genette ecoa com o “algo escondido” [*something hidden*] de Wolfgang Iser. Com efeito, para este, “a preocupação [da hermenêutica] não está mais relacionada a **algo dado**, mas a **algo escondido** que deve ser traduzido em compreensão<sup>115</sup>” (ISER, 2000, p. xi, grifo nosso). Em outras palavras, interpretar o texto não é explicá-lo, mas sim mostrá-lo, trazer para a “camada visível” o que está escondido nele, é revelá-lo. Assim, consoante Jean-Marie Goulemot, “a leitura é revelação pontual de uma polissemia do texto literário<sup>116</sup>”(GOULEMOT *apud* KREMER, 2007, § 1º).

Em suma, o conceito de *transtextualidade*, tal como apresentado acima, já poderia operar eficientemente para circunscrever o objeto de estudo desta primeira parte, isto é, analisar a prática hermenêutica de Hélène Cixous e o resultado de suas “revelações”, a fim de evidenciar, se houver: (i) novos olhares sobre a leitura da obra clariceana; e (ii) novos modelos de leitura “produtiva”.

É claro que não se pode falar sobre a *transtextualidade* sem examinar de perto os cinco tipos de relação transtextual, tratados por Gérard Genette, em *Palimpsestes*, só para definir a terminologia a ser empregada neste trabalho.

Primeiramente, a *intertextualidade* – conceito original de Julia Kristeva – representa o “paradigma terminológico” do crítico francês, definido como “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos [...], pela presença efetiva [de maneira mais ou menos explícita] de um texto dentro de outro [como a citação, a alusão, o plágio]<sup>117</sup>.” (GENETTE, 1982, p.8). A intertextualidade assim definida restringe-se à “percepção” de uma relação entre o texto e outro(s) e limitaria, por exemplo, a variedade da prática interpretativa, da leitura “produtiva” de Hélène Cixous.

---

<sup>1</sup> Referência intertextual freqüentemente solicitada por Hélène Cixous para fazer suas leituras em *vis-à-vis*, por exemplo, com o auxílio de Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist.

Lembremo-nos de que a *intertextualidade*, para o teórico norte-americano, Michael Riffaterre, aproxima-se de nossa própria visão conceptual e da terminologia genettiana de *transtextualidade*: “o intertexto é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a tenham precedido ou seguido<sup>118</sup>” (RIFFATERRE *apud* GENETTE, 1982, p.8), citação que se tornou famosa graças a Gérard Genette.

Pode-se observar que esse conceito de *intertextualidade* parece limitado para tratar, aqui, da leitura crítica em *vis-à-vis* cixousiana, pois não dialoga exclusivamente com “textos”, ou seja, com a linguagem verbal escrita, mas sim com outras mídias, como a pintura ou a música. Da mesma forma, a *intertextualidade* pode ser “reversível”, por exemplo, o quadro ou da peça musical estabelece relações externas com o texto literário. Com efeito, consoante o professor alemão Claus Clüver, em seu artigo, *Estudos interartes* (1997),

questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson [em *Intertextuality and visual poetics*, 1988], entre outros, insiste que **a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve referências a intertextos verbais [...]**. (CLÜVER, 1997, p. 40, grifo nosso).

Quanto à *paratextualidade*, ela se refere mais especificamente à “relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, dentro do conjunto formado pela obra literária, o texto propriamente dito estabelece [...] com seu paratexto<sup>119</sup>” (GENETTE, 1982, p.9), como os títulos, as notas de rodapé, os prefácios, as orelhas, os comentários sobre o texto (metatextuais), etc. Hélène Cixous explora o paratexto das obras que trabalha, por exemplo, os títulos podem gerar longos comentários esclarecedores e justificados.

Para ela, o título do conto, “O ovo e a galinha”, base do corpus<sup>i</sup> de nosso estudo, lembra o das fábulas, por exemplo, do fabulista grego Esopo e do francês Jean de La Fontaine, famosas por seu caráter moralista. Mas também, tem o valor de título de conto de fada ou de um capítulo de um livro de ciências naturais (RWCL, p. 101), com seus respectivos *horizontes de expectativas*: “esses hábitos e convenções formam-se nas comunidades interpretativas a que pertencemos” (CLÜVER, 1997, p. 40).

Todavia, aqui, para Hélène Cixous, “é uma coisa completamente diferente. A experiência poderia ser artística, criativa, religiosa, mística<sup>120</sup>” (RWCL, p. 99), em função da pluralidade das leituras que serão feitas do mesmo texto. Já, ela ressalta o ato criativo inerente à leitura, o papel do leitor como artista. Isso posto, uma narrativa “mítica” – ao contrário da

<sup>i</sup> Os seminários de Hélène Cixous, In: *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990a.

estrutura factual, ou seja, a sucessão linear (ou não) de fatos – como “O ovo e a galinha”, pressupõe sempre uma mediação que, aliás, está constantemente presente na obra de Clarice Lispector.

Por sua vez, no que diz respeito ao paratexto, formado por títulos, a professora e crítica francesa, Françoise Susini-Anastopoulos, em *L'écriture fragmentaire [A escritura fragmentária]* (1997), destaca que existe

uma espécie de inadequação dos títulos e dos conteúdos que faz com que o título funcione, não mais à maneira diretamente emblemática de um paratexto que abriria o texto como um limiar, mas sim como uma cortina, um código ou um subterfúgio<sup>121</sup>. (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 11).

Somos, aqui, novamente, confrontados a algo de “secreto” (Genette), de “codificado” (Susini-Anastopoulos), de “escondido” (Iser). Em suma, o paratexto pode ser ao mesmo tempo uma chave “tradicional” para entrar no texto – quando o título funciona, por exemplo, como “super resumo” – ou um código a ser decifrado.

Portanto, o paratexto, de teor essencialmente metatextual – discurso produzido sobre o texto pelo(a) próprio(a) autor(a) ou pela crítica – poderia ser uma “chave” para o leitor? Hélène Cixous não parece concordar com a publicação, junto à obra, de paratexto de caráter “intervencionista” e constata que

freqüentemente, os textos de Clarice Lispector são introduzidos por comentários acadêmicos que explicam o texto em detalhes, dão as regras de leitura. Quando os textos são tratados como objetos comerciais, a questão da escrita já não lhes pertence.<sup>122</sup> (RWCL, p.99).

Neste caso, a primeira observação se refere ao *paratexto metatextual* que interfere na primeira leitura “ingênua” e linear – segundo o conceito de *leitura plural*. Essa etapa é fundamental para estabelecer, sem intermediários esclarecedores, o contato entre o texto e seu leitor; pois, o comentarista acadêmico está num estágio de leitura mais avançado, o da *leitura plural*, o de “juntar os grãos” (Cixous, 1990a) e os “grãos de pólen” (Novalis, 1998).

Além disso, esse tipo de paratexto, por vezes, emprega o discurso de propaganda, quando tratado como “objeto comercial” e objetiva influir sobre o *horizonte de expectativa* do leitor, que doravante é visto como um “consumidor”.

A título de exemplo, as obras de Clarice Lispector, publicadas pela editora Rocco, apresentam sempre a mesma *nota prévia* de conteúdo geral, de autoria de Marlene Gomes Mendes. A referência à obra específica só aparece no final, em um breve parágrafo, e não oferece ao leitor nenhuma “regra de leitura”.

Portanto, o *prefácio*, consoante Jacques Derrida, em *La dissémination* (1972), “enunciaria no futuro (‘você vai ler isso’) o significado ou o conteúdo conceituais [...] do que já teria sido *escrito*. [...] O *pré* do prefácio torna presente o futuro [...]. Ele o reduz a forma de presença manifesta.<sup>123</sup>” (DERRIDA, 1972, p. 13, grifos do autor).

Desse modo, os leitores lêem o livro, presos num “passado, presente, futuro como presentes modificados” (Idem), sem poderem espalhar o sentido para melhor juntá-lo – ou seja, a aleatoriedade associada à criação, a disseminação – senão tudo evapora-se, como resume Clarice Lispector: “A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável.” (LISPECTOR, 2005, p.121).

Vejam, a seguir, a *metatextualidade* que remete ao “comentário, que une um texto a outro do qual fala, sem necessariamente citá-lo [...]. É, por excelência, a relação crítica<sup>124</sup>” (GENETTE, 1982, p. 10). Após lembrar que, ainda segundo Genette (1982, p.14), os cinco tipos de transtextualidade não são “classes estanques” [classes étanches] – mas que, pelo contrário, podem dialogar entre si – entendemos que o metatexto genettiano seria uma subclasse da paratextualidade, um paratexto crítico, como o prefácio, o comentário, o artigo ou livro crítico, etc.

Desse modo, o metatexto não poderia ser ficcional? O teórico francês atribui à ficcionalidade uma transcendência específica, isto é, a de *hipertextualidade*. Quanto ao “metatexto, ele é não-ficcional por essência.<sup>125</sup>” (GENETTE, 1982, p. 450).

Mas também se poderia falar aqui da crítica contemporânea e da definição da *metatextualidade* dada pelo grupo de pesquisa do professor francês Laurent Lepaludier, em *Métatextualité et métafiction* (2002). Esse grupo adaptou-se ao pragmatismo da definição de *metafiction* proposta, em 1993, pela crítica australiana, Wenche Ommundsen, no seu livro *Metafiction*:

A metatextualidade chama a atenção do leitor sobre o funcionamento do artifício da ficção, sua criação, sua recepção e sua participação aos sistemas de significação da cultura. [...] O texto de ficção será metatextual se leva a uma tomada de consciência crítica de si mesmo ou de outros textos. [...] Tratar-se-á de caracterizar os invariantes da metatextualidade como modo e, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento<sup>126</sup>. (LEPALUDIER, 2002, p.10).

A *hipertextualidade* é mais um tipo de transtextualidade genettiana que se caracteriza por sua relação de transcendência ficcional que se opõe à metatextualidade que é “não-ficcional por essência”, mas sim da ordem da crítica. Inicialmente, Genette define a *hipertextualidade* como “qualquer relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior

A (hipotexto) no qual ele enxerta-se de um modo que não é o do comentário<sup>127</sup>.” (GENETTE, 1982, p.12).

Nesse sentido, o hipertexto consiste, de um lado, em uma obra “especificamente literária<sup>128</sup>” (Idem), pois, geralmente, deriva de um hipotexto ficcional. De outro lado, “o hipertexto tem sempre, mais ou menos, o valor de metatexto: o pasticho ou a charge sempre são ‘crítica em ação’<sup>129</sup>” (Ibidem, p. 145), pois as relações hipertextuais são, aqui, processos de imitação estilística.

Dito isso, para Lepaludier, “o hipertexto é, aliás, apenas um dos procedimentos metatextual da ficção<sup>130</sup>” (LEPALUDIER, 2002, p. 10) e propõe fazer uma distinção entre a metatextualidade e o metatexto, com texto não-ficcional, ou seja, “a metatextualidade como relação inscrita no texto literário<sup>131</sup>”.

O objeto da poética, para Gérard Genette, não é o texto em si, mas sim o arquiteyto e define a *arquitextualidade* (“literalidade da literatura”) nos seguintes termos:

A arquitextualidade do texto [...], isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – das quais cada texto singular depende<sup>132</sup>. (GENETTE, 1982, p.7).

Assim, para o crítico francês, um texto remete às categorias gerais ou transcendentais (no sentido científico da palavra), isto é, os modos de enunciação em função do gênero literário. Com efeito, o(a) leitor(a) não vai ler um romance da mesma maneira do que uma autobiografia, pois “a percepção genérica, já se sabe, orienta e determina, na maior parte dos casos, o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e a recepção da obra.<sup>133</sup>” (GENETTE, 1982, p. 11). Também lembra que as menções paratextuais que identificam o gênero da obra, não são intrínsecas ao texto e podem ser recusadas pelos leitores e/ou pelos críticos literários.

Por sua vez, Hélène Cixous, no seu papel de leitora e de crítica literária, avalia que os textos de Clarice Lispector “não são narrativas”. Ademais, nem pode se tratar de “gênero”, na concepção clássica da palavra, para classificá-los (função taxonômica da arquitextualidade), pois seus romances são híbridos, contêm “narrativas miniaturas, micro-novelas”. Por isso, no lugar de gênero, ela prefere falar de *escritura* ou de *ficção*.

Convém fazer, a seguir, uma ressalva relativa à questão de gênero, acima destacada. Os textos clariceanos são, de fato, híbridos, compostos de vários gêneros, apresentados como “miniaturas”, “micro” e formam um conjunto coerente. Cada fragmento de gênero cumpre, segundo a definição dada por François Rastier, seu papel de mediação simbólica:

Os gêneros são meios (i) da mediação simbólica (no sentido proposto por Clifford Geertz, 1972) que articula o individual e o social, e (ii) da mediação semiótica, a que separa o físico do representacional<sup>134</sup>. (RASTIER, 2001).

Contudo, Hélène Cixous prefere falar, no lugar de gênero, de *escritura* ou de *ficção*, inclusive, “deve-se tirar o pó dessas palavras<sup>135</sup>” (RWCL, p.99) da terminologia da teoria literária, cujo intuito é o de questionar as “tradicionalistas” noções como, por exemplo, as de representação, ou seja, “o realismo na sua forma banal” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, p. 87). Com efeito, a escritora francesa salienta que “um texto não tem por objetivo representar uma realidade que não pode ser codificada, mas compartilha visíveis afinidades com o inconsciente na vida<sup>136</sup>”. (RWCL, p.99).

O conceito de *transtextualidade* definido por Gérard Genette é operante para o tipo de leitura crítica em *vis-à-vis* praticada, na mesma década de 80, por Hélène Cixous, pois as cinco categorias não são estanques. Percebe-se, na sua prática hermenêutica, que a escritora e crítica francesa explora todos os recursos, até os mais inéditos, disponibilizados pelos textos analisados.

Contudo, apesar de limitar-se aos textos escritos, as categorias transtextuais genettianas (de texto a texto) representam um sólido referencial teórico para estender o campo da *transtextualidade*, ou melhor, segundo a acepção terminológica mundialmente adotada pela crítica, da *intertextualidade*, para o da “intermedialidade” ou da “intersemioticidade”, como a pratica Hélène Cixous.

Por vezes, as relações intermediais ou intersemióticas de um texto com outra arte são difíceis de analisar, porque exigem do pesquisador um conhecimento duplo, por exemplo, em literatura e, ao mesmo tempo, na análise da imagem ou na história da arte, etc. Daí, a importância das *Cultural studies* para promover a *interdisciplinaridade*.

No que diz respeito à obra de Clarice Lispector, não aparece em sua escrita, salvo poucas exceções, menções explícitas a intertextos (no sentido genettiano da palavra), que permitem praticar uma leitura crítica em *vis-à-vis*, até seu léxico “do cotidiano” é aparentemente de uma grande neutralidade. Porém, não é por acaso que ela exige do leitor que seja de “alma já formada”.

Quanto a Hélène Cixous, além de seu discurso crítico e metatextual (a leitura de uma escritura) sobre a obra clariceana, seu processo de intertextualidade (e/ou de *transtextualidade*) se estabelece em torno de “fragmentos-satélites<sup>i</sup>”. Estes são colocados em gravitação ao redor do texto, com o intuito de estabelecer – é justamente isso que queremos demonstrar – um verdadeiro diálogo especular entre ela e a obra, entre ela e Clarice: *Lendo*

---

<sup>i</sup> Por analogia ao “récit-satellite” [*narrativa-satélite*] que funciona como um “revelador” da narrativa principal (RICARDOU, 1990, p. 62).

**com** Clarice Lispector [Reading **with** Clarice Lispector] ou *Deixar-se ler (por) Clarice Lispector*<sup>i</sup>.

Assim, o efeito da leitura sobre o(a) leitor(a) desencadeia o processo de intertextualidade, que não é estático, mas sim, em constante evolução cronotópica (na acepção bakhtiniana da palavra). A leitura, na França da década de 80, por uma professora universitária (e também escritora) da obra de uma escritora da vanguarda brasileira, escrito no Brasil, na década de 60, deve destacar indubitavelmente “marcas de leitura” interessantes.

Paradoxalmente, esse dinamismo remete-se à noção de “clássico literário”, definida da seguinte maneira (entre treze outras) por Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo **as marcas das leituras** que precederam a nossa e atrás de si **os traços que deixaram na cultura** ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1994, p. 11, grifo nosso).

### 1.3.2. Do dialogismo bakhtiniano ao diálogo especular

#### 1.3.2.1. O dialogismo: uma antropologia da alteridade

O dialogismo é, segundo Dominique Maingueneau, uma expressão da retórica que “designava o processo que consiste em introduzir um diálogo fictício em um enunciado<sup>137</sup>.” (MAINGUENEAU, 1996, p. 27). Por sua vez, o dialogismo, no pensamento bakhtiniano, contribui para a definição de uma antropologia da alteridade. A alteridade se refere a um Eu constituído através de um Outro, pois o ser humano é, por essência, um “ente” comunicante.

Assim, Bakhtine evidenciou que, no contexto literário, uma relação intrínseca estabelece-se entre o autor-personagem e o outro: “sujeito da enunciação – sujeito do enunciado” (KRISTEVA, 2005, p. 70). Temos, aqui, a presença de duas entidades comunicantes: Eu e Tu, conceito do *Ich und Du* desenvolvido pelo filósofo alemão Martin Buber (2004, p. 62): “Relação é reciprocidade. Meu Tu atua sobre mim assim como eu atuo sobre ele”.

Embora a abordagem psicanalítica não seja nosso objetivo principal, convém destacar aqui uma primeira relação do dialogismo com o conceito de espelhamento, ou seja, o papel do *Estágio do espelho* lacaniano na formação do Eu. Com efeito, ao contrário da expressão literária egocêntrica dos escritores do período romântico, o(a) autor(a)

<sup>i</sup> Subtítulo de um ensaio de Hélène Cixous: *Aproximação de Clarice Lispector (1979)* (CIXOUS, 1991, p. 19)

“moderno(a)” é plenamente consciente da presença do outro que permeia seu próprio discurso.

Desta forma, como a criança “lacaniana” percebe que existe somente em relação ao outro: *uma imagem onde se vê o outro* (a mãe que carrega a criança nos braços, frente ao espelho); ou melhor, no contexto original da citação de autoria de Julia Kristeva (2005, p. 71), após lembrar o contexto social e intelectual, na Rússia, nas décadas de 20 e 30, no qual se originou o conceito de dialogismo: “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é *uma escritura onde se lê o outro.*”

### 1.3.2.2. O dialogismo do reflexo

O artigo de Maria Bondarenko, da Universidade Paris X (Nanterre), *Reflexo vs refração entre os filósofos da linguagem marxista dos anos 1920-30 na Rússia: V. Volochinov* lido através de V. Abaeva<sup>i</sup> (2008), apresenta um estudo das metáforas especulares de reflexo e de refração, utilizadas por Volochinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). Consoante a teoria da significação de Volochinov, a oposição entre reflexo e refração é de natureza semiótica, na medida em que o reflexo e a refração são funções do signo.

Volochinov define o signo como “um produto do ato de intervenção verbal (comunicação), que somente aparece durante este ato através da transformação dos índices de valor sob efeito da ‘presença’ dos outros<sup>138</sup>” (BONDARENKO, 2008, p. 14).

Maria Bondarenko compara uma definição extraída do livro de Teodor Pavlov<sup>ii</sup>, *Teoria do reflexo* (1936), para demonstrar que a “idéia da natureza dialógica do reflexo (a idéia do outro)” dele aproxima-se da concepção do signo de Volochinov:

O *refletante* não pega mecanicamente (de fora) a marca (forma, aparência, imagem) do refletido, mas, sob efeito do refletido como um “outro” [...] *[revela] uma certa semelhança entre o refletante e o objeto externo que ele reflete*<sup>139</sup>. (PAVLOV *apud* BONDARENKO, 2008, p. 14, grifo nosso).

A noção de alteridade bakhtiniana, a idéia do outro, é nitidamente constitutiva do *dialogismo do reflexo* [dialogisme du reflet] (Bondarenko). O *refletante* representa a abertura ao outro, à alteridade, quando ao refletido, figura o mesmo (a *mesmidade* segundo Paul

<sup>i</sup> Título original em francês: *Reflet vs réfraction chez les philosophes marxistes du langage des années 1920-30 en Russie: V. Volochinov lu à travers V. Abaev.*

<sup>ii</sup> Um dos teóricos que participaram da reflexão sobre Teoria do reflexo. Aliás, vários filósofos trabalharam sobre a questão do reflexo como Aristóteles, Platão, Descartes, Feuerbach, Marx, Lenine, Lukács, etc. (BONDARENKO, 2008, p. 10).

Ricoeur, 1991) e o outro (a alteridade). A imagem do *refletante* se constitui por meio da inferência da do refletido, como a imagem da criança no estágio do espelho.

Vejam os outro modelo de efeito do refletido que modifica o *refletante* proposto, agora, por Bakhtin (2003, p.265): “Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua”.

O *dialogismo do reflexo* seria, a nosso ver, uma das particularidades do dialogismo discursivo que conduz a uma definição diálogo especular.

### 1.3.2.3. O diálogo especular<sup>i</sup>

A linguagem faz imagem a ela própria  
FOUCAULT, Michel

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?

LISPECTOR, Clarice

Em nosso percurso metodológico e teórico, da transtextualidade ao diálogo especular, analisamos, primeiramente, a transtextualidade genettiana – ou, seja, a relação “escriturocêntrica<sup>ii</sup>” do texto-fonte escrito “dialogando” com outros textos escritos – para depois tratar da relação da alteridade do dialogismo bakhtiniano: interação discursiva do texto com o Outro. Nesse processo de abertura ao outro, destacamos uma relação especular desenvolvida por Volochinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, que é intrinsecamente ligada ao refletido: a alteridade dentro da mesmidade, ou seja, o sujeito marcado pela alteridade.

O conceito de diálogo especular que gostaríamos de analisar aqui se baseia no processo de leitura adotado por Hélène Cixous para ler os textos clariceanos: a leitura crítica em *vis-à-vis*. A escrita de Clarice Lispector parece estanque às referências intertextuais explícitas (citações, alusões, etc.), especificamente no conto “O ovo e a galinha”, no qual a simplicidade da linguagem confere-lhe paradoxalmente uma complexidade que o leva a se fechar sobre si mesmo, ao hermetismo.

---

<sup>ii</sup> Segundo o neologismo francês “scripturocentrisme” empregado pela lingüista Catherine Kerbrat-Orecchioni, da *Université Lumière Lyon 2* (France), em seu artigo *Oui, Non, Si: un trio célèbre et méconnu*. Marges Linguistiques, 2001, p.96. Disponível em: <<http://www.revue-texto.net>>. Acesso em: 22 out. 2008.

Para inverter tal hermetismo, precisa-se desconstruir a unidade do texto (ou da obra) em vários níveis (fonético, sintático, semântico, semiótico, pragmático, ideológico, etc.), em função da pertinência dos fragmentos, e estabelecer novos canais de comunicação entre esses fragmentos e outras referências (alteridades múltiplas e variadas), por meio da colocação em *vis-à-vis*. O texto, inicialmente sujeito unitário, torna-se sujeito fragmentado e abre-se à alteridade. Sendo a imagem *refletante* (o sujeito), o fragmento do texto recebe, por meio do processo de refração, a imagem refletida composta: (i) da mesma imagem (o que justifica sua colocação em *vis-à-vis*, senão os limites da interpretação seriam ultrapassados) e, ao mesmo tempo; e (ii) de uma outra, marcada pela alteridade do(a) intérprete e dos fragmentos alheios.

Há diálogo especular quando o *refletante* se constitui por meio da inferência do refletido, o mesmo existe por meio do outro (como o texto existe por meio do leitor), diálogo que estabelece a *mesmidade* na alteridade.

Assim, consoante o conceito do dialogismo do reflexo, a prática da leitura crítica em *vis-à-vis* de Hélène Cixous é um diálogo especular entre ela e o texto (o *refletante*) e entre o resultado de sua crítica (o refletido) e o texto. Essa última relação deve se enquadrar nos limites da interpretação, para que haja diálogo (ou verificação por retroação<sup>i</sup>), senão haverá distorção (no processo de refração) entre a imagem *refletante* (o sujeito, o fragmento de texto-fonte) e a refletida (a crítica, a interpretação). O diálogo especular representa uma forma de criação.

Clarice Lispector, em “O ovo e a galinha”, já problematiza a que questão do *refletante* e do refletido: “Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu.” (OG, p. 133). Eis o espelho para o leitor, como sujeito, como *refletante*: um auto-retrato. Ademais, segundo as concepções teorizadas por Lucien Dällenbach, em *Le récit spéculaire* [A narração especular] (1977), podemos destacar outro efeito especular presente no conto, a “mise en abyme<sup>ii</sup>”, ou seja, a questão filosófica da origem: “a origem dentro da origem”.

Ademais, como já destacou Hélène Cixous, a janela aberta ao final do conto, para deixar entrar o ovo, imprime um efeito de circularidade infinita, como nos textos de James Joyce, o final leva ao início do conto.

<sup>i</sup> A verificação por retroação é proposta por Wolfgang Iser, em *The range of interpretation* (2000).

<sup>ii</sup> Neste trabalho adotamos o termo “mise en abyme”, conforme a terminologia utilizada e definida por Mauseaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, mas traduzido por “localização em abismo” (MOISÉS, 2004, p.297)

### 1.3.3. A leitura crítica em *vis-à-vis*: um diálogo inevitável

A aproximação em *vis-à-vis*, deste breve comentário de *Finnegans Wake* com o texto “O ovo e a galinha” abre um diálogo “inevitável” (RASTIER, 2001) entre elementos significativos, como, em nosso exemplo, a rede semântica gerada pela “galinha”. François Rastier apresenta essa instauração “compulsiva” de uma rede de significados como um *princípio de contextualidade*:

Contextualizando ou re-contextualizando, em todos os casos, a prática de aproximações gera sentido, de maneira, aliás, **inevitável senão compulsiva**, de acordo com um *princípio de contextualidade* que poderia enunciar-se assim: dois sinais – ou dois trechos do mesmo texto colocados lado a lado – selecionam reciprocamente elementos de significado (semas)<sup>140</sup>. (RASTIER, 2001, grifo nosso)

O *princípio de contextualidade*, amplamente utilizado por Hélène Cixous, permite romper com a linearidade do texto, pois, além da aproximação “tradicional” de fragmentos contíguos, o(a) comentarista comparatista pode selecionar elementos de significados em trechos distantes espalhados no texto-fonte, colocando-os em *vis-à-vis*. Esse princípio enriquece a prática hermenêutica, destacando, implicitamente, a aproximação de fragmentos textuais, relações inéditas e reveladoras para a crítica literária.

O lingüista francês estende esse conceito, não mais a dois trechos do mesmo texto (relação intratextual), mas sim a dois trechos de textos diferentes:

**Este princípio da contextualidade é o fulcro do princípio da intertextualidade:** dois trechos de textos diferentes, por mais breves que sejam, e que fossem **reduzidos ao tamanho de um signo**, selecionam reciprocamente, **desde que estejam colocados lado a lado**, elementos de significado (semas)<sup>141</sup>. (RASTIER, 2001, grifo nosso)

O *princípio da intertextualidade*, acima definido, ecoa com o empregado por Hélène Cixous, na sua prática interpretativa. Com efeito, ele se diferencia do conceito de intertextualidade definido por Gérard Genette, pelo fato de poder originar-se em uma referência “mínima” do nível do signo ou do simples fragmento (frase ou pedaço de frase); e, desde que colocada em *vis-à-vis*, com um elemento externo (comentário sobre uma obra, fragmento textual ou não), produz uma rede de significados relevantes para a análise do texto.

Assim, segundo François Rastier, a colocação em *vis-à-vis* de dois fragmentos (unidade que vai do mero signo ao trecho de texto de maior extensão, ou a referências não textuais, nem verbais), por meio do *princípio de contextualidade*, estabelecem “inevitavelmente” um diálogo, como o reflexo de um objeto “inevitavelmente” emitido pelo espelho, quando fica em *vis-à-vis*.

## 2. LEITURAS EM *VIS-À-VIS*: O FRAGMENTO EM AÇÃO

### 2.1. O PAPEL DOS FRAGMENTOS

Cada fragmento tem um significado,  
como uma faísca de fogo.<sup>i</sup>

CIXOUS, Hélène.

Eu não tenho enredo de vida?  
Sou inopinadamente fragmentária.

LISPECTOR, Clarice.

Ao pôr em *vis-à-vis* fragmentos<sup>ii</sup>, textuais ou não, Hélène Cixous abre, por meio desse tipo peculiar de *transtextualidade*, um espaço dialógico especular entre o texto-fonte clariceano e outros textos de escritores ou com outros códigos ou mídias (pintura ou música).

Ademais, a presença fragmentária desses escritores e artistas proporciona ao metadiscurso cixousiano um caráter coletivo, pluralista e polifônico, contudo, mantendo, como objetivo, essa relação dialógica com as “vozes” clariceanas, ou seja, no sentido bakhtiniano, uma “dialógica da cultura” (TODOROV, 1981, p. 161).

Assim, ao selecionar os fragmentos, a escritora francesa não tem por maior objetivo interpretar ou explicar o texto-fonte, pois eles podem contribuir para tratar especificamente, por exemplo, de uma questão teórica relacionada a ele, como a escrita de Clarice Lispector ou simplesmente ilustrar o texto clariceano.

Dentro desse processo, o objetivo do presente estudo não focaliza a análise detalhada dos seminários de Hélène Cixous, mas, sim, os tipos de relações *transtextuais* que a autora francesa estabelece. Podemos, assim, destacar duas grandes categorias de fragmentos textuais.

A primeira se compõe dos *fragmentos diretos* que correspondem à cópia fiel de um excerto textual, a citação é direta, *ipsis litteris*, e pode ser breve (algumas palavras) ou longa (até 200 palavras). Porém, a menção das referências<sup>iii</sup> apresenta-se geralmente entre aspas, sem outras informações no texto.

A segunda categoria é constituída pelos *fragmentos indiretos* que são uma paráfrase baseada: (i) em um texto e/ou nas idéias de um escritor; e (ii) na descrição verbalizada de um suporte não textual, ou seja, visual ou sonoro. A citação é indireta, pode ser também breve ou

<sup>i</sup> “[...] every fragment has a meaning, like a spark of fire”. (RWCL, p. 105)

<sup>ii</sup> Na acepção de “trecho extraído de uma obra” (HOUAISS, 2004)

<sup>iii</sup> Os fragmentos selecionados, neste trabalho, sempre foram reconvertidos para edições brasileiras ou para versões originais em francês quando não houver tradução em português.

longa. Sempre procuremos, quando for possível, encontrar a partir do *fragmento indireto* o *fragmento direto* na obra citada, a fim de compará-los.

No entanto, qual é o papel do fragmento no seio da crítica literária e das teorias da leitura e da intertextualidade? Em *Le coeur critique* [O coração crítico], Françoise van Rossum-Guyon<sup>i</sup> apresenta, referindo-se ao escritor francês Michel Butor, os aspectos e as possibilidades do fragmento, estabelecendo um “espelhamento” entre o fragmento pictorial e o fragmento textual:

Tal como na pintura contemporânea, a reprodução de um fragmento de quadro antigo é a representação, no quadro novo, da pintura, que é sua ordem, [...], a reprodução literal de um fragmento de texto é a representação, no livro, da literatura, que é seu meio<sup>142</sup>. (BUTOR *apud* ROSSUM-GUYON, 1997, p. 18).

Assim, o fragmento cumpre, de certa forma, o papel de referência. Porém, apesar de ser de “forma breve<sup>ii</sup>”, ou seja, de menor tamanho do que a obra na qual ele se encaixou, ele pode ser concebido como um elemento desencadeador de uma rede de referências, mais ampla do que a obra em si, a “enciclopédia cultural” que representa seu “meio”: a *Literatura*.

### 2.1.1. O fragmento ou da “forma breve” na crítica literária

O emprego do fragmento de texto ou da forma breve não é recente na história da literatura. Assim, Michel de Montaigne<sup>iii</sup> (1533-1592), conhecido por seus *Ensaíes* constituídos por vários conjuntos de fragmentos, tinha uma “predileção pelo estilo cortado [que] atende, portanto, a uma exigência da densidade<sup>143</sup>” (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 22) e que “carrega a semente de uma matéria mais rica<sup>144</sup>” (p. 22). Montaigne adota essa metáfora “tradicional da forma breve como ‘semente de discurso’ (*semen dicendi*) e a idéia segundo a qual a forma breve é rica daquilo que ela não diz<sup>145</sup>” (p.22-23).

Na época do romantismo alemão<sup>iv</sup>, dois filósofos, Novalis (1772-1801) e Friedrich Schlegel (1772-1829), adotaram o fragmento “como forma de expressão filosófica” (SCHLEGEL, 1997, citação da orelha da capa). Assim, o primeiro, em *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*, “concebia os seus fragmentos como ‘sementes literárias’, como ‘grãos de pólen’ que deveriam ser acolhidos e estudados como ‘textos para pensar’” (SCHLEGEL,

<sup>i</sup> Françoise van Rossum-Guyon, professora de literatura francesa (Universidades de Amsterdam e de Paris VIII), especialista da escritura feminina, das obras de George Sand e de Hélène Cixous.

<sup>ii</sup> Terminologia adotada por Bernard Roukhomovski, em *Lire les formes brèves* [Ler as formas breves], 2005.

<sup>iii</sup> Autor presente na obra literária de Hélène Cixous, por exemplo, em *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*. Paris: Galilée, 2001.

<sup>iv</sup> O romantismo alemão representa, para Hélène Cixous, uma importante fonte intertextual e fragmentária.

1997, citação da orelha da capa). Percebe-se, desde já, por meio da metáfora seminal, uma similitude de concepção no tratamento do fragmento, que seja literário ou filosófico, entre Montaigne e Novalis.

Já para Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*, o fragmento era concebido “não somente como ‘fermento’ da reflexão, mas também como instrumento da crítica e da polêmica” (SCHLEGEL, 1997, citação da orelha da capa). Portanto, a filosofia schlegeliana e, de um determinado aspecto, a crítica cixousiana dos textos clariceanos apresentam-se como um “sistema de fragmentos” (Idem).

O fragmento de texto ou a “forma breve” possui em si um efeito retórico concentrado que “consiste em dizer muito em poucas palavras e, se possível, em fazer pensar mais do se diz<sup>146</sup>”. Ele pode inserir-se, de dois modos, no *metatexto cixousiano*<sup>i</sup> para (i) constituir um conjunto homogêneo ou, pelo contrário, (ii) romper com a continuidade discursiva:

De fato, rompendo com a linearidade do discurso contínuo, o autor de um livro [ou de um texto] descontínuo oferece, ao mesmo tempo, ao leitor uma oportunidade de inventar e expandir seu percurso de leitura<sup>147</sup>. (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 6-7).

A junção desses antagonismos, descontinuidade e homogeneidade, atribui aos fragmentos uma carga criadora, pois, por si mesmos, eles proporcionam um interesse literário intrínseco destacável: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte [...]” (SCHLEGEL, 1997, p. 82, nº 206).

Inseridos no texto lido, eles oferecem uma amplitude de leitura que corresponde a uma forma criativa de *re-leitura* de um texto “homogeneizado” (união dos fragmentos no ato de ler), ou seja, uma leitura para pensar. Assim, consoante François Susini-Anastopoulos, em *L'écriture fragmentaire [A escritura fragmentária]*, o fragmento estabelece uma nova relação entre o texto e o leitor:

[...] o fragmento-citação, introduzindo uma matéria e um estilo alógeno, estabelece uma relação triangular que **obriga o leitor a interpretar o uso da citação e a inventar novas relações de intertextualidade**<sup>148</sup>. (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 154, grifo nosso).

Antes de interpretar o uso do “fragmento-citação” nas leituras de Hélène Cixous e as relações de intertextualidade “reinventadas”, precisamos definir as características desses fragmentos contidos nos metatextos cixousianos.

---

<sup>i</sup> Os metadiscursos cixousianos oriundos de seus seminários são os metatextos, ou seja, as transcrições e traduções dos seminários por Verena Conley, que compõem nosso corpus.

### 2.1.2. Características dos fragmentos contidos nos metatextos cixousianos

Desde já, cumpre aprimorar o modelo de transtextualidade, fundamentado acima, e definir melhor o conceito de *intertextualidade* para integrar as distinções que existem entre a intertextualidade *interna* ao texto e a *externa* a ele. Assim, Laurent Milesi, em *Texte(s) et intertexte(s)*, lembra que Jean Ricardou, em sua teoria do *Novo Romance*, definiu estes critérios de *intertextualidade* da seguinte maneira:

Ricardou distingue, entre outros critérios operatórios relevantes: a intertextualidade *interna* (ou a relação de um texto a si mesmo, [...]) da intertextualidade *externa* (ou a relação de um texto a outros textos) [...]; as intertextualidades *restrita* (relações entre os textos do mesmo autor) e *geral* (entre textos de diferentes autores)<sup>149</sup>. (MILESI, 1997, p. 20, n. 62, grifo do autor)

Pode-se evidenciar, por meio da tabela 1 (abaixo), a relação entre o tipo de intertextualidade e o tipo de fragmento associado.

Tipos de intertextualidade	Tipos de fragmento associado	Exemplos
Intertextualidade interna	Fragmentos internos ao texto-fonte	“Domingo, antes de dormir”
Intertextualidade externa restrita	Fragmentos internos à obra completa do(a) autor(a) [ <i>Clarice</i> ↔ <i>Clarice</i> ]: (i). Fragmentos diretos; (ii). Fragmentos indiretos: discurso crítico.	(i). “O ovo e a galinha” ↔ “Escrevendo”; (ii). “O ovo e a galinha” ↔ <i>A paixão segundo GH</i> ;
Intertextualidade externa geral	Fragmentos relacionados a outras obras / outros escritores: (i). Fragmentos diretos; (ii). Fragmentos indiretos: discurso crítico.	(i). “O ovo e a galinha” ↔ <i>La Folie du jour [A Loucura do dia]</i> de Maurice Blanchot. (ii). “O ovo e a galinha” ↔ <i>Finnegans Wake</i> de James Joyce.
Intermedialidade	Fragmentos indiretos relacionados a outras mídias (não textuais): por exemplo, a <i>ekphrasis</i> .	“O ovo e a galinha” ↔ Tela de Hieronymus Bosch

Tabela 1: Tipos de transtextualidade

Essa classificação não é meramente ilustrativa, mas objetiva entender como os fragmentos funcionam no processo de leitura em *vis-à-vis* e quais são suas funções no processo interpretativo, comparativo ou crítico desenvolvido pela escritora francesa.

Contudo, vale ressaltar aqui, nas palavras de Mireille Calle-Gruber, que “para Hélène Cixous, trata-se de não bloquear o significado, de o/se entregar ao acaso dos encontros

lingüísticos e textuais, de trabalhar uma não-forma. Menos dizer isto ou aquilo do que ouvir a língua dizer<sup>150</sup>” (HCPR, p. 141).

Desta forma, as relações intertextuais fragmentárias estabelecidas, “ao acaso dos encontros lingüísticos e textuais”, a partir do texto-fonte não procuram *uma* explicação “fossilizada” do texto em si, mas uma interpretação literária, filosófica ou teórica, válida naquele momento de leitura (privada ou pública).

Por sua vez, ela pode se tornar ora efêmera ora permanente, pois o que importa é este processo de leitura pontual. O fruto desse tipo de produção metatextual, quando for registrado (gravado ou escrito), pode proporcionar, *a posteriori*, profícuas reflexões para os estudiosos de Hélène Cixous e de Clarice Lispector.

## 2.2. CLARICE *VIA* CLARICE: UMA INTERTEXTUALIDADE INTERNA

### 2.2.1. Clarice *via* Clarice: fragmentos diretos

#### 2.2.1.1. “O ovo e a galinha” dialogando com “Escrevendo”<sup>i</sup>

Se eu digo “escrevendo”, já estou escrevendo na  
escritura.<sup>ii</sup>

CIXOUS, Hélène.

Hélène Cixous estabelece aqui uma relação intertextual (externa restrita) entre o texto “O ovo e a galinha” e três fragmentos extraídos do breve conto “Escrevendo”, publicado na coletânea *Para não esquecer*. Neste seminário, a escritora francesa atribui à palavra *ovo* várias acepções metafóricas associadas à teoria literária, por exemplo, a um modo de escritura, a um processo criativo de escrever, a um tipo de texto.

Assim, quando ela avalia que “o ovo é um modelo de texto moderno<sup>151</sup>” (RWCL, p. 103), a palavra *ovo*, nesta acepção, tem uma relação metonímica com um referente, o texto “O ovo e a galinha”, concebido como “um modelo de texto moderno”, ou seja, um *texto-ovo*<sup>iii</sup> [egg-text] (RWCL, p. 103). Esta metáfora está usada em alguns de seus outros seminários, por exemplo, em *Domingo antes de dormir*.

<sup>i</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector, “Escrevendo”, In. *Para não esquecer*, 1994, p. 182-183 (foram citadas em inglês em RWCL). Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (E, p.182).

<sup>ii</sup> If I say ‘while writing’, I am already writing in writing. (RWCL, p.104).

<sup>iii</sup> Para Hélène Cixous, Maurice Blanchot escreveu também *textos-ovos*, no seu livro *La folie du Jour* [A loucura do dia], 1973.

Por meio da leitura crítica em *vis-à-vis*, Hélène Cixous demonstra de que maneira esses três fragmentos<sup>i</sup> da obra clariceana que citaremos podem contribuir para definir um “texto moderno” e analisar o funcionamento do *texto-ovo* de Clarice Lispector e ver como este pode ser lido. Ademais, julgamos pertinente, quando for necessário, espelhar, na própria prática escritural da autora francesa, o raciocínio literário e teórico que ela fundamenta em torno da obra clariceana.

Fragmento 1. **Não me lembro mais onde foi o começo**, foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. (LISPECTOR, 1994, p. 182, grifo nosso)<sup>ii</sup>

As palavras grifadas são as primeiras do texto. A autora deste breve fragmento confessa, logo no início, que não sabe mais “onde foi o começo”. Esse trecho poderia definir perfeitamente o conto (*O Ovo e a galinha*) ao qual ele foi justamente relacionado. Assim, para Hélène Cixous, um texto que perdeu seu início, “nunca se sabe se é o ovo ou a galinha<sup>152</sup>”.

A questão fenomenológica da origem, que se espelha nestes dois contos, remete-se à teoria da literatura, ao questionamento do modo de representação clariceano (mas também, cixousiano), quer dizer, ao processo criativo de escritura peculiar às duas autoras. Elas se desprendem, sem incomodar o leitor “moderno”, da clássica questão de “*início, meio, fim*” da fábula aristotélica, para desvelar a densidade de uma prosa poética e “trabalhar uma não-forma.” (HCPR, p.141).

As escrituras de Clarice Lispector e de Hélène Cixous são “sem alfa nem ômega” (Idem), sem início e sem fim, tudo começa “pelo meio” (CIXOUS In: CALLE-GRUBER, 1994, p.141):

Hélène Cixous sublinha com acuidade que pensar vai além de qualquer finalidade, que o pensamento nunca chega (nunca pensa) onde ele acreditava chegar (pensar). E da mesma forma, **a origem também se desfaz**: a escritura é fim sem fim, começo sem começo. Aos antípodas da criação divina: **sem alfa nem ômega<sup>153</sup>**. (grifo nosso)

Mireille Calle-Gruber demonstra, por meio do raciocínio da escritora francesa, que ir “além de qualquer finalidade” (HCPR, 1994, p.141) desfaz os limites tradicionais da escritura. Isto leva, por conseguinte, a questionar também a noção de começo, de origem: “foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo” (E, p. 182), que nem a impressão, na película ou na memória eletrônica, da imagem no momento de tirar uma fotografia: a simultaneidade do

<sup>i</sup> São as frases iniciais do conto *Escrevendo* de Clarice Lispector, citadas em inglês em RWCL (p. 104).

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. *Escrevendo*. In. *Para não esquecer*. 1994. p. 182-183. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (E, p.182).

registro das informações (das sensações), quer dizer, o questionamento de linearidade da escritura em favor do “devir-espaço” (Derrida). Hélène Cixous observa que um texto aparece de repente, como uma imagem (visual ou mental):

Escrever é esse esforço para não apagar a imagem, para não esquecer: é assim para Lispector [...] Porque, com a imagem, é sempre uma questão de uma cena com uma imagem. A imagem é a porta aberta pela qual precisamos entrar<sup>154</sup>. (CIXOUS, 1993, p.7-8)

Fragmento 2. Tudo estava ali, ou devia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim e **que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber**. (E, p. 182, grifo nosso)<sup>i</sup>

A relação estabelecida, por Hélène Cixous, nesta leitura em *vis-à-vis*, remete à questão da aparição (eclosão) dos “fragmentos de significado” [*fragments of meaning*] (RWCL, p. 104) e da formação do sentido de textos acurados e exigentes como “O ovo e a galinha”, na fase de “pós-leitura” [*aftereffect, après coup*] (RWCL, p. 104). Assim, ela sublinha o papel da remanescência do inconsciente no ato de ler (efeitos pós-leitura) e de escrever (efeitos pós-escritura), “só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber”, característica própria de todo “verdadeiro autor” (RWCL, p. 104), como Clarice Lispector: o inconsciente textual [*textual unconscious*] (Idem).

O ato mecânico de (re)copiar faz parte do processo de “escrever [que] é seguir a escritura, copiar-se.<sup>155</sup>” (Ibidem), pois quando se começa “a escrever [o livro], há dias, talvez semanas, muitas vezes meses, que ele começou – se escrever sim – [...] **muitas vezes sem papel**.<sup>156</sup>” (CIXOUS, 1991c, p. 11, grifo nosso).

Fragmento 3. Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. (E, p. 182)<sup>ii</sup>.

Hélène Cixous destacou esse fragmento para apontar que, no processo de se entender a si - mesmo, não precisa apressar “o nascimento do ovo<sup>iii</sup>” (RWCL, p. 105), para não matá-lo. Em “O ovo e a galinha”, aparece o tema da morte: “O ovo é o grande sacrifício da galinha” (OG, p. 128). A constante alternância entre “O ovo e a galinha” leva Hélène Cixous a se referir ao conceito de alteridade, “em termos hegelianos, isto poderia ser chamado de dialética do ovo e da galinha<sup>157</sup>” (RWCL, p.104). A transformação do *Eu* pelo *Outro* leva

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 104).

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 104).

<sup>iii</sup> Metáfora cixousiana da “eclosão do sentido”.

obrigatoriamente a desapareição de algo, que representa uma imprescindível relação oximórica, ou seja, uma “perda produtiva e positiva<sup>158</sup>.” (RWCL, p. 105).

Com efeito, consoante Hélène Cixous, “não há morte na natureza. É o ser humano que tem uma relação imaginária com a morte<sup>159</sup>.” (RWCL, p. 105). Assim, no conto “Escrevendo”, a escritora francesa evidencia que esse raciocínio sobre a morte regenerativa é presente em Clarice Lispector: “Estou me sentindo mal, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. **E eu que pensava que estava morrendo**, responderia a mulher [...]” (E, p.182, grifo nosso).

#### 2.2.1.2. “O ovo e a galinha” dialogando com *A paixão segundo GH*

Em “A boa lei”, a quarta e última parte do seminário sobre o conto “O ovo e a galinha”, Hélène Cixous pretende, logo no início, lê-lo em *vis-à-vis* com um outro conto clariceano “Felicidade Clandestina”, mas resolve não fazê-lo para “não dar imediatamente” [not giving right away] (RWCL, p. 116) exercendo um tipo de “tortura chinesa” (FC, p. 10), como a própria protagonista, a filha do livreiro que prometeu emprestar um livro de Monteiro Lobato à narradora, mas não o faz imediatamente.

Entretanto, o objetivo da escritora francesa, por meio dessa introdução, é trabalhar o que ela chama “A Ética do Jardim da *Secreta Felicidade*<sup>160</sup>” (RWCL, p. 116). Assim, uma breve relação intertextual<sup>ii</sup> com as *Conversations*<sup>iii</sup> [with Kafka], de Franz Kafka, “o selo de segredo, como se fosse uma questão de ilegalidade<sup>161</sup>” (Idem), a leva a estabelecer uma relação entre os conceitos de clandestinidade, de segredo e de ilegalidade, conceitos presentes em “O ovo e a galinha”.

Daí, Hélène Cixous interessa-se pelo papel dos agentes presentes na parte final deste conto:

A todos os agentes são dadas muitas vantagens para que o ovo se faça. [...] Há casos de agentes que se suicidam [...]. Houve o caso do agente que revelou publicamente ser agente porque lhe foi intolerável não ser compreendido [...]. (OG, p. 131).

A presença do agente e seu papel ambíguo, como pode se verificar nestes últimos fragmentos, proporcionam a este conto uma atmosfera kafkiana. Esta parte é, para Hélène Cixous, quase misteriosa e quase ilegível, em primeira leitura: “seu tema é quase ilegal, segue uma outra lei, pede uma outra leitura.<sup>162</sup>” (RWCL, p. 116).

<sup>i</sup> Por analogia a *Felicidade Clandestina* de Clarice Lispector.

<sup>ii</sup> Fragmento indireto, sem citação *ipsis letteris*.

<sup>iii</sup> Disponível em português. In: JANOUCHE, Gustav. *Conversas com Kafka*. Novo Século, 2008.

Na sua busca desta “outra lei”, a escritora francesa introduz referências interculturais, em primeiro lugar, a “lei moral” de Kierkegaard que, infelizmente, não vale para desvelar o hermetismo desta parte. A lei, segundo Kafka, é a “má lei” [*bad law*], sem felicidade, baseada na punição e “na realidade da dissolução, da loucura, da alienação burocrática na Áustria<sup>163</sup>” (RWCL, p. 116).

Enfim, para Clarice Lispector, a felicidade e a “boa lei” de fato existem, pois “o sem-lei não é bom<sup>164</sup>” (RWCL, p. 116), razão pela qual, ela percebe a necessidade de atribuir “um limite para aquilo que é sem limite<sup>165</sup>” (RWCL, p. 116), como no fragmento seguinte de *A paixão segundo GH*:

Fragmento 4. **Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa** – a visão de uma carne infinita é a **visão dos loucos**, mas se eu cortar<sup>i</sup> a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a **perdição e a loucura**: será de novo a vida humanizada<sup>ii</sup>. (LISPECTOR, 1998d, p. 14, grifo nosso)<sup>iii</sup>

Assim, para Hélène Cixous, “este novo limite não será repressivo, mas estético. Ele gera forma.<sup>166</sup>” (RWCL, p. 116). Com efeito, a partir deste ponto de vista, percebe-se que o conceito de limite clariceano pode, de um lado, ser considerado estético na medida em que a forma restitui ao “amorfo” (o infinito, o “sem limite”; logo o “sem-lei”) representações sensíveis da razão: “não será mais a perdição e a loucura” (PSGH, p.14). De outro lado, a forma se contrapõe ao “sem-lei” pela (re-)organização e pela justiça: “cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes” (Idem), ela também representa um princípio maiêutico, contribuindo a um (re-)nascimento, a uma ressurreição: “uma forma dá construção à substância amorfa” (Ibidem).

Contudo, o caráter repressivo do limite, tal e qual no caso de Kafka, não pertence à obra clariceana, porém pode-se destacar neste fragmento de *A paixão segundo GH*, algumas preocupações filosóficas kafkianas, conforme, por exemplo, a “visão dos loucos” (Ibid.) e “a perdição e a loucura” (Ibid.), mas também, a vida desumanizada kafkiana que “será de novo a vida humanizada” (Ibid.).

<sup>i</sup> No seu seminário sobre *A hora da estrela*, Hélène Cixous trabalha essa imagem para saber quem esta escrevendo: “In *A paixão segundo GH*, writing had to cut the flesh of the living into little pieces” (RWCL, p. 151)

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 116).

<sup>iii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Clarice Lispector. *A paixão segundo GH*, 1998d. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (PSGH, p.182).

Hélène Cixous destaca, neste fragmento, uma “lógica magnífica” (RWCL, p. 117) da escritura clariceana e uma “superabundância” (Idem) de prazeres; portanto, a “felicidade é sentida como uma ameaça<sup>167</sup>” (Ibidem), pois ela é muito frágil. De certo modo, a fragilidade gera insegurança ou medo. Por esse motivo, como o menciona a escritora francesa, no caso de Kafka, mas também, no de Freud, em *Um distúrbio de memória na Acrópole*<sup>i</sup> (1936), “nós preferimos ser infelizes a ser felizes. Infelicidade nos coloca em uma situação bastante confortável. Felicidade é trabalho<sup>168</sup>.” (RWCL, p. 117).

Todavia, sem nenhuma vontade de aderir à filosofia da infelicidade ou da inexistência da felicidade kafkiana, Hélène Cixous ressalva que “a arte de limitar-se por meio de uma lei mínima é bastante difícil e delicada. [...] Como segurar a felicidade quando não se tem o suficiente e quando se tem demais?<sup>169</sup>”. (Idem).

Percebe-se aqui que a análise cixousiana, até se não é claramente explícita no seminário, remete à narradora de *Felicidade clandestina* que, de um lado, consegue transformar a “tortura chinesa” (ausência de felicidade), praticada pela filha do livreiro, em um momento de prazer, de felicidade. Ademais, ela é capaz de usufruir o excesso de felicidade quando recebe o livro tão almejado, adiando sua leitura: a arte de limitar-se.

Podemos destacar a mesma questão de gerenciamento do prazer que se encontra com os agentes de “O ovo e a galinha”:

quanto ao prazer dos agentes, eles também o recebem sem orgulho. Austeramente vivem todos os prazeres [...]. Já nos [os agentes] foi imposta, inclusive uma natureza adequada a muito prazer. O que facilita. **Pelo menos torna menos penoso o prazer.** (OG, p. 131)

Os limites, ou a “forma” clariceana, contribuem para amenizar essa relação oximórica, ou seja, tornar “menos penoso o prazer”. O excesso de prazer ou de felicidade prejudica o conforto, pois, como vimos acima, a “felicidade é trabalho” (RWCL, p. 117). Por falta de limites ou de formas, explicitamente definidas, não “vida humanizada” (PSGH, p. 14) e, por conseguinte, às vezes, “há casos de agentes que se suicidam” (OG, p. 131).

Para arrematar essa leitura em *vis-à-vis*, a escritora destaca em *A paixão segundo GH*, e, mais especificamente no fragmento seguinte, “uma bíblia desta economia<sup>170</sup>” (RWCL, p. 117), ou seja, uma economia (na acepção de *gerenciamento*) da felicidade:

Fragmento 5. Ah, em mim toda está doendo largar o que me era o mundo. Largar é uma atitude tão áspera e agressiva que a pessoa que abrisse a boca para falar em largar deveria ser presa e mantida incomunicável - eu mesma prefiro me considerar

<sup>i</sup> Carta enviada a seu amigo, o escritor francês, Romain Rolland. Fragmento narrado, sem citação *ipsis letteris*.

temporariamente fora de mim, a ter a coragem de achar que tudo isso é uma verdade. (PSGH, p. 160)<sup>i</sup>

Esta leitura em *vis-à-vis* de Hélène Cixous baseia-se numa triangulação de textos clariceanos, o texto-fonte “O ovo e a galinha” é lido com *Felicidade clandestina* e por meio de *A paixão segundo GH*, mas também com outras breves referências externas, como Kierkegaard, Kafka e Freud.

Pode-se perceber que o desencadeamento desta leitura é provocado pelo título de um conto, *Felicidade clandestina*, que não tem relação direta e nem aparente com o texto-fonte (OG). Hélène Cixous, como vimos anteriormente, pretende, a princípio, trabalhar sobre a questão da posse e da dádiva, “não dar imediatamente” (FC), questão que pode, a nosso ver, espelhar-se no texto-fonte por meio do subtítulo deste seminário, *Amor é não ter [Love is not having]*, frase extraída do conto “O ovo e a galinha”, “Amor é não ter” (OG, p. 131): a questão de felicidade.

Porém, a escritora francesa resolveu seguir uma outra abordagem. Portanto, podemos estabelecer o esquema das relações *transtextuais* desta leitura em duas frases.

Primeira fase: O adjetivo *clandestino*, ponto de partida da leitura, é rapidamente relacionado ao texto<sup>ii</sup> de Kafka, que, por sua vez, o relaciona a *ilegalidade*: *clandestino* = *ilegalidade*. Esses conceitos são presentes na parte “kafkiana” dos agentes (OG), a ilegalidade remete à lei: à “lei moral” de Kierkegaard, à “má lei” (sem felicidade) de Kafka e à “boa lei” (com felicidade) de Clarice Lispector. É por meio de uma referência intertextual externa restrita, o primeiro fragmento (Fragmento 4) de *A paixão segundo GH*, que Hélène Cixous vai sublinhar a “boa lei” clariceana, que precisa de uma “forma” que “contorna o caos” (PSGH, p. 14).

Segunda fase: A referência intertextual externa geral ao texto<sup>iii</sup> de Freud serve de apoio para estabelecer a relação entre infelicidade e felicidade, que conduz a escritora francesa a escolher um segundo fragmento (Fragmento 5) de *A paixão segundo GH*, para concluir essa parte da leitura.

Percebe-se, portanto, que, nessa leitura em *vis-à-vis*, Hélène Cixous pouco explorou o espelhamento entre o texto-fonte (OG) e os dois fragmentos (PSGH) que, a nosso ver, parecem servir de justificativas para uma leitura mais aberta, deixando para o leitor o cuidado

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 117).

<sup>ii</sup> *Conversations with Kafka*. Disponível em português. In: JANOUCH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Osasco (SP): Novo Século, 2008.

<sup>iii</sup> *Um distúrbio de memória na Acrópole*.

de estabelecer as eventuais relações pertinentes, como tentamos fazê-lo acima. Assim, na primeira fase, Kafka e Kierkegaard<sup>i</sup> foram referências intertextuais pontuais<sup>ii</sup> mais importantes para construir a argumentação cixousiana, que se aproxima de uma recriação. O texto clariceano é, nessa parte, explorado no âmbito da obra em geral: “em Clarice”, “para Clarice”, “de Clarice”.

## 2.2.2. Clarice *via* Clarice: fragmentos indiretos

### 2.2.2.1. *A Hora da estrela* dialogando com “A legião estrangeira”

Fragmento 6. Narrativa? Não, narrativa nunca mais<sup>iii</sup>. BLANCHOT.

Nesta leitura em *vis-à-vis*, que se situa na parte conclusiva do seminário sobre *A hora da estela*, Hélène Cixous trata de uma questão de teoria literária, que ela chama de “narrativa ponto de interrogação” [narrative question mark] (RWCL, p. 162), em referência à frase de Maurice Blanchot, em *La folie du Jour* [A loucura do dia]: “Narrativa? Não, narrativa nunca mais.”

Fragmento 7. Em *A Legião Estrangeira*, ela [Clarice] conta lembranças que aconteceram e que foram esquecidas. Há um jogo muito sutil de temporalidade<sup>171</sup>. (RWCL, p. 162)

A escritora francesa efetua, aqui, o que chamamos de “triangulação intertextual”. Faz um leitura do texto-fonte (*A Hora da estrela*) com fragmentos oriundos de dois textos diferentes, um teórico, *La folie du Jour* e um outro, literário, *A Legião Estrangeira*.

O tipo de “narrativa ponto de interrogação” [*Narrativa?*], que se encontra no próprio Maurice Blanchot e em Clarice Lispector, “sustenta a base textual que serve para trazer de volta situações que não podem ser contadas<sup>172</sup>” (RWCL, p. 162) ou como se expressa o indizível.

Com efeito, a escritora francesa avalia que *A legião estrangeira* compartilha essa característica com *A hora da estela*, onde o mais importante não pode ser dito. Porém, isso não significa que Clarice Lispector escreve “não-histórias” [nonstories] (RWCL, p. 162), como no caso de *Água viva*, que é, de fato, uma “não-história” que possui um sentido.

Fragmento 8. Quando, em *A Legião Estrangeira*, ela [Clarice] diz o que acontece nos olhos de Ofélia, não é aquilo que se encontra em Balzac<sup>173</sup>. (ibid.)

<sup>i</sup> Kafka e Kierkegaard são autores freqüentemente citados para ler os textos de Clarice Lispector.

<sup>ii</sup> Fragmentos indiretos (narrados ou parafrazeados).

<sup>iii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 117).

A escritura clariceana difere muito, é claro, da história clássica balzaquiana, em geral, que, por sua vez, é “acelerada, inspeciona, volta para os eventos<sup>174</sup>.” Para Hélène Cixous, Clarice escreve o que acontece, no “agora” – nos olhos de Ofélia, em *A legião estrangeira* – em câmera lenta [slow motion] (RWCL, p. 162), para deixar as coisas transformarem-se por si mesmas:

Ela consegue uma forma de escrever que não conta, que não volta atrás. Ao contrário, ela produz um tipo de evento que está progressivamente transformado. Isto é muito raro<sup>175</sup>. (RWCL, p. 162)

Eis um fragmento do trecho de *A legião estrangeira* ao qual a escritora francesa se refere e que representa um exemplo de escrita no “agora” clariceana, a descrição minuciosa e profunda do estado psicológico da Ofélia e sua progressiva metamorfose quando ela descobre que há um pinto piando na cozinha da narradora:

Um pinto faiscara um segundo em seus olhos [da Ofélia] e neles submergira para nunca ter existido. [...] Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara “eu também quero”, **desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil** que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. [...] Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.) **A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão.** (LE, p. 94-95, grifo nosso)

Contudo, consoante Hélène Cixous, Clarice Lispector é uma das autoras que consegue se aproximar de uma escritura no “agora”, dentro do presente, ou seja, “escrever o mais próximo possível do viver<sup>176</sup>”, pois, para a escritora francesa, é materialmente impossível escrever e viver ao mesmo tempo. Essa aporia da simultaneidade criativa permeia o pensamento teórico da escritora francesa que reconhece, em sua entrevista com Mireille Calle-Gruber, a dificuldade de escrever no “agora”, quer dizer, escrever em um hipotético presente “absoluto”: “assim eu quero *escrever no presente*. Mas não pode se escrever no presente porque se escreve depois o presente. E, no entanto, o sonho da escritura é escrever no presente.<sup>177</sup>” (HCPR, 1994, p. 88).

De fato, Hélène Cixous chega à conclusão que a narrativa [récit] conta a história, portanto, estará sempre adiante desta, pois é impossível ser mais rápido do que o pensamento real [real thought] (RWCL, p. 162): a “narrativa ponto de interrogação”. O ato de escrever requer muita paciência, muito trabalho, sempre em câmera lenta, pois a linguagem deve ser domada: “a linguagem quer ser direta. Obrigá-la a produzir formulações ambíguas exige uma força e um trabalho extraordinários. É um trabalho preciso, minucioso, que exige muito tempo<sup>178</sup>” (RWCL, p. 163). Bem como expressar uma simples sensação pode necessitar-se

várias páginas, como o fez Clarice Lispector (acima) para escrever o que aconteceu nos olhos de Ofélia: alguns segundos descritos em duas páginas em nossa edição.

### 2.3. CLARICE VIA OLGA BORELLI

#### 2.3.1. *A Hora da estrela* dialogando com Olga Borelli

Quando não se tem nada, e se consegue a paz, a humildade é substantiva. Na riqueza de vida, a humildade é um adjetivo brilhante e bonito.

LISPECTOR, Clarice.<sup>1</sup>

Olga Borelli (BORELLI, 1981; GOTLIB, 1995, p. 394-400) era a secretária particular, a ajudante e a confidente de Clarice Lispector, de 1970 até a morte da escritora em 1977. Conforme as orientações deixadas por Clarice, Olga Borelli organizou, para publicação, duas obras póstumas: o romance *Um sopro de Vida* (1978) e os contos que fazem parte da coletânea *A bela e a fera* (1979). Em seguida, ela se dedicou à organização de um conjunto de escritos inéditos de Clarice – breves anotações, fragmentos de textos manuscritos e correspondências com suas irmãs, Elisa e Tânia – e o publicou em *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981).

Em seu prefácio, *Ao leitor*, Olga Borelli apresenta seu livro nem como um ensaio, nem como uma biografia:

Este é um depoimento onde procurei tornar explícita [sic] certas características pessoais que não dizem respeito a uma biografia, mas a particularidades que constituem o que se poderia chamar de “trajetória espiritual” de Clarice Lispector. (BORELLI, 1981, p. 3)

No seu seminário sobre *A Hora da estrela*, Hélène Cixous lê em *vis-à-vis* esta obra e um fragmento (*infracitado*) oriundo da “trajetória espiritual” de Clarice Lispector e publicado por Olga Borelli. A condição social de Macabéa, a personagem principal do romance, levou a escritora francesa a analisar quando e porque se deseja a riqueza ou a pobreza, pois são características intercambiáveis: “Traduzimos afetivamente o material em algo espiritual, e vice-versa<sup>179</sup>.” (RWCL, p. 152).

Com efeito, apesar de sua pobreza material, Macabéa atinge certa forma de felicidade, a felicidade “pura”, com base na humildade e na simplicidade, ou seja, na não-riqueza. Assim, como relata Hélène Cixous, o escritor e dramaturgo francês, Jean Genet

<sup>1</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

(1910-1986) escreveu que atingiu o “paraíso absoluto” [absolute paradise] (idem), na casa dos seus pais adotivos<sup>i</sup>, pobres camponeses do interior da França, com coisas simples, como, por exemplo, uma balinha de açúcar [candy]. A partir dessas experiências de “felicidade”, a verdadeira questão de Hélène Cixous e de Clarice Lispector é a seguinte: “Pode-se fazer um voto<sup>ii</sup> de pobreza?”<sup>180</sup> (ibidem).

Fragmento 9. Sensualidade que é o ter muito dinheiro. Eu gosto dos humildes. Muitos dizem que preferem a vida humilde. Humildade é fácil para quem tem tudo. O difícil é manter-se pobre de alma quando não se tem nada. **Quando não se tem nada, e se consegue a paz, a humildade é substantiva. Na riqueza de vida, a humildade é um adjetivo brilhante e bonito.** Mas bendito seja o que tudo abandona em prol de pelo menos um fac-símile de paz. A humildade de quem tem tudo é de abandonar tudo. É preciso ter tudo para abandonar tudo. Eu quero preservar minha humildade. **E quero que, ao não ser humilde, eu não tenha a vaidade de ser humilde.** (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 47, grifo nosso)<sup>iii</sup>

Esta referência intertextual estabelecida entre *A Hora da estrela* e este fragmento é pertinente, pois contribui para trabalhar a questão social tratada por Clarice Lispector, por meio da sua personagem Macabéa. Até se a paz se consegue “quando não se tem nada”, Hélène Cixous destaca a “crueldade” e a “veracidade” deste trecho clariceano, pois aquele que já possuiu nunca estará “sem se ter nada”, sem esse “não tinha” [having nothing / nonhaving]. (RWCL, p. 153).

Desse modo, a partir desta expressão, “não tinha”, a escritora francesa faz uma referência intertextual indireta (que o leitor deve (re-)conhecer) ao fragmento seguinte, presente na obra clariceana, nos seguintes termos:

Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça [Macabéa] não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: **não tinha**. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem. (HE, p. 25, grifo nosso)

De fato, *Ter* deixa sempre marcas indeléveis na memória e “vestígios de narcisismo” (RWCL, p. 153), que impedem de achar o caminho para chegar a esse “não tinha” que Macabéa tem, ou seja, ele tem o “não ter”. Para Clarice Lispector, é dessa maneira que se consegue a verdadeira paz: se possuir, Macabéa perde seu “não ter”, sua verdadeira humildade, logo, desvanece sua paz.

<sup>i</sup> Jean Genet foi abandonado pela mãe com sete meses de idade.

<sup>ii</sup> A questão do voto de pobreza não se aplica a Macabéa, pois ela não tinha condição de fazer nenhum tipo de voto: “É apenas isso mesmo: [Macabéa] não tinha.” (HE, p. 25)

<sup>iii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 152).

Paradoxalmente, aproximar-se de Macabéa não é tarefa fácil, nem para a autora, nem para o leitor. Clarice percebe, logo no início de seu livro, que ela não consegue e nunca conseguirá “purificar-se de suas próprias origens sociais<sup>181</sup>” (RWCL, p. 153), pois, segundo Hélène Cixous, ninguém pode ficar fora de qualquer classe social, como o afirma a autora brasileira no trecho seguinte:

Sim, **não tenho classe social, marginalizado que sou** [Rodrigo S.M.]. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (HE, p. 18-19, grifo nosso).

De fato, Clarice Lispector (Rodrigo S.M.) não é marginalizada – mas está sim “entre margens” [space between] – e pertence de fato à “média burguesia” (HE, p. 30), ela se torna o “porta-voz”, ou melhor, a “válvula de escape” (Idem) de seu leitor, também indivíduo da classe média. Agora, a questão é saber se ele consegue sair “de si para ver como é às vezes o outro” (HE, p. 30) como lhe propõe Clarice na sua reflexão metatextual<sup>i</sup>, num instigante diálogo com seu leitor e seu não-leitor:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, **sairá de si para ver como é às vezes o outro**. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. **Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia**. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. [...]) (HE, p. 30, parentêses da autora, grifo nosso).

A dificuldade diz respeito à aproximação do “não ter”, tanto no ato de escrever quanto no de ler. O leitor, mesmo com “a humildade de quem tem tudo é de abandonar tudo” (BORELLI, p. 47) – como o fez a autora ao tentar se despossar da sua classe social (colocando se “entre margens”) e de seu gênero (entregando a autoria do romance a Rodrigo S.M.) – nunca conseguirá, consoante Hélène Cixous, chegar ao inacessível: “a real, a primitiva pobreza<sup>182</sup>” (RWCL, p. 153).

Portanto, para expressar e tornar visível, dizível e legível essa “real e primitiva pobreza”, ou seja, única parte, paradoxalmente, almejada da personalidade da Macabéa que nem ela possui, o seu “não ter” ou “não tinha”:

A autora vai usar um certo número de técnicas, expressões, procedimentos engenhosos. Ela vai inventar uma arte que permitirá ao autor **fazer o retrato de alguém que nunca teve a menor relação com o mundo da arte**<sup>183</sup>. (CIXOUS, 1990, p. 153, grifo nosso)

Essa metáfora cixousiana do pintor e de seu modelo “que nunca teve a menor relação com o mundo da arte” remete a um problema que também encontram antropólogos e

<sup>i</sup> A reflexão metatextual da autora é, de modo geral, colocada entre parênteses nesta obra.

sociólogos: como trabalhar, no caso, a questão da alteridade, do reflexo de *si mesmo* no outro? Como esses profissionais podem observar o outro, como “objeto de estudo”, para descobrirem o que este outro nem sabe sobre ele, sem interferir no seu comportamento, ao risco de torná-lo um outro do outro, ou seja, alguém um pouco mais diferente de *si mesmo*, o que proporciona, de fato, a alteridade?

Essas questões demonstram a dificuldade, na arte em geral e na literatura, em particular, de representar o outro, com gestos, formas, cores ou palavras, algo que parece não ter representação transmissível para nenhum dos cinco sentidos: um sexto sentido faz -se então necessário?

Clarice Lispector tenta retratar o “não ter” da Macabéa, tomando inúmeros cuidados para afastá-la do “mundo da arte” (metáfora cixousiana para o mundo do “ter”), com o intuito de não interferir no seu “não ter”. Porém, ao ser “objeto de estudo” da escritora, Macabéa se torna inelutavelmente um “objeto de arte” que pertence, querendo ou não, doravante ao mundo da arte: mundo do “ter”.

Vale ressaltar aqui que a Macabéa distingue-se, não somente, pelo seu tão cobiçado “não ter”, mas, a nosso ver, o que faz dela um ser a parte, com uma humildade “substantiva” (BORELLI, p. 47) é essencialmente seu “não querer”, Macabéa é o resultado da equação: **“não ter” + “não querer” = Macabéa**. Porque aquele(a) que “não tem” e que “quer” perde essa humildade “substantiva” que se torna automaticamente uma humildade “adjetiva” (Idem), como os “vestígios de narcisismo” (RWCL, p. 153) em devir. Todavia, essa lição de “sintaxe” social clariceana foi transgredida pela própria autora.

Com efeito, ao retratar a Macabéa, Clarice Lispector preserva *cuidadosamente* o “não ter” de seu “modelo”, mas afeita, sem perceber, de maneira irreversível, o “não querer” de sua protagonista, o que contribui a “adjetivá-la”<sup>i</sup>. Adjetivar Macabéa é quebrar sua casca. Na metáfora clariceana de “O ovo e a galinha”, tentar entender o segredo da Macabéa é “a prova do erro” (OG, p. 126), o que não se sabe dela, faz o que ela é “propriamente dit[a]” (Idem):

Olho o ovo na cozinha **com atenção superficial para não quebrá-lo**. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. **Entender é a prova do erro**. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – **Será que sei do ovo?** É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. **O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito**. (Ibidem)

<sup>i</sup> Prolongamento da metáfora da sintaxe clariceana: a humildade “substantiva” ou “adjetiva” (BORELLI, p. 47).

Para entender Macabéa é preciso quebrar-lhe “a casca e forma. E a partir deste instante exato nunca existiu [...]”<sup>i</sup> a Macabéa: “talvez tenha sido ela que inventou o autor<sup>184</sup>.” (RWCL, p. 145).

## 2.4. CLARICE VIA O PANTEÃO LITERÁRIO CIXOUSIANO

### 2.4.1. Clarice via o Panteão literário cixousiano: fragmentos diretos

#### 2.4.1.1. *A Hora da estrela* dialogando com Jean Genet

No seu seminário sobre *A Hora da estrela*, Hélène Cixous faz uma leitura em *vis-à-vis* bastante diversificada em referências intertextuais e cita, por exemplo, longos fragmentos devidamente referenciados<sup>ii</sup> em forma de notas. Focalizamos aqui nossa análise em vários fragmentos extraídos, entre outros, de três textos<sup>iii</sup> de Jean Genet, para entender de que maneira eles foram lidos em *vis-à-vis* com o texto clariceano.

Hélène Cixous utiliza a obra de Jean Genet para ler a de Clarice Lispector, pois eles compartilham temas e características de escritura:

Aí eu penso em textos de Jean Genet, que têm a mesma qualidade dos da Clarice Lispector [...] o mesmo toque de leveza [...] um verdadeiro peso [...]. Genet e Lispector alimentam um mundo que, para nós, para eles, é terna e violentamente outro<sup>185</sup>. (RWCL, p. 144)

Um dos temas de trabalho escolhido pela escritora francesa é a questão da alteridade, do outro, mais especificamente a “feiúra” *do/no* outro: “Quem quer que seja, pensei eu, pode ser amado apesar da fealdade, da tolice, da malvadez.” (GENET, 1999, p.31)

Por exemplo, ela destaca em Clarice Lispector o papel do mendigo sem uma perna, em *A bela<sup>iv</sup> e a fera ou a ferida grande demais*, e o do árabe muito miserável e quase cego, presente em *O estúdio de Alerto Giacometti* (p. 56), de Jean Genet. Esses personagens podem, segundo essas características de “feiúra”, serem comparados à protagonista de *A hora da estrela*, Macabéa:

<sup>i</sup> Adaptação do fragmento: “Só entendo o ovo quebrado [...]. Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe a casca e forma. E a partir deste instante exato nunca existiu um ovo.” (OG, p. 130)

<sup>ii</sup> Citados ora pela própria autora ora pela tradutora Verena Conley, como o fez, por exemplo, a tradutora do artigo Aproximação de Clarice Lispector: Deixar-se ler (por) Clarice Lispector, *A paixão segundo CL* (1991).

<sup>iii</sup> (i) O que resta de um Rembrandt [...], 1967 (2003); (ii) O estúdio de Alberto Giacometti, 1999; (iii) Rembrandt, 2002.

<sup>iv</sup> A beleza pode ser de uma grande ameaça. [...] a beleza assusta. Fonte: a bela e a fera.

Uma mulher que é tão pequena, tão infeliz, tão magra que ela não deveria ser útil para nada se não tivesse sido apanhada pelo olhar da autora de *A Hora da Estrela*. [...] **Talvez tenha sido ela que inventou o autor**<sup>186</sup>. (RWCL, p. 145, grifo nosso)

O trabalho sobre a *questão do autor* (O verdadeiro autor) concentra-se na análise pormenorizada da “explosão” (RWCL, p. 145) dos títulos possíveis da ficção clariceana, associados e fundamentados sobre “a valorização do nada, sobre a desvalorização<sup>187</sup>” (RWCL, p. 146), outra característica compartilhada por Jean Genet e Clarice Lispector.

Porém, Hélène Cixous vai introduzir o primeiro fragmento genetiano, a partir de seu raciocínio em torno da conjunção *ou* – que liga os treze<sup>i</sup> títulos possíveis “explodidos” – e que remete ao *sistema de equivalência* estabelecido por Genet.

De outro lado, a escritora francesa considera a palavra *ou* como um nome, “a marca de uma possibilidade de troca [...]”<sup>ii</sup> entre equivalentes” (RWCL, p. 147). Ademais, ela reforça sua argumentação na base de um jogo lingüístico interlíngua. A conjunção *ou* corresponde a *or* em inglês, por sua vez a palavra *or* em francês é uma conjunção e um substantivo que significam respectivamente *porém* [*or* do silogismo] e *ouro* associado a preciosidade “que faz uma pessoa idêntica a todos é ‘mais preciosa do que o resto do mundo’<sup>188</sup>” (RWCL, p. 147).

Primeiro movimento: Os dois fragmentos seguintes são introduzidos quase simultaneamente para tratar do sistema de equivalência genetiano, “o idêntico é precioso” (RWCL, p. 147). Hélène Cixous faz questão de apresentar em *vis-à-vis* duas narrações da mesma experiência vivida por Jean Genet, o encontro com a “feióra”, através de um velho homem feio e sujo – encontrado, em 1953, durante uma viagem de trem, em terceira classe – que provocou no escritor francês uma verdadeira revelação, uma verdadeira *epifania*<sup>iii</sup>: a “identidade universal a todos os homens” (WHITE, 2003, p.460).

Fragmento 10.

[...] **qualquer homem valia<sup>iv</sup> exatamente – desculpem, mas pretendo pôr antes o acento em exatamente – o mesmo que outro qualquer (a).** “Quem quer que seja, pensei eu, pode ser amado apesar da fealdade, da tolice, da malvadez.” Um olhar apenas, demorado ou fugaz, preso ao meu, revelador. E o mesmo que possibilita o homem ser amado apesar

Fragmento 11.

Até que um dia, num compartimento de trem, enquanto olhava para o viajante sentado à minha frente, **eu tive a revelação de que cada homem vale cada um dos outros (a).** Eu não suspeitava de que essa compreensão levaria a uma desintegração tão metódica – ou melhor, eu suspeitava disso obscuramente, já que de súbito um peso de tristeza

<sup>i</sup> Sem a assinatura de Clarice Lispector que substitui uma conjunção *ou*.

<sup>ii</sup> Hélène Cixous especifica aqui que está empregando as palavras de Jean Genet.

<sup>iii</sup> Apreensão intuitiva da realidade por meio de algo geralmente simples e inesperado (como um lugar-comum ou uma pessoa vulgar). Fonte: HOUAISS, 2004. Olga de Sá analisa “o conceito e o procedimento da epifania” (SÁ, 1979, p. 129-165) em James Joyce e em Clarice Lispector.

<sup>iv</sup> Hélène Cixous trabalha a acepção do verbo *valer*, relacionada à economia, para estendê-la a seu conceito teórico de “economia libidinal”. (RWCL, p. 156)

da fealdade e da malvadez, permite que até amemos estas. Sem equívoco: não se tratava de bondade minha, mas de evidência. O olhar de Giacometti vira isso há muito, e no-lo restitui. Digo o que sinto: julgo que **o manifesto parentesco das suas figuras está nesse ponto precioso onde o ser humano reaverá quanto tem de mais irredutível: a solidão de ser seguramente igual a tantos outros (b)**. (GENET, 1999, p.30-31, tradução de Paulo da Costa Domingos)<sup>i</sup> [121 palavras]

desmoronou sobre mim, um peso que, ainda mais ou menos tolerável, continuava perceptível e jamais me deixaria outra vez. Por trás do que era visível nesse homem, ou mais distante – mais distante e ao mesmo tempo miraculosa e devastadoramente próximo –, nesse homem – seu corpo e seu rosto sem graça, feio em certos detalhes, até ignóbil: bigode sujo, os pêlos rareando mais duros, rígidos, brotando em linhas quase horizontais acima da boca minúscula, a boca de uma pessoa mimada, jatos de cuspe lançados por entre os joelhos, num chão já imundo com guimbas de cigarros, papel, migalhas de comida, tudo que compunha a sujeira de um vagão de terceira classe naquela época, por causa de seu olhar que tropeçou no meu, **eu descobri chocado uma espécie de identidade universal entre todos os homens (b)**. (WHITE, 2003, p.460, tradução Alves Calado)<sup>ii</sup> [192 palavras]

Segundo Edmund White (2003), essa experiência<sup>iii</sup> foi tão forte que Jean Genet resolveu publicá-la em dois ensaios diferentes, o primeiro sobre Rembrandt (Fragmento 11) e o segundo sobre Giacometti (Fragmento 10), dez anos depois:

Ele [Genet] parte do conhecimento de que todo mundo é igual a todo mundo e chega à certeza de que todo mundo é todo mundo. Há apenas um ser humano que existe individualmente em cada um de nós, mas um fenômeno estranho inexplicável nos torna estranhos aos outros. (WHITE, 2003, p. 461, tradução Alves Calado).

Todavia, vale ressaltar que, na verdade, essa revelação, essa epifania deixou Jean Genet “enjoado e triste” (WHITE, 2003, p. 461) – como se pode perceber nos trechos (b) em negrito dos fragmentos transcritos acima – e para quem:

o mundo perdeu suas cores e o encanto num vagão de terceira classe [...]. Como poeta ele sabia que deveria fazer uso dessa descoberta, mesmo percebendo que, se tudo mundo é intercambiável, todo mundo perde toda a carga erótica, que se depende necessariamente da *diferença* do indivíduo. (idem)

A partir dessa “revelação quase religiosa” (Idem), houve uma verdadeira rachadura, um “antes / depois”, pois Jean Genet mudou sua vida em inúmeros aspectos tanto estéticos e artísticos, sua escritura mudou radicalmente (interessou-se mais pelos artistas e pelos despossuídos):

Antes desse momento ele era um romancista; depois, um dramaturgo. Antes era um dândi; depois perdeu interesse pela aparência pessoal. Antes seu mentor era Cocteau, *le prince frivole*; depois, Giacometti, o sofrido escultor da solidão humana, coberto de pó. [...] Antes ele escrevia sobre si mesmo, o individualista diabólico; depois, tornou-se o poeta dos despossuídos do mundo. (Ibidem)

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 147).

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 147).

<sup>iii</sup> Desencadeada por uma crise espiritual vivida pelo próprio Genet, em 1953.

Hélène Cixous interessa-se na sua leitura pelo Jean Genet “epifânico”, aquele da “identidade universal” (RWCL, p. 147) entre todo mundo, ele e Clarice Lispector se deixam impregnar, invadir pelo outro, pelo “nojento outro” (Idem): “Eles aceitam o mais doloroso, mais *de-narcisizante* alteração<sup>189</sup>”. (Ibidem).

Assim, Hélène Cixous concentra-se, com muita justeza, na questão da alteridade que marca a escritura dos dois autores, mas não volta, ou demora em voltar, ao texto fonte. Porém, ela não explora aqui os efeitos revelados pela leitura em *vis-à-vis* desses dois fragmentos que, segundo suas palavras, “convidam à comparação”. O que eles representam para Genet? Para a leitura de *A hora da estrela*? Ela entra, a partir daí (RWCL, p. 147-148), em uma nova leitura em *vis-à-vis*, com uma referência intertextual externa geral, sob a forma de fragmentos narrados de Rainer Maria Rilke.

Com efeito, a escritora francesa distingue dois tipos de impregnações artísticas: a impregnação “incondicionada” pelo outro (Genet, Lispector) ou pela natureza, pelas obras de artes como a prática. Para em seguida, mencionar Arthur Rimbaud e Kleist, e concluir sobre a importância do tema, que ecoa no sistema de equivalência genético, “qualquer coisa é boa para nada<sup>190</sup>”. Podemos qualificar, a nosso ver, esse trecho do seu seminário como sendo uma digressão, ou melhor, um interlúdio cultural, pois não se espelha na leitura do texto-fonte ou dos fragmentos de Jean Genet.

De fato, podemos claramente destacar a questão identitária e a impregnação do outro no autor na obra clariceana: “É que numa rua do Rio de Janeiro, peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (HE, p. 12). Percebe-se que, depois de impregnação “suave”, “pelos ares”, o outro se torna, de certo modo, o obsequiador do autor: “preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela.” (HE, p. 17).

De outro lado, da mesma forma que para Jean Genet, após sua experiência epifânica, o narrador, Rodrigo S.M.<sup>i</sup>, expressa um sentimento de “frieza racional” e acrescenta: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio.” (HE, p. 13).

Podemos evidenciar, como isto aconteceu com Jean Genet, um “*antes / depois Macabéa*”, na escritura de Clarice Lispector.

---

<sup>i</sup> Metamorfose de Clarice Lispector, em autor homem, ou seja, a impregnação de um outro ficcional que se sobrepõe, a impregnação “real ou autobiográfica” de Macabéa.

Segundo movimento: O fragmento a seguir serve para sublinhar o efeito de metamorfose presente em Jean Genet e em Clarice Lispector.

Fragmento 12. Só ao deixar o estúdio, já na rua, me apercebo que nada era verdadeiro. Posso dizer?  
– Naquele estúdio morre lentamente um homem, consumindo-se, **sob os nossos olhos metamorfoseia-se** em deusas. (GENET, 1999, p.65 e 67)<sup>i</sup>

O efeito de metamorfose trata: (i) em Jean Genet, da assimilação do outro que remete ao “mistério da criação” (RWCL, p. 149); (ii) em Clarice Lispector, das transformações em *abyrne*, “sob os nossos olhos”, da autora feminina (Clarice): “Clarice está se transformado em um homem [Rodrigo SM] que está se transformado em ‘quase-uma-mulher’ [Macabéa].<sup>191</sup>” (RWCL, p. 149).

Terceiro movimento: O fragmento seguinte põe em *vis-à-vis* a questão musical entre Jean Genet e Clarice Lispector.

Fragmento 13. FREDERICO II (DEPOIS DE OUVIR? CREIO EU, “A FLAUTA MÁGICA”), DIRIGINDO-SE A MOZART – Que notas! Que notas! [dirigindo-se a Mozart] MOZART – Senhor, não há uma única a mais. (GENET, 1999, p.35, caixa do autor)<sup>ii</sup>

Jean Genet cita essa anedota entre Mozart e Frederico II, para demonstrar que uma obra de arte é uma obra de arte, em si, por meio de seu conjunto uno, não pode ser amputada nem ampliada e que o modo de apreciá-la passa também pelo corpo (vibrações ou tato):

É inevitável tocar as estátuas: afasto os olhos e a minha mão prossegue sozinha à descoberta: pescoço, cabeça, nuca, ombros... Confluem sensações na ponta dos dedos. Nenhuma se repete, de modo que a mão percorre essa paisagem variada e viva. (GENET, 1999, p.35)

Ao se referir a este breve fragmento de Jean Genet, sobre a música, Hélène Cixous o espelha indiretamente na dedicatória, na qual Clarice Lispector trata do mesmo assunto, referindo-se a vários temas de músicos clássicos: a “tempestade” de Beethoven, as “vibrações” de Bach, o “terror” e as “chamas” de Stravinski, a “Morte e transfiguração” de Strauss. “a partir da dedicatória, a música vai ser transfigurada<sup>192</sup>” (RWCL, p.150).

Em Clarice Lispector, a referência à música serve para expressar percepções físicas, ao “ponto de amolecimento de seus ossos<sup>193</sup> [de Clarice]” (RWCL, p.150). Com efeito, Hélène Cixous, mais adiante, relaciona a música à escrita: “a escrita é desencadeada por uma

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 149).

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 150).

espécie de vibração, uma espécie de música corporal, mas, embora atravesse o corpo, ela começa na cabeça<sup>194</sup>.” (RWCL, p.151).

Quarto movimento: Hélène Cixous propõe ler explicitamente em *vis-à-vis* a primeira frase de Clarice Lispector em *A hora da estrela*, “Tudo no mundo começou com um sim” (HE, p. 11) com esse fragmento a seguir.

Fragmento 14. Qualquer homem poderá talvez sentir uma espécie de mágoa, ou pavor, ao constatar como o mundo e a sua história se mostram entregues a um inelutável movimento, sempre expansivo, que só motivos cada vez mais grosseiros modificam as manifestações visíveis desse mundo. E o mundo visível é como é, nunca através da nossa ação chegaremos a transformá-lo noutra. (GENET, 1999, p.17)<sup>i</sup>

A escritora francesa destaca que os estilos estão próximos: “o ponto de partida é o mesmo: tudo<sup>195</sup>” (RWCL, p. 152), iguais, mas também diferentes, pois, ao contrário de Jean Genet, Clarice Lispector escreve em direção da nudez. (Olga).

Quinto movimento: A partir de um conjunto de breves fragmentos, Hélène Cixous vai trabalhar a questão de feiúra, da decrepitude.

Fragmento 15. Uma firme bondade. (GENET, 2002, p.17)

Essas são as primeiras palavras do ensaio de Jean Genet, sobre Rembrandt, no qual ele constata também, a partir da data de 1642, um “antes / depois”, ou seja, do “pitoresco” (GENET, 2002, p.22) para a decrepitude. Assim, o escritor francês “leva o leitor ao contato com o valor da feiúra que se junta ao de Clarice.<sup>196</sup>” (RWCL, p. 154).

Fragmento 16. Os dois retratos de Mme. Trip (Nacional Gallery), essas duas cabeças de velhas que se decompõem, que apodrecem diante de nossos olhos, foram pintados com o maior amor. (GENET, 2002, p.22)<sup>ii</sup>

Fragmento 17. Será necessário esclarecer por que emprego essa palavra [amor<sup>iii</sup>], precisamente quando o método do pintor se mostra tão cruel. Aqui, a decrepitude não é mais considerada e restituída como algo pitoresco, mas como uma coisa tão possível de se amar quanto qualquer outra. (Idem)

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 152).

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 154).

<sup>iii</sup> Percebe-se que, a partir da transcrição deste seminário, o leitor não pode fazer a relação anafórica entre “**essa** palavra” e seu referente “amor”, sem consultar a fonte citada por Hélène Cixous. O Fragmento 16 e o Fragmento 17 são justapostos no texto original. Portanto, pode haver um erro de *referenciamento*, com a palavra *retrato*, introduzida pelo breve comentário presentes entre esses dois fragmentos.

Este fragmento permite a Hélène Cixous estabelecer uma rede de equivalência entre Jean Genet e Clarice Lispector e apresenta a estética genetiana como “a dignidade daqueles que parecem ser privados dela. A decrepitude é linda. A definição de beleza de Genet torna-se visível: belo é tudo que seja sem simulacro, sem véu.<sup>197</sup>” (RWCL, p. 154).

Fragmento 18. Já se escreveu : Rembrandt, ao contrário de Hals, por exemplo, **não sabia muito bem captar a semelhança de seus modelos; dito de outro modo, perceber a diferença entre um homem e outro**. Se ele não sabia, não será talvez por que ela não existia? Ou se trata de uma ilusão de ótica? Seus retratos, de fato, raramente nos mostram algum traço do caráter do modelo: o homem que ali está não é a priori nem fraco, nem covarde, nem grande, nem pequeno, nem bom, nem mau; ele é capaz, a todo instante, de o ser. **Mas nunca surge o traço caricatural decorrente de um julgamento prévio**. (GENET, 2002, p.23)<sup>i</sup>

Hélène Cixous, parafraseando este fragmento, destaca o efeito paradoxal de não saber “captar” as semelhanças ou as diferenças entre uma pessoa e outra, levou Rembrandt a pintar sem “caricatura”, sem “julgamento prévio”.

Fragmento 19. Quanto à pintura, este filho de moleiro que aos vinte e três anos já sabia pintar admiravelmente, aos trinta e sete não o sabia mais. É neste momento, que ele aprendera tudo, com hesitação quase desajeitada, sem jamais se arriscar ao virtuosismo. (GENET, 2002, p.27)<sup>ii</sup>

Por meio deste fragmento, Hélène Cixous apresenta o mundo de Clarice Lispector:

Primeira etapa: ele [Rembrandt] sabe. Segunda fase: ele já não sabe. Isso é tudo o que também se pode ler em Clarice, toda a questão do não entendimento, a partir da qual a questão da incompreensão pode surgir<sup>198</sup>. (RWCL, p. 155)

Para Jean Genet, precisa-se “queimar conhecimentos[...] a fim de aprender como não saber nada<sup>199</sup>.” (RWCL, p. 155). Segundo Michel Foucault, “onde quer que haja conhecimento, há exercício de poder. O poder do conhecimento é repressivo, ele força as pessoas a se comportarem de certas maneiras” (STEVENSON, 2001, p. 267).

Sexto movimento: Para trabalhar a decrepitude, Hélène Cixous introduz uma referência intertextual externa restrita, um fragmento de *Água viva*: (... igual a igual), para fazer uma triangulação. Ela trabalha esse igual a igual que não significa *confusão*, no sentido etimológico da palavra, *fundir com*, como isto acontece com Jean Genet no fragmento seguinte.

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 154).

<sup>ii</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 154).

Fragmento 20. [...] eu estava fluindo para fora do corpo e através dos meus olhos para o do viajante ao mesmo tempo em que ele estava fluindo para o meu. (WHITE, 2003, p.460)<sup>i</sup>

Isto é, segundo Hélène Cixous, uma verdadeira confusão: “ser subitamente o outro e, todavia, a si próprio<sup>200</sup>.” (RWCL, p. 155). Para ela, salvo nos casos de santidade, é muito difícil tolerar o “amor da feiúra de igual para igual<sup>201</sup>.” (Idem). Mas, por meio dos fragmentos dos textos escolhidos, ela quis trabalhar o “não ter”, mais difícil a tolerar.

A escritora francesa mesmo quando explica precisa decifrar completar, ou seja, trabalha a partir do texto fonte ou conceitos formulados a partir deste, idéias próprias a ela.

## 2.4.2. Clarice via o Panteão literário cixousiano: fragmentos indiretos

### 2.4.2.1. “Domingo, antes de dormir” dialogando com Heinrich Von Kleist

No seu seminário sobre a breve crônica clariceana “Domingo antes de dormir”, Hélène Cixous destaca o papel fundamental do pai:

“Uma primeira leitura pode perder a enormidade da história, que está completamente dentro do pai. [...] Desde o início, há a questão do olhar do pai<sup>202</sup>.” (RWCL, p. 6, p.7).

A questão do olhar, segundo a escritora francesa, seria a chave do texto, ou seja, “o olhar com outro olhar<sup>203</sup>.” (RWCL, p.7).

Assim, o leitor percebe o olhar do pai que está controlado por suas filhas. Porém, a caçula, a “favorita”, quer a exclusividade do olhar do pai: “A filha menor quis se sentar num dos bancos [giratórios], o pai achou graça. E isso era alegria. Ela então fez mais graça e isto já não era tão alegre.” (DAD, p. 91). Ao repetir de propósito o gracejo, que perdeu sua espontaneidade, sua graça destrói a graça inicial. Essa “graça e perda da graça” (RWCL, p. 7) leva Hélène Cixous a introduzir um fragmento narrado de Heinrich Von Kleist para ler em *vis-à-vis* esta parte da crônica.

Fragmento 21. Isto lembra o leitor de uma cena de *Kleist's Über das Marionettentheater* (Sobre o teatro de marionetes). O narrador fala de um jovem rapaz que perde a graça. O garoto vive uma espécie de felicidade absoluta. Ele é cheio de graça, e um dia, o narrador diz para ele que lhe faz lembrar uma estátua de um adolescente com um espinho no pé. Isso lhe dá uma espécie de *coup de grâce* [golpe fatal]. Ele adere violenta e negativamente ao narcisismo. A partir daí, ele gasta todo seu tempo para tentar reproduzir esta célebre obra de arte. Kleist cruelmente escreve como o adolescente se torna absolutamente grotesco. O narrador surpreende o menino, que

<sup>i</sup> Fragmento citado em inglês em RWCL (p. 155).

tenta imitar a obra de arte, e cai na gargalhada. O sublime garoto se torna um imbecil para sempre<sup>204</sup>. (RWCL, p. 7)

A avaliação de Hélène Cixous é pertinente e severa<sup>i</sup>, pois ao tentar agradar seu pai, a caçula “prostitui-se. Ela vende o seu desejo para o pai. Ela não faz mais isso porque quer dar prazer a si mesma, [...], mas faz suas pequenas reverências para agradar ao pai<sup>205</sup>.” (RWCL, p. 7). Assim, segundo Jacques Lacan (1901-1981),

nesse momento, o estágio espelho, reprimimos nossa percepção da própria fraqueza e nos identificamos com o que achamos que a mamãe quer que sejamos. E então que também somos aprisionados no sistema de sentido [denominado] ‘a cadeia de significado’. A cadeia de significado é a linguagem consciente e inconsciente que faz de nós o que somos. [...] O problema é que temos de fazer sacrifícios [...] Temos de negar os desejos que interferem com nossos egos. (LACAN *apud* STEVENSON, 2001, p. 260-261)

Por sua vez, Jay Stevenson (2001, p. 248), acrescenta que

o existencialismo fenomenológico também pode ajudar a evitar que se viva uma vida falsa por causa da tentativa de corresponder às expectativas dos outros. Aceitar a visão da realidade das outras pessoas pode impedi-lo de viver uma existência autêntica<sup>ii</sup>.

Por isso, Hélène Cixous destaca em Kleist e em Clarice Lispector um “tipo de conhecimento reprodutivo” que leva os dois protagonistas (o rapaz e a caçula) ao grotesco, à perda da graça, pois eles acessam “violenta e negativamente ao narcisismo<sup>iii</sup>”, assim “em vez de ter uma cena real, estamos em um teatro<sup>206</sup>.” (RWCL, p. 7).

#### 2.4.2.2. *A hora da estrela* dialogando com James Joyce

Nesta parte do seminário sobre *A hora da estrela*, Hélène Cixous faz uma leitura em *vis-à-vis* com um fragmento narrado da obra de James Joyce, *Ulisses*, para tratar de uma dupla questão teórica – a alteridade e o “verdadeiro autor” – por meio de uma ferramenta de alto teor simbólico, o espelho, presente nas obras clariceana e joyceana: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor<sup>iv</sup> – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo<sup>v</sup>. Tanto nós nos intertrocamos.”

<sup>i</sup> Todavia, precisa-se, aqui, considerar a idade da protagonista e a questão do “estágio espelho” lacaniano.

<sup>ii</sup> Autenticidade, para Heidegger, é recusar-se a aceitar as coisas acriticamente, a agir como se tudo já estivesse claro e compreendido.

<sup>iii</sup> RWCL, p. 7 (Fragmento 21)

<sup>iv</sup> Observação do narrador sobre o ruflar de tambor: “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado.” (HE, p. 22)

<sup>v</sup> HE, p. 22. Fragmento citado (em inglês) por Hélène (RWCL, p. 158).

Neste fragmento clariceano, a escritora francesa destaca uma “dupla cena” (RWCL, p. 158), uma técnica de escritura também praticada por James Joyce: “o Eu do texto vê-la vendo-se. O Eu está posicionado no limite exterior de um interior<sup>207</sup>.” (Idem).

Fragmento 22. A técnica é parecida com a de Joyce. Em *Ulisses*, num episódio em um capítulo alucinante sobre Circe, Joyce encena um momento em que os principais protagonistas, Bloom e Stephen, passeiam em Dublin e vão ao bordel. O bordel é, por definição, o lugar de troca, de anulação das diferenças. Neste bordel, cada um diverte-se em ser uma outra pessoa. Em um dado momento, Bloom analisa-se no espelho e, por vezes, vê-se outro. Stephen, às vezes, é Stoom, porque há uma mistura de Stephen e Bloom. Ou ele vê-se como Shakespeare, que bota a língua para fora. Ele vê-se como um outro<sup>208</sup>. (RWCL, p.158)

A dificuldade da escritura está aqui, segundo Hélène Cixous, na representação “paradoxal” de alguém quase inexistente, como a Macabéa: “um grão de poeira, um átomo” (RWCL, p. 158). O paradoxo consiste então em fazer o “retrato do invisível” (Idem), para tornar “indiretamente” (Ibidem) visível o que sempre foi invisível. Assim, a escritora francesa chama esse tipo de visão clariceana, de visão “oblíqua”:

Nós podemos ver obliquamente tudo o que não é visto. Diz o autor que, quando ele vê a menina nordestina olhando-se em um espelho, se ele faz o mesmo, vê seu rosto cansado e barbudo<sup>209</sup>. (RWCL, p. 159)

Para dar visibilidade a alguém, como Macabéa, Clarice Lispector deve, segundo Hélène Cixous, “apagar-se” (RWCL, p. 158). Portanto, seu desaparecimento se faz através dos traços masculinos. Porém, paradoxalmente, sua “invisibilidade” corresponde, ao mesmo tempo, à manifestação da sua presença: “obliquamente, lembra-se do parêntese: (Na verdade Clarice Lispector). [...] a invisível verdade de Clarice, que é ser uma mulher<sup>210</sup>.” (RWCL, p. 159).

#### 2.4.2.3. “O ovo e a galinha” dialogando com Rainer Maria Rilke

Fragmento 23. A questão é semelhante à que foi sugerida por Abelone de Rilke em *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. O visível é invisível<sup>211</sup>. (RWCL, p. 102)

Hélène Cixous se interessa, aqui, pela questão do óbvio: “Como o mundo, o ovo é óbvio” (OG, p. 125). Essa frase é, para ela, sinônima de “invisível”, isto é, de forma oximórica: “o visível é invisível”, o que, de fato, se procura neste conto clariceano. O oximoro (e o quiasma) é uma figura de estilística que provoca um estranhamento, às vezes violento, mas representa também um tipo de simetria especular: visível (vejo o ovo) x

invisível (não vejo o ovo). Quando se tenta olhar o ovo, ele escapa, então “deve-se lhe dar uma rápida olhada, o que lhe permite manifestar-se na sua invisibilidade<sup>212</sup>.” (RWCL, p. 102).

A personagem de Abelone, mulher idealizada, do escritor alemão Rainer Maria Rilke, em *As Anotações de Malte Laurids Brigge*<sup>i</sup>, constitui um breve fragmento narrado que vai dialogar com esse conceito do visível invisível: “nós apagamos o que é presente: tudo o que está no ovo, dentro do ovo, além do ovo. Há também a superfície da evidência<sup>213</sup>.” (RWCL, p. 102).

No seu ensaio intitulado, *A aproximação de Clarice Lispector* (1979), a ensaísta francesa já mencionava essa problemática: Abelone está presente, “É seu erro: [...] Tão presente que jamais está presente para Malte, tão presente para o outro, a quem se consagra, que se faz esquecer.” (CIXOUS, 1991, p.19).

O visível se torna invisível quando o olho está muito perto dele, razão pela qual Michel de Montaigne escreveu: “eu não pinto o ser, eu pinto a passagem<sup>214</sup>.” (MONTAIGNE, Essais, III,2).

## 2.5. CLARICE VIA AS ARTES PLÁSTICAS

### 2.5.1. “O ovo e a galinha” dialogando com a pintura de Hieronymus Bosch (1450-1516)

No seu seminário sobre “O ovo e a galinha”, Hélène Cixous explora também a forma oval, a “geometria das paixões” (RWCL, p. 103) presente no texto clariceano, para, em seguida, associar essa forma ovóide – semiótica e linguisticamente relacionada, de maneira metafórica, à palavra *ovo* – a sua representação pictorial. Por isso, ela faz referência aqui a uma transtextualidade que não é somente literária, mas também, a fragmento intertextual próprio das artes plásticas, da pintura, por exemplo, e de maneira mais extensa, em suas ficções: *Les Commencements* (1970) ou *La* (1976). Assim, segundo Mireille Calle-Gruber, os textos cixousianos oferecem “todas as potencialidades da literatura quando esta se torna sinestesia<sup>215</sup>.” (CALLE-GRUBER, 2000, p. 268). Daí, evidencia-se a relevância desse tipo de leitura em *vis-à-vis*, no processo interpretativo (ou comparativo):

[das] ligações metafóricas e metatextuais entre os quadros que só reforçam a importância do encontro artístico como **um meio de acesso aos enigmas que, pelo seu próprio mistério, nos permitem sonhar**, e assim ver e pensar o mundo de forma diferente<sup>216</sup>. (SANTORO, 2000, p. 160) [gifo nosso]

<sup>i</sup> Coletânea de setenta e um fragmentos em prosa, redigidos na forma de um diário em primeira pessoa (1910).

Percebe-se que, para Milena Santoro, essas ligações transtextuais contribuem para desvelar, parcialmente a cada leitura, ou iluminar um aspecto enigmático de um texto por meio de um fragmento de uma tela (ou vice versa), como no caso do misterioso *ovo*. Dentro desse processo, a escritora francesa destaca que o ovo (ou sua metáfora) está muito mais presente na pintura do que na literatura, como, por exemplo, os ovos (majoritariamente) quebrados nas telas de Hieronymus Bosch<sup>i</sup>: “eles são submetidos a todos os tipos de violência [da época medieval] e são realmente anti-ovos<sup>217</sup>.” (RWCL, p. 103).

Com efeito, a onipresença da violência caracteriza várias telas do pintor holandês, nas quais são representados os “anti-ovos”, os ovos quebrados, bem como – o que chamamos aqui por meio de uma analogia cixousiana – os “anti-humanos”, ou seja, os corpos humanos mutilados e canibalizados representados, com certa crueldade, em cenas infernais e demoníacas. Essas temáticas refletem a crise espiritual da época medieval, de certos quadros de Bosch podemos “ouvir” os gritos de sofrimento dos mutilados, “sentir” o cheiro da carne queimada, a temperatura elevada do próprio inferno.

Além disso, a obra de Hieronymus Bosch é de uma rara riqueza em simbologia esotérica, mais especificamente, de origem alquimista. Assim, segundo a tradição alquimista, o ovo chama-se *ovo filosófico* ou *ovo dos Sábios* e contém, hermeticamente fechado em sua casca (ovo não-violado), o “composto da obra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 692), a matéria-prima para produzir a transmutação dos metais em ouro: “dos produtos do composto... deve nascer o filho da filosofia, ou seja, o ouro, quer dizer, a sabedoria<sup>218</sup>.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 692).

Em quadros, como *O Concerto no Ovo*<sup>ii</sup>, Hieronymus Bosch faz uma “sátira da alquimia, simbolizada pelo ovo filosófico<sup>iii</sup>”. Os dez personagens principais (um monge, uma freira, cantores e músicos), presentes dentro e fora do ovo gigante (com a casca quebrada), tentam, confusamente, ler uma partitura. Ademais, outras figuras (humanas e fantásticas) e cenas paralelas (roubo, prostituição, loucura) gravitam em volta deste grupo desorganizado, portanto, não haverá “transmutação alquímica” desta confusão em sabedoria: reflexo da sociedade da época que não tem, para o pintor holandês, salvação.

<sup>i</sup> Também, nas telas de Pieter Bruegel, o “Velho” (1525?-1569), por exemplo, em seu quadro *Dulle Griet* (1562, Anvers).

<sup>ii</sup> Cf. Figura 2. Hieronimus Bosch – *O concerto no ovo* © Musée des Beaux-Arts, Lille, França. (p. 178)

<sup>iii</sup> Subtítulo deste quadro em francês: “Le concert dans l'oeuf (Satire de l'alchimie symbolisée par l'oeuf philosophique).”

Em outro quadro, *O julgamento final*<sup>i</sup>, um ser híbrido (metade mulher, metade lagarto) frita em uma frigideira gigante restos humanos, perto dela dois enormes ovos intatos (também símbolos da fecundidade), aguardam antes de serem quebrados e fritos: “Só entendo o ovo quebrado: quebro-o na frigideira. É deste modo indireto que me ofereço à existência do ovo: meu sacrifício é reduzir-me à minha própria vida pessoal<sup>ii</sup>.” (OG, p. 130).

No mesmo quadro, também aparece um ovo, perfurado (no sentido longitudinal) por uma seta, duas pernas nas laterais e uma abertura na casca que deixa entrever uma cabeça de pinto, que parece não querer sair de sua casca, com medo de viver livremente. Aqui, a casca simboliza a mãe protetora, ou seja, “a dialética do ser livre e do ser encadeado. Desta suave segurança, a vida aspira a sair: o pinto rompe sua casca aconchegante e tépida<sup>219</sup>.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 692). Por conseguinte, o ovo quebrado não significa sempre algo negativo, pelo contrário, pode ser sinônimo de vida, de liberdade, de estágio de evolução superado, como no caso da crisálida<sup>iii</sup> de alguns insetos.

Portanto, “o que é um ovo?” (RWCL, p. 103), para Hélène Cixous, um ovo pode representar – em nosso inconsciente e conforme a tradição alquimista – “uma forma que se apresenta como tendo de ser não-violada<sup>220</sup>” (Idem), que pode associar-se a uma certa forma de escritura (de sabedoria), característica do texto moderno (como o de Clarice Lispector): texto-ovo [*egg-text*], presente em outros escritores, por exemplo, Maurice Blanchot, em *La folie du jour* [*A loucura do dia*].

Assim, Malcolm Silverman<sup>iv</sup>, em *Protesto e o novo romance brasileiro*, esboça, a nosso ver, alguns traços do *texto-ovo*, tais como a “angústia existencial” (SILVERMAN, 1995, p. 139), os “cânones do romance psicológico” (Idem) ou o “hermetismo mental, isto é, olhar mais para dentro que para fora” (Ibidem) que provocam uma certa instabilidade do *texto-ovo* que não se deixa imobilizar como o ovo “não violado”, “salvo se nós somos Cristóvão Colombo<sup>v</sup>”.

A obra clariceana seria então um “perpétuo” *Bildungsroman*<sup>vi</sup>, ou seja, “um tipo de narrativa de uma viagem espiritual<sup>221</sup>” (JOST *apud* PINTO, 1990, p. 10) que, do ponto de

<sup>i</sup> Cf. Figura 3. Hieronimus Bosch – *O Julgamento final* (trítico, painel central) © Akademie der Bildenden Künste – Viena. (p. 179).

<sup>ii</sup> Este fragmento não foi explorado por Hélène Cixous, neste seminário.

<sup>iii</sup> No estágio intermediário entre a larva e o imago.

<sup>iv</sup> Professor de Línguas e Literaturas portuguesa e brasileira, na *San Diego State University*, Califórnia (EUA).

<sup>v</sup> Obs. Cristóvão Colombo quebrou levemente a casca de um ovo para imobilizá-lo na posição vertical. A metáfora do “ovo de Colombo” significa algo fácil de ser realizado depois que alguém já o tenha feito.

<sup>vi</sup> “O termo alemão *Bildung* tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português *Bildungsroman* seria traduzido como ‘romance de aprendizagem’, ‘de formação’, ou ‘de

vista do professor norte-americano, estabelece na interiorização do *Eu*, na “auto-descoberta”, na “auto-análise psicológica”, no inconsciente, em um sistema espaço-temporal indefinido, longe de qualquer preocupação a respeito das representações realistas:

À exceção de *A hora da estrela*, os romances de Clarice Lispector (1925 [sic]-1977), escritos a partir dos anos 40, exibem, com tenacidade, uma inclinação para uma lenta autodescoberta e um sentido de solidão. Eles parecem flutuar num fluxo de consciência desimpedido da trama convencional, movimento ou cronologia, enquanto a ação exterior inevitavelmente dá lugar à auto-análise psicológica. Nesse mundo abstrato e complexo, as influências, como a inspiração estilística, são urbanas e feministas, bem como marcadamente mais internacionais que brasileiras. A progressão lenta muitas vezes se combina com discussões filosóficas dissociadas a respeito do sentido da vida, e como se relaciona com os personagens alienados da autora. (SILVERMAN, 1995, p. 139-140)

Por sua vez, mais adiante da sua exposição, a escritora francesa esclarece as particularidades intrínsecas do *texto-ovo*, que – apesar de constituir uma integridade externa “não violada” – são internamente fragmentadas (com intuito de dividir a complexidade) tanto nos planos sintáticos, quanto nos semânticos e temáticos:

O texto tem uma estrutura gramatical precisa ainda que tenha mil significados. **É quase como uma casca de ovo despedaçada. Nem tudo combina, embora tudo possa o ser.** Primeiro, a gramática pede para ser destacada. Mas, em segundo lugar, dois grandes temas de reflexão são desempenhados, assim há um conjunto de problemas filosóficos e uma multiplicidade de questões secundárias – os fragmentos das principais questões<sup>i</sup> – que são trazidas pela forma do texto<sup>222</sup>. (RWCL, p. 109, grifo nosso)

Hélène Cixous explora, contínua e judiciosamente<sup>ii</sup>, a metáfora do *ovo*, devido a sua alta carga simbólica. As estruturas internas do *texto-ovo* são tratadas como um conjunto fragmentado, “uma casca de ovo despedaçada”, a ser reconstituída – à maneira de um quebra cabeça, “nem tudo combina, embora tudo possa o ser” – a cada leitura, metáforas dos princípios básicos da leitura plural e em *vis-à-vis*. Assim, de um ponto de vista mais teórico, a escritora francesa estabelece um programa de leitura instigante: “graças ao ovo, vamos falar de todos os problemas relativos a esse espaço, da avaliação do mundo ilimitado de paixões, do inconsciente, e da avaliação técnica do texto, sua produção, sua escrita<sup>223</sup>.”

---

desenvolvimento’. É possível considerar o *Bildungsroman* um gênero ou subgênero narrativo [...]” (PINTO, 1995, p. 9)

<sup>i</sup> A título de exemplo, Hélène Cixous cita a frase “enigmática” referente à China: “Ao ovo dedico a nação chinesa” (OG, p.126)

<sup>ii</sup> Não somente aqui, neste seminário sobre *O ovo e a galinha*, mais em vários outros, como em *Felicidade clandestina* (RWCL, p. 123-142)

### 3. ESCRITURAS EM *VIS-À-VIS*: A ESCRITURA DA ESCRITURA

[...] Um autor é uma pessoa a quem a vida acontece por capítulos desconhecidos. Vida da qual o autor não é o autor. Minha história tem como autores, os personagens que eu amo e que me chamam. É por isso que eu nunca sei o que faria no próximo ano.<sup>i</sup>

CIXOUS, Hélène.

Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. O verdadeiro pensamento parece sem autor.

LISPECTOR, Clarice.

Hélène Cixous apóia-se em uma rica e ampla rede transtextual tanto para suas leituras críticas em *vis-à-vis* quanto para escrever, também, em *vis-à-vis*. Sua escritura está indissociável de suas leituras e de seu modo peculiar de ler. Após seu primeiro contato de cunho “epifânico” com a escritura clariceana, ela publicou, em 1979, na *Édition des femmes*, o famoso texto, de alto teor poético, intitulado *Vivre l’orange* [Viver a laranja]. Um verdadeiro hino, dividido em vários cantos, em homenagem à escritora brasileira – não especificamente à pessoa física Clarice Lispector, mas sim, a uma peculiar voz discursiva, uma escritura – que marca o fim de seu “isolamento literário” e de sua “busca da escritura perdida”, afinal, como afirma Cixous, “do Brasil uma voz veio me devolver a laranja perdida.” (1999, p.15)<sup>ii</sup>.

A partir daí, a obra de Clarice Lispector se torna “fonte” dialógica e intertextual no processo criativo cixousiano, pois, bem como no seu ato de ler, Hélène Cixous escreve sempre *com* seus “companheiros” literários, ou seja, *com* a escritura de seus escritores prediletos.

No universo cixousiano, a *laranja* metaforiza, a nosso ver, a escritura, ou melhor, a “escritura [dentro] da escritura<sup>iii</sup>”: “o escrever.” (CALLE-GRUBER, 1989, p. 33). Assim, uma

<sup>i</sup> [...] Un auteur est une personne à qui la vie arrive par chapitres inconnus. Vie dont l’auteur n’est pas l’auteur. Mon histoire a pour auteurs les personnages que j’aime et qui m’appellent. Voilà pourquoi je ne sais jamais ce je ferai l’année prochaine. (JA, p. 53).

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Hélène Cixous. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (HCL, p.15).

<sup>iii</sup> Conforme Mireille Calle-Gruber, na introdução do seu primeiro capítulo sobre “O texto aporético”: “Introduzir ao trabalho da ficção mediante os textos de Blanchot é, de imediato, alcançar um ponto crucial: **a escritura da escritura\***. Algo que, desde sempre, seus livros debatem e questionam. **O escrever.**” (CALLE-GRUBER, 1989, p. 33, grifo nosso). \* Fonte do subtítulo do terceiro capítulo dessa dissertação.

escritura aporética surge dessa *mise-en-abyme* da própria escritura dentro da escritura, até mesmo, da própria autora dentro de uma autora-personagem. A principal consequência desse processo se situa na dificuldade, para o leitor, de definir claramente: (i) as instâncias narrativas, “quem fala?”, “de onde?” e “para quem?”, ou seja, os papéis paradoxais do *verdadeiro* autor, os do *verdadeiro* narrador e, por conseguinte, os do *verdadeiro* leitor; (ii) os metadiscursos que sejam ficcionais ou teóricos, inseridos na narrativa, que desestabilizam a referência dêitica (imprescindível para o leitor de narrativa “aristotélica”) desse “eu” múltiplo que se alterna em função de um “tu” implícito, mas indefinido (autora?, narrador?, personagem? ou leitor?), sem “identidade” diegética própria nem *persona*.

Bem como ressalva Mireille Calle-Gruber (1989, p. 26), “o texto aporético exaspera o antagonismo até frustrar o (bom) funcionamento da ilusão e da leitura<sup>224</sup>.” Com efeito, esse (dis)funcionamento aporético contribuiu para taxar o texto cixousiano de “ilegibilidade”, ficando preso e vítima, como lembra Hector Bianciotti<sup>i</sup> (1991), das imagens que a própria autora criou de si mesma, nas décadas de 60 e 70, isto é, a de autora hermética e de teórica feminista.

Apesar dessa reputação que, até hoje, estigmatiza e reduz a obra cixousiana a meros escritos teóricos polêmicos, o escritor argentino introduz seu artigo de maneira reveladora com essas palavras: “Oui, Hélène Cixous est lisible” [Sim, Hélène Cixous é legível], pois, a partir dessa data (início da década de 90), reaparecem<sup>ii</sup>, na sua obra, as marcas da volta dos elementos ficcionais ‘clássicos’ (personagens, enredo “flexível” etc.).

Por sua vez, quase uma década depois do artigo do escritor argentino, Jacques Derrida profetisa, em sua palestra, em homenagem a própria escritora, *H.C. pour la vie, c’est-à-dire ... [H.C. par sempre, ou seja...]*, que Hélène Cixous será lida: “On la [H.C.] lira” [Ler-se-á a] (DERRIDA, 2000, p. 121).

Em muitas obras ficcionais cixousianas, o leitor entra, de imediato, em um espaço sem verdadeiro contorno definido, isto é, um espaço “deslinearizado” que, oscilando, por exemplo, entre o Sonho e a Morte ou entre ausências da Mãe e/ou do Pai (por exemplo, nos seus escritos autoficcionais mais recentes), oferece uma grande liberdade de leitura, inerente a

<sup>i</sup> BIANCIOTTI, Hector. Le livre d'heures d'Hélène Cixous. *Le Monde*, Paris, p. 11, 19 jul. 1991.

<sup>ii</sup> Sua primeira obra ficcional *Dedans* (1969), foi premiada (Prix Médicis, 1969). Hélène Cixous trata, de modo auto-ficcional, do falecimento do pai (em 1948, ela quando tinha 11 anos de idade) e da “passagem” de dentro (*dedans*) de um mundo burguês fechado e protegido, para fora (*dehors*) com suas dificuldades e dramas da vida real, na Argélia pós-guerra.

maioria das escrituras de cunho “lírico”, mas também, paradoxalmente<sup>i</sup> e nos levam a uma perda dos pontos de referência “realistas” que podem, a nosso ver, provocar, no leitor, uma “crise de agorafobia”.

Da mesma forma, no que diz respeito à questão do tempo, o da narrativa refere-se ao próprio tempo da escritura, que, por sua vez, libera o escritor e o leitor do “autoritarismo temporal”. Por outro lado, isso pode gerar, em alguns leitores, uma “crise de claustrofobia”, provocada pela sensação de confinamento temporal. Com efeito, esse tempo, que Hélène Cixous anseia escrever, cessa de ser irremediavelmente linear e, logo, esgotável, mortífero: o nascimento não é mais sinônimo de morte, o início pode existir sem o fim, o alfa não precisa do ômega. Esse tempo perde sua linearidade (unidimensional) para ganhar uma nova dimensão para constituir um novo *espaço-tempo*, bidimensional, se raciocinamos em termos do *espaço-tempo da escritura* (espaço plano da folha de papel com margens indefinidas), mas também, tridimensional, em termos do *espaço-tempo da leitura*, ou seja, a colocação em relevo da dimensão ficcional (autoficcional e/ou metaficcional) ou lírica.

Assim sendo, este espaço temporal, onde *ontem* e *amanhã* se tornam sinônimos de *presente*, que desvincula a linearidade do eixo temporal diegético e criativo, oferece ao leitor, segundo Metka Zupancic (2007, p. 51), “uma visão ‘imediata’ da escritura” que vai “em benefício da memória”. Além do mais, a professora enfatiza, sempre neste aspecto, que:

Cixous, entre o(a)s autor(a)s contemporâneo(a)s, confirma então, a sua maneira, o desmoronamento da linearidade da “ordem temporal”, em uma parte da literatura (contemporânea, mas também mais antiga), **em benefício da memória, que é sempre “imediata”, sincrônica.**<sup>225</sup> (ZUPANCIC, 2007, p. 51, grifo nosso).

De fato, a introdução desse conceito de memória “imediata” e “sincrônica” é fundamental no ato criativo da escritura cixousiana, pois ele remete freqüentemente a uma questão de busca de um passado (ir-)resoluto, recorrente na totalidade de sua obra: a imagem da Argélia da infância, de Georges, a imagem do pai idealizado ou de Clarice Lispector, a escritura seminal. Logo, o passado, reativado no presente subjetivo da escritura (ela também em busca contínua), desabrocha em uma linguagem de alto teor poética que – acompanhada por um “*Coro polifônico*” de referências transtextuais, às vezes poucas conhecidas do leitor – e contribui para dar feições herméticas a prosa cixousiana. Mediante a qual a escritura de Clarice Lispector foi digna de louvor em *Viver a laranja*.

---

<sup>i</sup> O paradoxo, dentro de certos limites, concebe-se, segundo Soren Kirkegaard, como um meio para desestabilizar as idéias convencionais e instituídas, as verdades óbvias, ou seja, um modo de ir contra a “doxa”, a opinião geral. (VERGELY, 1998, p. 186, *et passim*).

Contudo, “entrar em leitura” com Hélène Cixous, por meio de *Viver a laranja*, pode revelar-se difícil como primeira leitura de um texto<sup>i</sup> ficcional cixousiano. Seguramente, o caráter “fusional” da prosa (fontes / autora / narradora / personagens) pode desorientar uns leitores, exasperar alguns ou cativar outros. Especialmente quando Clarice Lispector é ficcionalizada, em um tom altamente lírico que tende, de certo modo, aproximar-se das fronteiras do hermetismo, principalmente, quando o texto é “laminado” com elementos biográficos veredictos ou imaginários das duas escritoras, seja quando a autora-personagem está engajada em uma relação de “corpo-a-corpo” plenamente onírica, na qual “Clarice” representa semanticamente a escritura, ou melhor, a volta à escritura, metaforizada pela laranja.

Em suma, ler o texto ficcional cixousiano requer uma leitura de obra (vista como conjunto da sua criação literária), através, hoje em dia, de um prisma outro do que o feminista. Com efeito, segundo Metka Zupancic (2007, p. 52), essa abordagem textual exige da parte do leitor certa destreza para descodificar a rede de elementos temáticos que se tece entre as diferentes obras ficcionais cixousianas. Isto é, a nosso ver, uma proposta para reforçar a coesão do conceito de obra (conjunto) e ampliar as possibilidades de leituras em *vis-à-vis* das próprias obras (individuais) de Hélène Cixous. Assim, uma obra pode ser lida para apoiar a leitura de outra de mais difícil acesso.

Da mesma forma, ler o texto ficcional cixousiano conduz o leitor a entrar na sua própria escritura, guiado pelos discursos metaficcional e autoficcional de uma *autora<sup>ii</sup>-personagem*, diferentemente do tradicional *autor-narrador* da metaficção. Essa *autora-personagem* faz também o papel de *Corifeu* para dirigir seu *Coro polifônico*: a rede transtextual formada pelas “vozes” de seus autores prediletos que fazem parte de seu *Panteão literário*.

Por conseguinte, a leitura da obra cixousiana, *Jours de l’an* [Dias do ano-bom] (1991), representa, a nosso ver, um médium instigante para estudar a função transtextual do *Panteão literário* de Hélène Cixous na sua escritura, principalmente, o último capítulo, “Uma história ideal”, que oferece a possibilidade de analisar “o escrever” e os procedimentos de ficcionalização de Clarice Lispector. Mas ainda ficamos com o seguinte questionamento:

---

<sup>i</sup> As traduções, para a língua portuguesa, das obras de Hélène Cixous são poucas. Pode-se citar, aqui, além de *A hora de Clarice Lispector* (Rio de Janeiro: Exodus, 1999), uma tradução portuguesa de *Voiles* (1998): CIXOUS; DERRIDA. *Véus... à vela*. (Coimbra: Quatero, 2001).

<sup>ii</sup> Sempre feminina, pois segundo Hélène Cixous, nunca teria a coragem de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, de escolher um autor-narrador homem.

trata-se da ficcionalização dos fatos biográficos da escritora brasileira ou da escritura clariceana? Esse questionamento será norteador da análise que apresentaremos.

### 3.1. “FAZER FONTE” – “FAZER TRIGO”<sup>i</sup>: A TRANSTEXTUALIDADE NA ESCRITA CIXOUSIANA

“Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída”. Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? Quando? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrito.<sup>ii</sup>

Clarice LISPECTOR

Em 1992, Frédéric Regard, professor de literatura britânica<sup>iii</sup> e especialista<sup>iv</sup> da obra de Hélène Cixous, organizou um seminário intitulado *Lógica das travessias: Da influência*. Consoante seu prefácio (REGARD, 1992), esse seminário objetivava, por exemplo: (i) sair da “do movimento de confinamento do pensamento na síntese dos *family romances*”<sup>v</sup>.<sup>226</sup>” (p. 8) e das estreitas “relações sufocantes” da influência, “perpetuados” por Harold Bloom, em *The Anxiety of Influence* (1973); (ii) abrir-se para “algo alegre”, “uma capacidade inaudita de ingestão de todas as exterioridades<sup>227</sup>” (p. 9), isto é, o que “justamente atravessa os próprios poetas” (p. 9).

De fato, Frédéric Regard (1992, p. 8) percebeu que limitar-se aos nomes (de referência) era, no plano cultural, muito limitativo, pois esses próprios nomes, por suas vezes, já foram ou estão sendo atravessados pela história, pelas línguas, pelas fronteiras, “como uma catástrofe essencialmente transversal a todas as disciplinas [...]. A todas as fetichizações<sup>228</sup>”.

<sup>i</sup> Expressões cixousianas: “Faire source” - “Faire blé”, (REGARD, 1992, p. 19). A palavra francesa “blé” [trigo] remete a um tipo de indecidibilidade derridiana: “blesse” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 19), em francês: blesser / ferir, machucar, ofender; mas também a “bless” (p. 20), em inglês: to bless / abençoar, benzer, louvar. Ademais, para Hélène Cixous, “blé” lembra-lhe “clé” (chave) (p. 20), “blé” diz-lhe “colheita, terra.” (p. 20)

<sup>ii</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.104

<sup>iii</sup> Na “École normale supérieure des Lettres et Sciences humaines. ENS-LSH.”, em Paris.

<sup>iv</sup> Hélène Cixous foi sua orientadora de doutorado em literatura britânica, sobre a obra romanesca de William Golding (1911-1993, Prêmio Nobel de literatura, em 1983), Universidade de Paris VIII, 1990 (1200f.).

<sup>v</sup> “ ‘O romance familiar’ é um termo que Freud usou para explicar como crianças, confrontadas com dúvidas a respeito da legitimidade de seus pais, desenvolvem fantasias nas quais suas mães e seus pais são substituídos por pessoas mais nobres, de estatura mais heróica (Der Familienroman der Neurotiker, 1908).” (CALHOON, 1992, p. 6). [‘Family romance’ is a term Freud used to explain how children, faced with doubts about their parents’ legitimacy, develop fantasies in which their mothers and fathers are replaced by persons of nobler, more heroic stature (Der Familienroman der Neurotiker, 1908).]

Assim, a entrevista<sup>i</sup> organizada por Frédéric Regard com Hélène Cixous, intitulada “Le lieu de l’autre” [O lugar do outro] representa, a nosso ver, um documento revelador da prática transtextual da escritora francesa, mais especificamente sobre a questão da influência (temática desse seminário): “O que faz Hélène Cixous encontrar o que beber em Clarice Lispector?<sup>229</sup>” (REGARD, 1992, p. 7). Vale lembrar que a metáfora da fonte já está presente em *Viver a Laranja* [1979], em um diálogo onírico com a “voz de Clarice”:

Perguntei [a narradora]: “*Que tenho em comum com as mulheres?*” Do Brasil uma voz [de Clarice] veio me devolver a laranja perdida. “*A necessidade de ir às fontes. A facilidade de esquecer a fonte. A possibilidade de ser salva por uma voz úmida que foi às fontes. A necessidade de ir mais longe na voz do nascimento.*” (HCL, p.15, grifo da autora).

### 3.1.1. (In)fluências determinantes: do *Panteão literário* ao *Coro polifônico*.

Na introdução de sua entrevista, Frédéric Regard (1992, p. 11) trata das leituras de Hélène Cixous e de suas “influências determinantes”. Assim, a escritora francesa informa que mantém uma estreita “relação de intimidade” (p.11) com um conjunto de textos prediletos, que formam seus *intertextos* (passados, presentes e futuros). Conjunto ao qual ela se refere constantemente para escrever ou ler (em *vis-à-vis*) outros textos: Shakespeare, a Bíblia (as bíblias, em geral), o Livro dos Mortos<sup>ii</sup>, as epopéias são os “mais-antigos-para-tudo-mundo” (p.11). Dessa forma, os *intertextos* compõem o que chamamos *Panteão literário*, formado por seus “ilustres” autores, falecidos por maior parte deles, porém sempre presentes na vida real e onírica da escritora.

Alguns textos são considerados, por Hélène Cixous, verdadeiros “companheiros” (p.11), outros são os “guias”, chamados para norteá-la em função do tipo ou do estatuto do texto lido (p. 11), pois ficam permanentemente perto dela: “os livros que eu mais amei quando já estava em conexão de intensidade com escrita, são os dos românticos alemães.<sup>230</sup>” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 11). Razão pela qual escritores como Heinrich von Kleist (1777-1811) e mais especificamente sua obra *Sobre o teatro de marionetes* representam um exemplo<sup>iii</sup> de *intertexto* freqüentemente convidado pela escritora ou, como chamamos, pelo *Corifeu*, para compor o *Coro polifônico* de suas leituras e escritos. Nossa metáfora do *Coro*

<sup>i</sup> Essa entrevista foi publicada nos atos do colóquio realizado pela Universidade de Saint-Étienne (França): *Lógica das travessias: Da influência* (REGARD, 1992, p. 11-26.)

<sup>ii</sup> Na mitologia egípcia, o Livro dos Mortos era composto de textos sagrados, colocados ao lado da múmia para permitir ao defunto atravessar os infernos e acessar ao mundo divino: “a luz do sol eterno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 579, *et passim*).

<sup>iii</sup> Da mesma maneira que já vimos anteriormente em seus seminários sobre Clarice Lispector, no capítulo 2.

*polifônico* ilustra o processo de pôr em ação, em *vis-à-vis*, ou melhor, em diálogo esses intertextos escolhidos.

Existe um terceiro tipo de texto, mencionado por Hélène Cixous, isto é, os “textos-eclipses” que ficam com a escritora durante um determinado período (“dez anos”), para depois desaparecerem uns anos e voltarem de novo. Assim, estabelece-se uma relação de atração / afastamento cíclica, às vezes injustificável, entre alguns escritores. De um lado, por exemplo, o escritor e músico romântico alemão, Ernst Hoffmann<sup>i</sup> (1776-1822) encantou e encanta ainda a escritora francesa, contudo não ficou no seu panteão. Logo, a obra dele, paradoxalmente, não compõe uma verdadeira fonte intertextual cixousiana, todavia ele “faz paisagem” [il fait paysage] (p. 12), ou seja, sua presença é indiretamente perceptível no intertexto, como se fosse um pano de fundo. De outro lado, o poeta inglês John Milton (1608-1674) sempre foi muito próximo da Hélène Cixous, embora ela seja incapaz de explicar os motivos reais dessa atração, suas afinidades com ele: “mas o que eu tenho a ver com Milton?<sup>231</sup>” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 12).

Frédéric Regard (1992, p. 12) destaca a ausência de escritores franceses, exceto Arthur Rimbaud (1854-1891), no *Panteão literário* cixousiano, essencialmente formado, por enquanto, por autores anglo-saxônicos (alemães e ingleses). De fato, a escritora afirma que “não [tem] o ‘espírito francês’<sup>232</sup>.”(p. 12). Quanto à Literatura francesa, suscitou-lhe pouco interesse, pois “a dimensão filosófica parece-[lhe] ausente de muitos textos franceses.<sup>233</sup>” (p. 13). Portanto, apenas a poesia renascentista<sup>ii</sup>, “fonicamente bela” (p. 12), porém “muito codificada”, despertou a atenção da escritora, na sua juventude, que preferia o caráter metafísico<sup>iii</sup> da poesia inglesa de John Donne (1572-1631).

Após o século XVI, somente alguns autores do século XIX, como Honoré de Balzac (1799-1850) e Stendhal (1783-1842), foram citados por Hélène Cixous, pois ela não tinha nenhuma afinidade com a língua clássica do “Grand Siècle<sup>iv</sup>” [Grande Século], além disso, sempre foi acostumada a “ler europeu<sup>v</sup>” (p. 13). Suas “influências determinantes” (p. 11),

<sup>i</sup> Ernst Theodor Wilhelm [Amadeus] Hoffmann. Ele trocou seu terceiro nome em Amadeus em homenagem a Mozart. Seu estilo de escritor influenciou Franz Kafka. Fonte: “Hoffmann, E. T. A.”. Enciclopédia Microsoft-Encarta. Disponível em: <<http://fr.ca.encarta.msn.com>>. Acesso em: 12 dec. 2008.

<sup>ii</sup> Suas principais figuras (citadas por Hélène Cixous) são Pierre de Ronsard (1524-1585) e Joachim Du Bellay (1522-1560), membros da Plêiade.

<sup>iii</sup> A “poesia metafísica inglesa” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 12) se caracterizava por sua complexidade, seu caráter dramático, sua sintaxe e sua retórica inabituais. Fonte: Enciclopédia Microsoft-Encarta. Disponível em: <<http://fr.ca.encarta.msn.com>>. Acesso em: 12 dec. 2008.

<sup>iv</sup> A expressão “Grand Siècle” caracteriza o longo período do reinado de Louis XIV de 1643 a 1715.

<sup>v</sup> Segundo Hélène Cixous, na França, a maior parte dos leitores lê só em francês, pois eles sabem ler somente o francês. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 13)

doravante, estendem-se, cada vez mais, para a parte oeste da Europa (p. 13), como a Rússia (Marina Tsvetaeva). Em suma, Hélène Cixous procura, no ato de escolher seus textos, “relacionar-se com obras loucas” (p. 13) e busca “estrondo” [fracas]:

... um estilhamento da subjetividade, que eu encontro no romantismo alemão, que há em muitos textos ingleses, que há em Rimbaud. Haveria estilhamentos do sujeito também em Balzac, mas acho que há uma muito menos. Eu prefiro Dostoievski<sup>234</sup>. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 13).

### 3.1.2. “Fazer fonte” versus “influenciar”: uma abordagem intertextual

O vocábulo “influência” incomoda, no âmbito desse seminário, Frédéric Regard (1992, p. 13) e também é dificilmente aceito por Hélène Cixous, ao qual ela prefere o termo aproximativo de “tradição”. Com efeito, o conceito de influência remete, segundo a escritora francesa, à escola, à família paternalista; logo, ela não acredita aos efeitos positivos de “estar sob influência de” (p. 13), pois “sob” expressa uma relação de subalternização, com toda sua carga semântica pejorativa.

Com efeito, esse problema de transtextualidade, ou melhor, a relação entre o hipotexto (texto fonte) e o hipertexto (texto criado a partir do hipotexto), já no século XVI, era objeto de discussões, em torno da famosa teoria da *inutrição* [innutrition] (também baseada na metáfora do ato de se nutrir). De fato, a imitação dos autores da Antiguidade (poetas latins e italianos) era muito comum, os seus gêneros e seus temas se tornaram a fonte da criação literária da época, até o século XVIII, com o surgimento dos primeiros direitos autorais<sup>i</sup>.

Assim, o valor literário não era somente contido na total originalidade da obra, como em nossos dias, mas sim em uma *mimesis* artística, porém original, dos “bons textos” de “bons autores”. O reconhecimento do hipotexto pelo leitor era considerado marca de erudição do autor do hipertexto. Porém, a fim de respeitar o equilíbrio entre a *mimesis* e a criação (por meio da “divina inspiração”), o poeta francês renascentista, Joaquim du Bellay (1522-1560), na elaboração da sua *Defesa e ilustração de língua francesa*<sup>ii</sup>, propôs uma prática artística que precisava, primeiro, incorporar pessoalmente os modelos dos Antigos (nutrir-se deles) – ou

<sup>i</sup> O dramaturgo francês Beaumarchais (1732-1799) criou, em 1777, a primeira associação de defesa e de proteção da propriedade intelectual dos dramaturgos franceses: *Bureau de Législation Dramatique*. Graças a ela, os direitos autorais serão legalmente reconhecidos pela primeira vez no mundo, em 1791. Fonte: *Les droits d'auteur* (Ficha nº 84). Disponível em: <[http://www.animafac.net/article.php3?id\\_article=188](http://www.animafac.net/article.php3?id_article=188)>. Acesso em: 23 dec. 2008.

<sup>ii</sup> *Défense et Illustration de la langue française*, 1549. Manifesto literário e *Ars poetica* dos poetas da Pléiade, em prol do uso da língua francesa (ainda considerada “bárbara” pelos latinizantes da época) e em substituição do uso do latim, na poesia, por meio de neologismos, do rejuvenescimento das palavras antigas, da aprendizagem do trabalho de poeta e pela “imitação original”. (ROBERT, 1998, p. 569-570, *et passim*).

seja, a cultura livresca como fonte de criação – para, depois, criar (digerir e excretar, consoante as metáforas cixousianas), por meio da teoria da *inutrição*, ou seja, uma teoria da re-escritura baseada na leitura:

Ainda diria que aqueles que leram as obras de Virgílio, de Ovídio, de Horácio, de Petrarca, e muitas outras, que eu li, às vezes, de forma bastante negligente, acharão que, **em meus escritos, há muito mais invenção natural do que imitação artificial ou supersticiosa**<sup>235</sup>. (DU BELLAY *apud* TUCKER, 1997, p. 57, grifo nosso.).

Hélène Cixous, de certa forma, defende implicitamente a visão de Joaquim du Bellay e igualmente sua própria escritura que não pode ser reduzida a uma outra escritura (p. 14), ou a escritura de um(a) outro(a). Mesmo se ela considera o “sentimento de afinidade” (p. 14), com seus companheiros de escritura e de leitura “absolutamente decisivo”, no ato criativo. Porém, ela se distingue da concepção do poeta renascentista, na medida em que, não é a *inutrição* em si que importa, mas a mera existência da obra ou do autor como tal:

Existem obras que lhe permitem de escrever, **não como elas foram escritas**, mas que lhe asseguram que **existe justamente o país da escritura**, e para mim é vital. Eu não acho que escrevo como Kafka, mas o fato que Kafka tivesse escrito permite-me de não me sentir sozinha ou louca [...] a existência das obras com as quais nos sentimos em eco [,] é essencial. **E sem aqueles ecos, sem esses rastos, estas pegadas na terra, não teria escritura.**<sup>236</sup> (CIXOUS In: REGARD, 1992, p. 14, grifo nosso).

Percebe-se então que o “companheirismo” cixousiano, estabelecido entre a autora e seus autores prediletos – “amigos ou adversários, mas de peso” (p. 16) – transforma seu *Panteão literário*, em verdadeiro “país da escritura” (p. 14). Espaço imaginário, sem fronteiras nem línguas definidas, que, paradoxalmente, incentiva ao recolhimento (como valhacouto da escritora) e ao trilhamento (como viático). Sentir-se em eco ou ressonância com as obras é, de fato, essencial para Hélène Cixous; no entanto, ecoar com a obra vai além da mera sensação de sintonia (na acepção de similitude, de identidade), pois existe um efeito de reflexão da própria voz da autora nos contornos, nos relevos e nos vazios da obra lida. Sem ecos, o silêncio estridente levaria a escritora à loucura, impossibilitando a realização da escritura. Portanto, a recepção da própria voz refletida – igualmente a recepção da própria imagem do reflexo no espelho – a metamorfoseia, ao mesmo tempo, *mesma e outra*, enriquecida, ou seja, “inutrida” pelos ecos da e na obra.

Não obstante a visão ampla da obra, no processo de escritura, dada, até este momento, por Hélène Cixous; de repente, a escritora restringe, com certa antinomia, sua instigante perspectiva à pessoa do autor. Fechando-se em um tipo de biografismo, por

exemplo, logo após sua tese de doutorado<sup>i</sup> sobre James Joyce (p. 16), pois detestou a “identidade biográfica” do autor irlandês:

[...] o homem não me agradou de modo algum, e então, eu me autorizei também, a partir de um determinado momento, **a não pensar em termos de obra, mas a pensar em termos de autor**, e a ter francas simpatias e antipatias para os autores, **independentemente da dimensão da obra**, tendo em vista a ideologia que aparece nela e, em seguida, a ênfase nas escolhas, eu não diria políticos, mas éticos [...] <sup>237</sup>. (CIXOUS In: REGARD, 1992, p. 16, grifo nosso).

Assim, “pensar em termo de autor” “independentemente da dimensão da obra” (p. 16) tende, a nosso ver, em reforçar o que a própria Hélène Cixous pretende combater, isto é, a “influência”, como forma estigmatizada de dependência a outrem. A valorização da identidade do autor ao detrimento de sua obra leva o processo de (re-)escritura a um tom biográfico unívoco e plenamente subjetivo, baseado em sentimentos básicos, binários e antagonistas como amar / detestar ou “simpatia” / “antipatia”. Sentimentos que podem refletir-se na própria escritora, e orientá-la, desde logo, para uma escritura de cunho autobiográfico, ou melhor, autoficcional. Todavia, Hélène Cixous que busca, na escritura (na sua e na dos outros), “a questão da aprendizagem<sup>ii</sup>” (p. 16) e o trabalho realizado sobre e em prol das línguas e da linguagem, reconhece a presença contínua (a influência) de James Joyce que é, incontestavelmente, “o homem das línguas. Ninguém pode dispensar Joyce, no século XX, assim como Freud<sup>iii</sup>.<sup>238</sup>” (p. 16).

Enfim, o se referir à metáfora da nutrição, Hélène Cixous, lembra que esse ato de se nutrir é inerente a todos os escritores, autores ou criadores em geral:

Há todo um trabalho a fazer sobre o modo como o autor se nutre, digere, excreta, etc. É infinito. Rimbaud certamente, ao mesmo tempo, engoliu e rejeitou Hugo.<sup>239</sup> (CIXOUS In: REGARD, 1992, p. 14)

### 3.1.3. Clarice “faz fonte” e “faz trigo”

O entrevistador, Frédéric Regard (1992, p. 18) menciona a data de encontro de Clarice Lispector com Hélène Cixous, 12 de outubro de 1978, e a autora francesa confirma que essa data é, de fato, fictícia e está presente em *Viver a laranja*:

<sup>i</sup> CIXOUS, Hélène. *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement* [O exílio de James Joyce ou a arte da substituição]. Paris: Grasset. 1968.

<sup>ii</sup> James Joyce pensou, escreveu e encenou na escritura a questão da aprendizagem. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 16).

<sup>iii</sup> Hélène Cixous não se interessa na escritura de Freud, mas sim na sua “personagem”.(CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 17).

Essa voz me era desconhecida, **ela me chegou em doze de outubro de 1978**, essa voz não procurava por mim, ela escrevia por ninguém e para todas, para a escrita, numa língua estrangeira que não falo mas compreendo com coração [...]. (HCL, p. 9, grifo nosso).

A escritora francesa entrou em contato, pela primeira vez, com a escritura clariceana, em 1977, por meio de um conjunto de dezessete fragmentos de *Água viva* (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 204-212), publicados numa coletânea de entrevistas e excertos de obras de várias escritoras brasileiras, intitulada *Brasileiras* e publicada na editora *Des femmes*. Logo depois, em 1978, *A paixão segundo G.H.*, saiu em tradução francesa. A partir daí, Hélène Cixous começou “a trabalhar sobre Clarice Lispector na maior alegria, e **sem pensar de modo algum sobre a autora. Era o texto absoluto**<sup>240</sup>.” (CIXOUS In: REGARD, 1992, p. 19, grifo nosso).

Percebe-se que a escritora manteve uma conduta radicalmente diferente ao tratar da obra clariceana, em comparação ao caso, supracitado, de James Joyce. O que comprova, de um lado, que ela voltou em concentrar-se no texto em si, como sendo o “texto absoluto” (p. 19), ou seja, “pensar em termos de obra” (p. 16) para descobrir e tentar desvendar os “segredos” da escritura de Clarice. De outro lado, até hoje, ela tomou todos os cuidados para não se deixar afeitar pelos fatos biográficos da escritora brasileira e para não “pensar em termos de autor” (p. 16):

Ela morreu no final do ano 1977. Quando eu o soube três meses depois, eu não sei se isso me atingiu. Eu estava realmente no universo da escrita, além de tempo. E ainda até hoje, pergunto-me se eu me interesse realmente por ela...<sup>241</sup> (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 19).

Efetivamente, nos escritos cixousianos sobre Clarice Lispector, percebe-se a presença de raros elementos biográficos: (i) reais, como, sua formação acadêmica, “ela não tem o bacharelado<sup>i</sup> em direito que ela tem<sup>242</sup>” (CIXOUS, 1990b, p. 268)<sup>ii</sup>, sua classe social (em forma de crítica), “ela foi embalsamada, empalhada como uma burguesa brasileira<sup>iii</sup> de unhas pintadas<sup>iv</sup> <sup>243</sup>” (CIXOUS, 1987, p. 26) ou suas leituras, “o autor favorito de Clarice, é – Simenon<sup>i</sup>.” (CIXOUS, 1991c, p. 102).

<sup>i</sup> “De fato, Clarice termina o curso [Bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais] em 1942 [1943], mas nunca aparece para buscar o diploma [colou grau somente em 1952].” (LISPECTOR, 2005, p. 43), informações complementares entre colchetes, In: GOTLIB, 2008, p. 152.

<sup>ii</sup> As demais citações foram extraídas da mesma edição desta obra de Hélène Cixous. *Jours de l’an. Paris: Des femmes, 1990b*. Depois da primeira citação, as demais serão indicadas por siglas, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s), como segue: (JA, p.268).

<sup>iii</sup> “Estou habituada a uma vida difícil: e a vida fácil me desnor-teia.” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 45). *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, obra de Olga Borelli à qual Hélène Cixous teve acesso, e citou em seus seminários. (RWCL, p. 152).

<sup>iv</sup> “Era profundamente feminina, exigia e se exigia boas maneiras. Bem cuidada no vestir, vaidosa, mas sem sofisticação. [...] Nunca saía sem estar maquilada e trajada às vezes com algum requinte [...]” (BORELLI, 1981,

Há elementos que parecem ser biográficos, mas, na verdade, são criações de Cixous, nas quais nota-se que Cixous estabelece relações entre a vida pessoal e a produção literária de Clarice Lispector, por exemplo: Cixous estabelece vínculos entre a autora e personagens clariceana: “Uma amiga de Clarice, Ângela<sup>ii</sup>, tinha, às vezes, a vontade de se suicidar<sup>iii</sup> [...]”<sup>244</sup> (CIXOUS, 1991c, p. 108), seu físico: “Sua tez mate, um pouco cobreada. [...] A sobrancelha espessa [...]” (HCL, p. 47), ou sua origem ucraniana: “o que não se pode chorar em brasileiro, ela o faz ressoar em russo.” (JA, p. 214).

Esse breve levantamento demonstra que os conhecimentos biográficos de Hélène Cixous, quando não são parcial ou integralmente ficcionalizados, são essencialmente oriundos de suas leituras da obra clariceana, do “texto absoluto” supracitado. Como bem aponta Edgar Nolasco, em *Restos de ficção*, a inserção de elementos autobiográficos faz parte do próprio “projeto literário” de Clarice Lispector, como “fonte” de si mesma:

[...] no caso específico de Clarice, desconsiderar a inserção da vida da escritora na construção de sua obra é não tomar o seu próprio projeto literário naquilo que ele tem de mais significativo. (NOLASCO, 2003, p. 84).

Essas relações poderiam remeter ao conceito de influência, como forma de “submissão”, traço semântico questionado por Hélène Cixous e Frédéric Regard, como já mencionamos, mas aqui essas relações estão vinculadas a um outro “projeto literário”: a escritora francesa, como *Corifeu*, convida os membros de seu *Panteão literário*, para integrar seu *Coro polifônico*, em uma determinada representação (como ato de ler ou de escrever).

Clarice Lispector representa uma (con)fluência de (in)fluências, pois além de “fazer fonte”, também “faz trigo” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p.19). Esses conceitos de intertextualidades cixousianos, expostos mediante metáforas “naturais” (p. 19), reportam-se intrinsecamente as noções de nutrição e de inutrição (supracitadas), como teoria da re-escritura.

---

p. 13). Com efeito, segundo o filho de Clarice, Paulo: “era vaidosa. Importava-se muito com sua aparência física, sua imagem.” (GOTLIB, 1995, p. 367).

<sup>i</sup> Essa informação foi corroborada por Ricardo Iannace: “Em ‘Preguiça’, crônica também introduzida em *A descoberta do mundo*, [Clarice] cita Simenon: ‘sou doida por ele [...]’.” (IANNACE, 2001, p. 28). Fato que decepcionou, sob certo aspecto, Hélène Cixous, pois não aprecia a literatura policial, como a do escritor belga Georges Simenon (1903-1989), autor da famosa personagem inspetor Maigret: “eu tenho a maior admiração por ela [Clarice]. Esta história de Simenon, eu não podia engoli-la.” (CIXOUS, 1991c, p. 102).

<sup>ii</sup> Referência a Ângela Pralini, personagem clariceana de *Um sopro de vida*: “a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo.” (SV, p. 28).

<sup>iii</sup> “Se Ângela é uma suicida em potencial, como terminei por entender, faço-a suicidar-se?” (SV, p. 56); em *Água Viva*, podemos ler sobre o suicídio: “[...] a morte é apenas futura que há quem não a agüente e se suicide.” (AV, p. 77).

Assim, *fazer fonte* significa, por certo, que “há algo para beber” (p. 19), porém, além disso, denota a presença de “um anti-deserto, socorro-sobrevivência, e beber, quer dizer, o maternal.<sup>245</sup>” (Idem). O aspecto maternal, como origem nutricional, libera o ato criativo da subalternização hierárquica e paternalista implícita na influência, estar “sob influência de”, para tornar-se, de fato, um tipo de “fluência”. Ademais, o *fazer fonte* traz a idéia de “anti-deserto”, ou seja, a essência da “anti-página branca”, o fluir (e não influir) da escritura, igual à “torrente de Kerit” (HCL, p. 11), como fonte de “sobrevivência” para Hélène Cixous, nascente da escritura de Clarice Lispector:

Uma escritura chegou, com mãos brilhantes na obscuridade, quando eu não ousava mais me ajudar, minha escrita tão longe na pura solidão, tão perto da torrente ressequida de Kerit [Carit], nem chuva, nem orvalho [...].(HCL, p. 11).

Por sua vez, *fazer trigo* remete à terra, bem como os textos de Clarice que “fazem terra” (p. 20), há logo algo de “primitivo<sup>ii</sup>” (p. 20), ou seja, dos primeiros tempos, que “começou há séculos” (p. 20), na origem. Portanto, *fazer trigo* representa uma “fluência” mais profunda do que *fazer fonte* e reporta-se também a origem nutricional: o pão<sup>iii</sup>.

### 3.1.4. *Fazer fonte* ou *fazer trigo*: um “diálogo secreto” ou uma travessia complexa?

No final de sua entrevista, Frédéric Regard versa sobre a questão do empréstimo fusionado com a própria escrita de Hélène Cixous. Assim, ele analisa junto à escritora, o famoso fragmento extraído de *Viver a laranja*, “**juis-je juive** ou **fuis-je femme? Jouis-je judia** ou **suis-je mulher? Joy I donna? ou fruo en filha? Fuis-je femme** ou **est-ce que je me ré-juive?**” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 25, grifo nosso) e o, não menos famoso, fragmento de *Ulysses* (1922) de James Joyce “It is because it is. Woman’s reason. **Jewgreek**’ **is greekjew**. Extremes meet.” (JOYCE *apud* REGARD, 1992, p. 26, grifo nosso).

<sup>i</sup> Fonte de sobrevivência para o Profeta Elias: “A torrente solitária de Kerit. Nada existe salvo a fonte!” [Le torrent solitaire de Kerit. Rien n’existe hormis la source !]. (1 Rs.17,3).

<sup>ii</sup> Acepção 1. “que é o primeiro a existir; que coincide com a origem de uma determinada entidade; inicial, primevo, original.” (HOUAISS, 2004).

<sup>iii</sup> Outra fonte de sobrevivência para o Profeta Elias, na beira do Kerit: “Humilde pedaço de pão compartilhado até o fim. Nada existe salvo este pão!” [Humble morceau de pain partagé jusqu’au bout. Rien n’existe hormis ce pain !]. (1 Rs.17,7).

<sup>iv</sup> Excerto mantido, aqui, em francês (HCL, p. 32) a fim de destacar os jogos fônicos e semânticos de Hélène Cixous. Eis a tradução para o português de Rachel Gutiérrez: “Judio-me judia ou fujo-me mulher? Rejubilo-me judia ou sou-me mulher? Joy I donna? ou fruo en filha? Fujo-me mulher ou será que me re-judio?” (HCL, p. 33).

<sup>v</sup> Mediante esse enunciado, James Joyce homenageou implicitamente Hélène. Com efeito, Jacques Derrida (1967, p. 228, n.1) o analisou e destacou, em seu ensaio sobre Emmanuel Lévinas, “Violence et métaphysique”, a relação Jew-greek como “Juif-Hellène” [Judia-Helen(a)].

Com efeito, o entrevistador destacou um “diálogo secreto” entre a escritora francesa e o autor irlandês, que representa, a nosso ver, um vestígio intertextual. Assim, apesar de suas “(des)afinidades eletivas<sup>i</sup>” com o “Joyce bibliográfico”, o escritor irlandês, além de *fazer fonte*, ele penetrou profunda e irreversivelmente, querendo ou não<sup>ii</sup>, as camadas de referências intertextuais (oriundas de inúmeras leituras) internalizadas no subconsciente, ou melhor, no *Panteão literário* da escritora francesa. De fato, igualmente à Clarice, Joyce *faz trigo*: ele é pão, ele é terra, ele é origem para Hélène, ou seja, “A arte de receber: o ponto de trigo<sup>246</sup>”

Em suma, Hélène Cixous chegou, de certa forma, ao *ponto de trigo clariceano* que a própria escritora francesa destacou em uma palestra proferida, na *Portland State University*, em 1984, intitulada “Atingir o ponto de trigo, ou um retrato do artista como uma mulher madura<sup>iii</sup>.” A autora refere-se – na última parte de sua apresentação, “A arte de receber: o ponto de trigo” – a um breve conto clariceano, “Tanta mansidão”, no qual Clarice Lispector introduz o conceito de “ponto de trigo”:

Apenas isso: chove e estou vendo a chuva. Que simplicidade. Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a **esse ponto de trigo**<sup>iv</sup>. A chuva cai não porque está precisando de mim, e eu olho a chuva não porque preciso dela. **Mas estamos juntas como a água da chuva está ligada à chuva**. E eu não estou agradecendo nada. [...] A chuva também não agradece nada. (LISPECTOR, 1999b, p. 87, grifo nosso).

Assim, por analogia, James Joyce representa a chuva de “Tanta mansidão” que “faz trigo” não porque está precisando. Por sua vez, Hélène Cixous, como a narradora desse conto, olha a “chuva” não porque está (ainda) precisando dela, mas sim, porque Cixous e Joyce estão juntos “como a água da chuva está ligada à chuva” (LISPECTOR, 1999b, p. 87). Segundo a “arte de receber”, eles não estão agradecendo nada, pois chegarão ao “ponto de trigo”, como o confirma a autora, durante a entrevista:

**Há muitos enunciados joycianos que fazem parte da minha língua** e, por conseguinte, eles vêm brincar de maneira bem natural, mas **não tive a intenção de**

<sup>i</sup> Livre adaptação da tradução para o francês do título do romance de Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (1807-1809), “Les affinités électives” [As afinidades eletivas].

<sup>ii</sup> Até se Hélène Cixous confessa que escolheu James Joyce, como tema de pesquisa de sua (brilhante) tese de doutorado, não por “amor” (que era, de fato, Shakespeare, mas já tinha muitas teses sobre o dramaturgo inglês), mas sim, por desafio ao academismo, pois o autor irlandês era ainda considerado “proibido” no meio universitário francês, do final da década de 50. (CIXOUS, In: REGARD, p. 15-16, *et passim*).

<sup>iii</sup> Título original: “Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman”. (CIXOUS, 1989, p. 39-54).

<sup>iv</sup> Definição do “ponto de trigo”, de elevado teor altruísta, dada por Hélène Cixous, em 1984: “O que é ‘o ponto de trigo’? É a relação que se pode ter com o outro e com o mundo, quando se tem se ‘des-heroizado’ por si próprio pelo não esquecimento do outro [...]. E isso poderia ser definido como um tipo de economia de atenção.” [What is ‘the point of wheat’? It is the relation one can have with the other and with the world when one has ‘de-heroized’ oneself by not forgetting the other [...]. And that could be defined as a kind of economy of attention.] (CIXOUS, 1989, p. 53).

**responder [a Joyce]**, de forma alguma. E se analisarmos os dois enunciados [...] citados, eles são contrários... [...] Era simplesmente um jogo<sup>247</sup>. (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 26, grifo nosso).

Hélène Cixous, a nosso ver, atingiu o “ponto de trigo”, em relação em Joyce que “faz parte” da língua dela e porque não sentiu a necessidade de responder ao autor irlandês, nem de estabelecer esse “diálogo secreto” com ele. De fato, para “brincar”, Joyce *as* atravessa: a própria autora e sua língua escritural, ou seja, sua língua de pena.

### 3.2. A GÊNESE DE “UMA HISTÓRIA IDEAL”

Foi um sonho tão forte que acreditei nele por minutos como uma realidade. Sonhei que aquele dia era Ano Novo. E quando abri os olhos cheguei a dizer: Feliz Ano Novo!

Não entendo de sonhos. Mas este me parece um profundo desejo de mudança de vida. Não precisa ser *feliz* sequer. Basta ano novo. É tão difícil mudar. Às vezes escorre sangue<sup>1</sup>.

LISPECTOR, Clarice

A obra cixousiana, *Jours de l'an* [Dias de ano-bom], é um hino lírico para comemorar a *re-nascença* de uma escritura. Portanto, a autora-personagem<sup>ii</sup>, em homenagem a sua *re-vida*, resolve escrever “Uma história ideal”, não sem dificuldade. A autora parece ausente, começa a escrever uma história com alto teor poético-onírico, o que acaba por exasperar a narradora. Diante de tantas protelações da autora, a narradora paulatinamente toma o controle sobre a escritura. Assim, o caráter poético-onírico deixa cada vez mais espaço a uma narrativa com enredo e a aparição de seus respectivos personagens (Clarice e Isaac). A narradora resolve, no final do sétimo capítulo-ficção, “Autoportraits d'une aveugle” [Auto-retratos de uma cega], escrever a *história ideal*, o oitavo capítulo-ficção da obra, sem a autora, porém conforme o projeto literário inicial.

A fim de acompanhar o processo criativo do capítulo *Uma história ideal*, que será analisado mais adiante, apresentamos, a seguir, em forma de resumo comentado, uma gênese dos capítulos que lhe são anteriores.

<sup>i</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 200

<sup>ii</sup> Distingue-se o “eu da autora(-personagem)” do “eu da narradora” que será especificado quando for necessário. Analisaremos, mais adiante, essa peculiaridade diegética dessa obra. As demais referências diretamente feitas à Hélène Cixous fazem parte de nossos comentários, pois ela não é a “autora”.

### 3.2.1. *Jours de l'an* [Dias de ano-bom]<sup>i</sup>

Achar de volta algo de tão vital, como “o escrever”, desencadeia, na autora (JA, p. 5), uma sensação de (re-)nascença, ou seja, nascer de novo, mas nascer outro, da mesma forma do que o jorro da fonte que inunda a seca, para restituir o fluir do rio no seu leito: “A escritura voltara, o rio, [...], o fluxo do sangue nas veias entre os corpos, o diálogo sem palavras de sangue a sangue, [...], de uma vida a outra, [...]”<sup>248</sup> (JA, p. 5).

Com efeito, após “trinta anos<sup>ii</sup>” (JA, p. 5), a escritura (re-)nasceu e (re-)orienta a autora, o *Coro polifônico*<sup>iii</sup> transtextual, típico e indissociável da escrita cixousiana, (re-)ocupou “o espaço [...] cheio de vozes” (p. 5). A autora ficou “trinta anos”, imobilizada na escritura de uma história que não se escrevia: “a escritura não conhece a história” (p.7), pois ela é a sua própria história, seu próprio tempo, seu próprio objeto.

A autora concebe os “trinta anos” como um sistema ausente de linearidade, sem história, mas sim, como um volume “fisicamente” delimitado, quase palpável como um livro imaterial, quer dizer, “um livro perdido” (JA, p.4), do fato de que nunca foi escrito, anônimo, mas do qual se trata aqui. Realmente, quando aberto, ele abre-se sobre um espaço ilimitado que não pertence a “este mundo, o nosso, o visível” (p.8). Portanto, uma unidade de tempo peculiar pontua esse livro: o “aniversário”, todavia, não o aniversário de nascimento, mas, paradoxalmente, de morte.

“O dia seguinte do dia doze de fevereiro” (JA, p. 7) – Como nomear este “livro latente” (p. 9) que tem as particularidades do poema? Poema:

Os poemas também são dessa natureza astral, fagulhas que eles são de um fogo morto ou longinquamente iminente. [...] Um poema só passa vindo de outro lugar e indo embora. Significando-nos, de passagem, à passagem, esse outro lugar. Bem, esse livro era de outro lugar.<sup>249</sup> (JA, p.9)

A autora, como toda boa dramaturga<sup>iv</sup> e corifeu, instala o espaço cênico no qual ela vai evoluir, com seu coro composto de suas *vozes-fontes*, durante os oito atos (capítulos) dessa obra. Na qual se esboça, desde já, os traços do *livro perdido*? Logo, o cenário desse *alhures*, diferente do verdadeiro “país terrestre” representa uma construção em *abyme*: o “país dos países perdidos” (JA, p.10).

<sup>i</sup> JA, p. 5-34

<sup>ii</sup> Período fictício que corresponde a uma unidade de tempo do autor, como o “aniversário” que é também uma unidade de tempo.

<sup>iii</sup> Conceito que introduzimos anteriormente.

<sup>iv</sup> Referência à Hélène Cixous, como dramaturga.

País do sofrimento assombrador, o verdadeiro, que a narradora nunca atingiu, portanto, pode ser nomeado: sofrimento da cegueira, “a dor que me fere os olhos não é uma metáfora.<sup>250</sup>” (JA, p. 11). A autora sofria na sua “língua de luto” (p. 12), o alemão, língua materna de *vozes-fontes*, como Heinrich von Kleist (1777-1811) e Paul Celan (1920-1970): de Celan a Cello<sup>i</sup>, língua e música de luto, de lágrimas.

Agora, treze de fevereiro, a autora quer escrever o livro, “tinha a escritura, tinha o desejo” (JA, p. 16), mas faltava-lhe a Verdade, seu sonho, e tinha medo de descobri-la. Por conseguinte, tentou achá-la na pintura. Ora, a verdade pela resignação, a do pintor japonês Hokusai (1760-1849) que pintou incansavelmente o monte Fuji-Yama<sup>ii</sup>, sabendo que a verdade era inatingível, pois a *mimesis* perfeita apagaria a montanha (p. 17), portanto ele mesmo. Ora, a verdade pela revolta de Rembrandt (1606-1669), que a buscava na transgressão, no sangue e na demência (p.20).

A autora fica desanimada, não tem a coragem de encarar a verdade, que seja mediante a pintura ou a literatura. De fato, existem livros que são “insuportáveis”, como *Le souffle [O sopro; Der Atem]* (1978), de Thomas Bernhard (1931-1989): “Esse livro sabia alguma coisa sobre ela que ela não queria saber. Ela teria gostado muito de saber o que era.<sup>251</sup>” (JA, p. 21-22). A necessidade de ler esse livro crescia, de maneira angustiante. Sem força de vontade, a angústia crescia, também, para escrever o “livro perdido”, o da busca de verdade: “Pode-se morrer por não poder escrever a tempo o livro que se tem no corpo.<sup>252</sup>” (p. 25).

No entanto, de que maneira pode-se começar escrever um livro? – Clarice Lispector (JA, p. 28) dá o primeiro exemplo. Para escrever um livro sobre uma personagem, que pertencia a um mundo no qual a escritora jamais podia penetrar, achou “a entrada no seu próprio livro” (p. 28), por meio de Rodrigo: “É um livro do qual ela nunca voltou. Não se pode se matar duas vezes.<sup>253</sup>” (p. 28).

A autora é “fascinada de incompreensão” (p. 28), pois não é capaz de entender como Clarice conseguiu escrever com esse “autor”, Rodrigo, no masculino, e ficar na masculinidade até o fim do livro. De fato, voltar ao feminino era fora de questão, ou então, o papel de Rodrigo seria considerado um mero “travestismo” (p. 29), portanto o livro se tornaria uma verdadeira comédia: “Escrever uma comédia, Clarice jamais o faria. Esse livro foi uma tragédia. É uma tragédia.<sup>254</sup>” (p. 29).

<sup>i</sup> Significa *violoncelo* em alemão.

<sup>ii</sup> Trinta e seis vistas do monte Fuji (1826-1833) e Cem vistas do monte Fuji (1834-1835).

A autora é uma mulher que anseia escrever (p. 30), começar esse livro, mediante o sonho; porém, seria incapaz de fazer o que Clarice Lispector fez e conseguiu fazer. Conseqüentemente, sendo mulher, o “parto” (metáfora cixousiana do ato criativo), será talvez sua salvação pela criança, infelizmente “natimorto”:

Mas isso não é verdade. Não era uma criança. Era só um fragmento de matéria encarnada, um fragmento pré-humano preso em um pedaço de papel. [...] Um homem poderia ter tido esse sonho?<sup>255</sup> (JA, p. 33).

Eventos, dessa natureza, não podem ser ditos (p. 34), mas por que não? Eles fazem parte do indizível, pois, “mentir é nosso instinto animal.” (JA, p.34).

### 3.2.2. “Le personnage principal de ce livre c’est...” [a personagem principal desse livro é...]<sup>i</sup>

A autora, ao discutir consigo, faz a descoberta da heroína que está dentro dela o que pede para escrever. Apesar do medo de si mesma e do julgamento dos outros, ela aceita essa coabitação estranha, acostuma-se com a presença desse outro “eu”, até criar laços afetivos com “ela” (JA, p.41), essa personagem “interna”.

Portanto, por que motivo adiar o início da escritura do livro? Porque começar uma história significa que outra história vai acabar, ou seja, a da própria da autora: “acabar não me dá medo. Não. Mas não se tem medo por não se saber em quem se tornará?<sup>256</sup>” (JA, p. 45).

A incerteza do futuro provoca sempre um sentimento de insegurança, mas “o tempo, nosso pintor é lento<sup>257</sup>” (JA, p. 45), ele modela nossas feições devagar, pois se precisa de dez ou vinte anos para perceber as mudanças de nosso próprio retrato, e encontrar-se com a pessoa que deixamos de ser e a nova que somos e seremos por mais dez ou vinte anos: “A pessoa que nós fomos é agora um ‘eu fui’, o personagem do nosso passado. [...] E às vezes ela pode até se tornar o personagem de um dos nossos livros.<sup>258</sup>” (JA, p. 45).

Assim, a autora, segundo sua idade, tem “três ou quatro defuntas” atrás dela, mas isto não passa de uma crença. Ela sente que sua casca está no ponto de se romper para *re-nascer* e *re-morrer*: “Essa revelação, eu a aguardo como um golpe.<sup>259</sup>” (p. 46). Ela se encontra no espaço-temporal da escrita: “Atenção, porque a hora vai soar. Em três linhas. [...] Agora, eu vou abrir a porta. Agora eu vou acender. E vocês verão. Eu acendo :<sup>260</sup>” (p. 48).

Aqui, um efeito de paginação foi encenado após os dois pontos. O resto da página fica em branco, ofuscada pelo intenso brilho da luz. Depois, o texto inicia-se na folha seguinte

<sup>i</sup> JA, p. 37-49.

para marcar o ritual da passagem do *eu antigo* para o *eu novo*, e iniciar-se com as surpreendentes palavras seguintes:

Mas sim, é a morte. [...] A personagem [...] eu a chamo: a morte. Minha morte. Que é tua morte. Sua morte que é minha morte. Eis a personagem do que será este livro, se viver<sup>261</sup>. (JA, p. 49).

No entanto, a narradora já desconfiava da provável reação de antipatia e de cólera do leitor e desculpa-se antecipadamente. Aliás, sabemos pouca coisa sobre a morte, como, por exemplo, seu poder de “quase hipnotizar” a autora: “A morte não é o que nós pensamos. Muitas vezes ela vive, ao passo que nós, nós só pensamos nela morta. A morte nós a queremos morta.<sup>262</sup>” (JA, p. 49).

### 3.2.3. “Penser n’est pas ce que nous pensons” [Pensar não é o que pensamos]<sup>i</sup>

“A morte não é o que pensamos” (p. 53) – apesar de serem intimamente internalizados, os pensamentos são estrangeiros e indomáveis, uma verdadeira tempestade: “Pensar?: encalhar, fracassar. Encalhar, fracassar: Pensar.<sup>263</sup>” (p. 55). A autora é uma vítima dessa tempestade, mas “o que é uma autora? Pergunta-se a autora. A naufraga, a sobrevivente vencida de mil livros.” (p. 55). Para escrever um livro, ela atravessa a noite (nunca o dia) para transmitir a mensagem: por certo a verdade. A noite tem por efeito de lhe dar um sentimento de segurança, de força para conseguir subir a Escada Intransponível [l’Escalier Infranchissable] (p. 56), para descobrir a passagem, o acesso: “E não haveria mais entre os vivos e os mortos esta página de pedra e de terra que nos separa. Entre nós, os vivos e nós os mortos.<sup>264</sup>” (JA, p. 57). Às vezes, a autora está confusa e desorganizada, perde a mensagem, e sonha estar dentro de um carro que desce à alta velocidade, sem ninguém para dirigir, como um texto que já começa a ser escrito, como “o autor sentado, por engano, no banco de trás: por engano, por definição<sup>265</sup>.” (p. 59).

### 3.2.4. “Mes berceaux tombeaux” [Meus berços túmulos]

“O dia seguinte do dia doze de fevereiro” (JA, p. 63) – data que inicia a primeira história desse livro. Outras datas ou “dias do ano-bom” iniciam essa quarta ficção: o dia 9 de dezembro, 1º de outubro, 27 de julho e 12 de fevereiro.

---

<sup>i</sup> JA, p. 53-59

A narradora conta uma viagem que a autora fez à Índia, onde ela encontrou, no meio da rua, uma indiana completamente desconhecida, que lhe disse, de repente, que ela tinha nascido no dia 12 de fevereiro. Errou, mas logo depois se corrigiu para então acertar, era o dia 5 de junho<sup>i</sup>. Estupefação da autora: “ Duas nuvens de fogo sopraram o sopro do inexplicável sobre o livro aberto de seu berço. **A autora sentiu-se escrita, atingida pela escritura.**”<sup>266</sup> (JA, p. 64, grifo nosso).

Assim, para a autora, o dia 5 de junho, sua data de nascimento, torna-se sinônimo do dia 12 de fevereiro<sup>ii</sup>, data da morte de seu pai, quando o mundo dela explodiu e derrubou-se: “Eu fui feita a heroína do apocalipse.”<sup>267</sup> (p. 66). Ela descreve os acontecimentos da sua própria vida, nesse dia, antes de ser informada do falecimento do pai. Depois da notícia, narra seu isolamento voluntário e seu luto, durante um ano, ela tinha um segredo de metamorfose íntima: “Eu não era mais eu, em absoluto, eu era um fac-símile, um fantasma de quem timidamente eu desejava a morte”<sup>268</sup>. (p. 73)

A autora descobriu ao longo do tempo, que – com dez anos de idade, ainda vulnerável, imatura – assimilou o “fim” de seu pai, com seu próprio “fim”, seu “túmulo”: “eu fui chateada de ser executada.”<sup>269</sup> (p. 74). Seu corpo foi estilhaçado pela deflagração da morte “explosiva” do pai. Apesar disso, naquele momento de sofrimento proporcionado pelo luto, ninguém entre seus familiares lhe ensinou “o começo escondido atrás do fim e o livro na certidão de óbito.”<sup>270</sup> (p. 74).

O “valioso” ensinamento de que atrás do fim há sempre um início. A dor se torna a matéria prima do livro; o pesar da morte e seu re-nascimento após sua “execução” contribuíram em favor do desenvolvimento intelectual e espiritual da autora: “É preciso a um azar trinta anos, às vezes cinquentas, para tornar-se uma sorte.”<sup>271</sup> (p. 75).

“Se soubesse. Mas felizmente, jamais sabemos [...]”<sup>272</sup> (p. 75), nunca se sabe, a ignorância de avançar no escuridão, chamado “pleno dia” [grand jour] (p. 76), até tropeçar, cair ou bater de frente com uma parede; até perceber, olhando por trás, que a trajetória reta planejada ao longo dos anos é, na verdade, completamente outra (p.76), retorta. Para depois do choque, repartir, em pleno dia, com a certeza de que, dessa vez, a trajetória escolhida é certa, reta. Mas, quem sabe?

<sup>i</sup> Dados biográficos: Hélène Cixous nasceu o dia 5 de junho de 1937.

<sup>ii</sup> Dados biográficos: O pai de Hélène Cixous, Georges Cixous, morreu de tuberculose no dia 12 de fevereiro de 1948. O escritor austríaco, Thomas Bernhard, amplamente citado por Hélène Cixous, nesse livro (*Jours da l'an*), morreu vítima dessa mesma doença, no mesmo dia, quarenta e um anos mais tarde (1989), ou seja, no mesmo ano da queda do Muro de Berlim (outra temática tratada metaforicamente no próximo capítulo: “Derrubar o muro”).

Exemplo de digressão teórico-onírica presente neste capítulo: o encontro com Melchior – Rei, de sete anos de idade, de “um reino aonde a autora jamais iria<sup>273</sup>” (p. 77). Melchior diz que é “não-vidente” [non-voyant], passou o dia com a autora, pegou o corpo da autora para fazer “um ser humano” (p. 77), rebelou-se contra ela: “Sou uma personagem livre [...] Não se pode me pedir de fazer este papel ou aquele outro<sup>274</sup>” (JA, p. 77). Melchior era vidente: “Ele era livre para ver tudo o que ele não via e que mostrava à autora.<sup>275</sup>” (p. 77). Ele tinha uma “liberdade de mágico”. Mas a autora não via nada, ela que se tornou não “não-vidente” no Reino de Melchior. Sendo autora, ela não é “uma personagem livre”: ela conseguia “ser um pouco vidente somente em alguns capítulos de [seus] livros<sup>276</sup>” (p. 78).

Em um diálogo imaginário da autora, no cemitério, com seu pai. Ela evoca, de modo onírico, lembranças da sua infância, de seu sofrimento. Porém, relembra o efeito salutar dessa perda que, após vinte anos, era “feliz”:

Sem meu pai para me dar a morte, sem a morte para me dar as chaves do portal, o acesso a todos os acessos, sem meu pai para quebrar minhas paredes, meus ossos, o que teria acontecido comigo?<sup>277</sup> (JA, p. 83).

Dia de 12 de fevereiro 1989, o segundo – Naquele dia a autora está lendo, *Un enfant* [Uma criança; Ein Kind, 1982], de Thomas Bernhard, dia da morte do autor austríaco: “morreu para [o] aniversário [dela].” (p. 86). Pois, esse dia, 12 de fevereiro, nunca foi vivido por ela, neste mundo, mas no outro: “uma janela aberta sobre a eternidade<sup>278</sup>.” (p. 86).

Porém, ele vai continuar a viver de outra forma: “Por toda parte onde ele pensou, ele fica evidentemente.<sup>279</sup>” (p. 87). Só lhe falta a impossibilidade de assistir ao seu próprio enterro, pois a autora percebeu que, em cada um de seus livros, ele participa de um enterro: “Ele sempre escreveu seus livros enquanto futuro morto com seus contemporâneos por toureador.<sup>280</sup>” (p. 87).

### 3.2.5. “Abattre le mur, un travail d’ange” [Derrubar o muro, um trabalho de anjo]<sup>i</sup>

O panteão – Thomas Bernhard já faz parte do panteão da autora, ou seja, seu “outro país” (p. 91), uma terra prometida<sup>ii</sup> pelo próprio pai da autora, que acolhe:

Pessoas das quais eu nunca teria pensado em me aproximar enquanto viviam entram, às vezes, no mesmo momento em que eu me volto para elas como para pessoas

<sup>i</sup> (JA, p. 91-121)

<sup>ii</sup> A mãe da autora (Ève) repetia, a cada ano, no dia de aniversário do pai dela, essa frase: “Você sabe que se seu pai tivesse vivido, teríamos ido a Israel” [Tu sais que si ton père avait vécu, nous serions allé en Israël] (JA, p. 83).

essenciais à minha existência, indissociáveis para sempre do meu gosto da minha mobilidade, da minha visão, entram de repente no meu outro país.<sup>281</sup> (JA, p. 91)

No panteão da autora, Clarice Lispector também tem seu lugar: “no momento em que eu me voltei para a sua direção, ela passou para o outro lado. Em dez de dezembro.<sup>282</sup>” (p. 91). Clarice via o dia 9 de dezembro: “uma paisagem vista do seu peito onde cresciam flores: lírios brancos.<sup>283</sup>” (p. 114).

Da mesma forma que aconteceu com Thomas Bernhard, naquele dia, 10 de dezembro, a autora começava ler um livro de Clarice, *A paixão segundo GH*. Morrer: “Ter essa sorte: a liberdade do moribundo – gozando-a eu também.<sup>284</sup>” (p. 93). Para poder escrever na barca [de Caronte], “para nascer enfim no estrangeiro [...] para ter a chance de viver, senão fazer a narração da minha vida.<sup>285</sup>” (p. 94).

Porém, essas coincidências não deixam de tocar a autora, como nomes próprios sempre presentes dentro dela ou como “um romance prometido a se tornar carne de [sua] própria carne<sup>286</sup>” (p. 92). Assim, por meio da morte, há uma união entre essas pessoas que se tornaram personagens de sua intimidade e de seus livros (p. 93). Estranheza provocada pelos nomes, como o da própria autora: *Hellia*, com H<sup>i</sup>. Letra em forma de escada<sup>ii</sup> que lhe permite de passar “de um fôlego, de uma língua para outra, do silêncio a uma gargalhada.<sup>287</sup>” (p. 92-93).

Passar do outro lado – a autora é apaixonada por livros. Ler: evasão em pleno dia para “fugir dos lugares habitados por pessoas próximas, para reencontrar os poetas e outros personagens, nos seus livros.<sup>288</sup>” (p. 95). Mas para encontrar, também, os pintores em suas telas, por exemplo, existem distantes laços de família e semelhantes origens entre Rembrandt e a autora: essa origem estrangeira (p. 96-97).

Estrangeiro na sua própria família, no “Oriente interior” (p. 98), Rembrandt pinta motivos e modelos orientais na “profundeza da Terra Santa” (p. 97) e na “espessura de Jerusalém” (p. 98). No entanto, a autora não gosta da pintura, mas, sim, da “liberdade na prisão da pintura. E da evasão do pintor.<sup>289</sup>” (p. 98). Um dia, Rembrandt salvou a autora da loucura, da morte, graças a uma reprodução do quadro, que expressava “alguma coisa de judia, alguma coisa de noiva, alguma coisa de protegida<sup>290</sup>” (p. 99): *A noiva judia* (1665).

<sup>i</sup> Essa letra pronuncia-se [’af] como “hache” que significa “machado”: “A cause de cette Hache qui luit au Nord d’elle. Et qui lui ouvre le chemin.” [Por causa daquele Machado que brilha no Norte dela. E que lhe abre o caminho.] (JA, p. 93).

<sup>ii</sup> Metáfora usada para articular a sua série de três palestras pronunciadas em maio de 1990 na Universidade de Califórnia e publicadas: CIXOUS, H. *Three steps on the ladder of writing* [Três degraus na escada da escrita]. New York: Columbia University Press, 1993.

A autora percebe esse mesmo “parentesco estrangeiro inconfessável” (p. 100) com pessoas próximas e com esse “olhar que vai embora” (p. 100) – igual ao olhar que saiu da Ucrânia, igual ao que saiu das margens do mar Mediterrânea (Argélia) – leva a autora a um longo devaneio sobre sua infância com o irmão, em 1942, na guerra (p. 103). O passado se mistura ao presente, com o irmão esperando para falar com ela. Mas ela está escrevendo: “que horas são, que idade, que ano” (p. 104). A autora não vê mais ninguém, liberta-se de tudo, sacrifica seu mundo familiar, para mergulhar na escritura, no seu livro. Seu negócio é “o crime” (p. 107), pois “nós estamos sempre matando e sendo mortos quase todo dia. Tudo é culpa nossa. Nossa inocência feita de todas essas faltas que nós não cometemos.”<sup>291</sup> (p. 108-109)

Para morrer é só bater na porta – Thomas Bernhard bateu na porta, a autora ficou admirada: “ele conseguiu!” (p. 110). No mesmo ano, o muro [de Berlim] está derrubado para sair da noite, para perdoar e sorrir.

Longas sucessões de reflexões de caráter poético-onírico da autora – ela se projeta em 2989 e resolve escrever sobre o que a travessa: a caravela de Cristovão Colombo. Ela gostaria de ser capaz de imitar Rembrandt com palavras, ela o olhava pintar no ateliê dele. Após dialogar com sua mãe sobre a questão da verdade, a autora levanta vôo até se perder: “Onde estamos agora? Em que país? Em que livro? [...] Em cima e em baixo.”<sup>292</sup> (p. 121). Para a autora, tem uma poetisa em cada mulher: “Eu daria um livro por um cavalo! Mas cavalo não para mim. O cavalo é para Clarice Lispector. Eu só devo contar com minhas próprias asas [...] de borboleta.”<sup>293</sup> (p. 121).

### 3.2.6. “La nuit ma vie étrangère” [À noite minha vida estrangeira]<sup>ii</sup>

A intenção de autora é escrever um capítulo chamado “Uma história ideal” – está sem a inspiração, sem essa “Rainha tão autoritária” (p. 126). **Logo, a narradora pretende assumir o começo da escritura essa história.** Ela sente, na pele, a inspiração, *Ela* seria Deus para a narradora: “É o retrato dela que [a narradora vai] fazer”<sup>294</sup> (p. 126).

O telefone, personagem e mensageiro, do mundo “real” que a narradora quer deixar e ela suplica para não incomodá-la, pois *Ela* (a inspiração) a chama: “Eu me rendo a Ela, nas trevas [...], para me entregar ao seu princípio criador”<sup>295</sup>.” (p. 130).

<sup>i</sup> “K. Rich. – A horse ! a horse ! my kingdom for a horse !” (SHAKESPEARE, William. King Richard III, 1592. V, 4).

<sup>ii</sup> JA, p. 125-149

A Rainha lhe promete que a “cada instante da sua viagem será uma luta para ver melhor o que você nunca verá.”<sup>296</sup> (p. 134). O acesso a inspiração representa uma verdadeira luta contra a cegueira. A narradora aceita atravessar essa noite (o sonho) e vencer a própria cegueira, pois a noite é sua força: “E lá, ao despertar, eu pego a folha que está sempre ao meu lado, minha companheira de papel, e entre dois sonhos eu anotei: o quê? O início de uma revelação magnífica.”<sup>297</sup> (p. 144). A narradora precisou confessar essa outra vida, seu processo criativo. Essa necessidade nasceu com a própria vontade de escrever esse livro:

Na verdade eu confessei minha maior falta: é a vida que eu me dou a mim mesma quando todo mundo dorme menos eu. Mas antes do primeiro canto do galo, eu volto, eu desço à cozinha, preparo o café da manhã que é meu sacrifício sobre o altar, e eu peço perdão em silêncio a todos aqueles que eu deixei à beira do relógio enquanto eu percorria a Ásia negra. [...] Eu voltei.<sup>298</sup> (JA, p. 148-149)

### 3.2.7. “Autoportraits d’une aveugle” [Auto-retratos de uma cega]<sup>i</sup>

A narradora não é a autora: “Ela parte de mim e vai onde eu não quero ir. Muitas vezes eu penso que ela é minha inimiga”<sup>299</sup> (p. 153). Apesar dessas divergências e das armadilhas e traições da autora, às vezes, elas se unem, para formar um único ente: “Seria muito fácil. Muitas vezes ela está como morta quando eu vivo. E vice-versa”<sup>300</sup>.” (p. 153).

Ao passo que, a narradora está preocupada em captar os “breves vislumbres de verdade” (p. 153) e pelo menos, tenta de “mentir o menos que for possível” (p. 154), desde o dia 12 de fevereiro deste ano da redação<sup>ii</sup> de *Jours de l’an*, a autora só pensa em contar esta história: “Uma história ideal” (p.154). Ela é tão lenta – para contar essa “história antiga”, uma “história de enterro” (p. 154) – que a narradora, quanto a ela, “contaria dez histórias” (p. 154), aliás, “Uma história conta sempre uma outra história. Faz-se o retrato de alguém e é o retrato de outro”<sup>301</sup> (p. 154-155).

Quando for necessário, a autora usa de sua “voz direta”, para interferir na narração, para esclarecer a fala da narradora. Assim, ela justifica sua lentidão (criticada pela narradora) como sendo seu próprio modo de escrever:

Quando eu escrevo um livro, eu constantemente não estou escrevendo um outro livro, Eu avanço afastando, sobre as bordas de cada capítulo que nasce jazem as páginas que expiraram [...]: Eis porque eu retardo a narrativa que eu quero tanto escrever. Haverá narrativas mortas em torno dessa narrativa [...].<sup>302</sup> (JA, p. 155)

<sup>i</sup> JA, p. 153-205

<sup>ii</sup> Redação em 1989 e publicação em 1990.

Assim, a escritura de Clarice Lispector, “para conseguir fazer o retrato de Macabéa” (p. 156), representa um exemplo típico de adiamento. O autor (Rodrigo) esperou semanas “a hora para jogar-se fora de si, mas a hora não chegava [...]”<sup>303</sup> (p. 156). Ele pensou, visto que, “o começo não se apresenta, esboçar imediatamente um final, antes que seja tarde demais.”<sup>304</sup> (p.156-157). Tarde de mais, efetivamente, “como o fazia Clarice” (p. 157), o livro de Macabéa estava sendo escrito sem a própria Macabéa:

Ele se assemelharia então a uma tumba inabitada. A uma barca encalhada. A um museu vazio no qual esse Rodrigo andaria de um lado para o outro diante de uma parede sobre a qual se veria o sombrio lugar de um quadro.<sup>305</sup> (p. 157).

A angústia do autor contribui ao declínio progressivo de suas forças: “Não, não é fácil de escrever quando a pessoa que nós convidamos nos é extremamente estrangeira.”<sup>306</sup> (p. 157). Com efeito, a autora (Clarice) desceu muito baixo, ficou quase sem mais nada, quase morta, não podia esperar mais essa “espécie de parto de homem não se fazia. Não chegou a hora.”<sup>307</sup> (p. 158).

Exausta, ela arrastou-se até o banheiro para fazer a barba, de repente viu ,no espelho, Macabéa passar: “em algumas páginas fulgurantes, ela a captou, instantaneamente, esboçada, *in extremis*, logo pintada.”<sup>308</sup> (p. 158). Livro escrito na urgência, “escrever de surpresa” (p. 155), percebem-se as duas partes do livro da hora de Macabéa: “a metade do texto era de cinzas. O resto exalou um vivo clarão de um relâmpago que foi toda a vida da personagem.”<sup>309</sup> (p.158).

Clarice Lispector chegou aos limites de suas forças, o corpo da Macabéa no chão da rua uniu-se ao da escritora: “as duas, mãe e filha, mãe que chegou até a ser pai, [...], as duas emaranhadas, repousando. [...] Abraçadas, em 9 de dezembro de 1977.”<sup>310</sup> (p. 159).

Rodrigo representa a impotência de Clarice Lispector: “sua incompetência de autora para pintar uma personagem mais forte do que ela mesma, [...] personagem mais moribunda do que ela mesma.”<sup>311</sup> (p. 159). Portanto, Clarice mandou Rodrigo “como batedor”[en *éclairneur*], mas “mas a morte foi a vitória dos seus esforços em comum” [...]. Eis até onde pode ir um autor, para obedecer a um livro.”<sup>312</sup> (p. 159-160).

O título dado à fotografia: “Quem é que eu terei sido?”<sup>313</sup> – no escritório da autora desse livro, *Jours de l’an*, tem uma fotografia de Clarice Lispector da qual a narradora não gosta: “Eu posso falar sobre ela com toda liberdade porque ela está morta. A extraordinária liberdade que nos dão os mortos [...]. Ela [Clarice] compreende muito bem.”<sup>314</sup> (p. 160). Isto

é perceptível, já que, após atravessar a porta para outro mundo, “o amor e a ofensa<sup>i</sup> não são mais o que pensamos.<sup>315</sup>” (p. 160). Conseqüentemente, transpor esse modelo de tolerância (adotado por Clarice Lispector), ou seja, “conduzir-se entre nós como mortos” (p. 160) neste mundo, transfigurá-lo-ia, de novo, no Paraíso:

É isso o que as personagens de “A história Ideal” tentam fazer. E essa tentativa é uma das razões pelas quais a autora [de Dias de ano bom] encontra dificuldades para escrever: as personagens vivem como os mortos.<sup>316</sup> (p. 160).

Encontram-se também fotografias da poetisa russa, Marina Tsvetaeva (1892-1941), essa mulher é “atlética”, transparente, não esconde nada, ela “é nua. A nudez é uma força.” (p. 161). Através desses retratos fotográficos, a autora desse livro, *Jours de l’an*, expressa a importância da presença<sup>ii</sup> dessas escritoras peculiares no seu processo criativo: “Em mim elas viveram suas vidas. Elas escreveram, elas estão mortas. Elas continuam, não cessando de viver, não cessando de morrer, não cessando de escrever.<sup>317</sup>” (p. 162). A autora desse livro: “um atrativo estranho<sup>iii</sup>” [Un attracteur étrange] – “A autora é um ambiente aberto composto de outros planetas.<sup>318</sup>” (p. 165). Esse meio atrai “outros planetas”, como Clarice Lispector que entra nele, em seguida, afasta-se, para depois de uma revolução (p. 166) voltar no meio desse campo magnético, mas sempre presente<sup>iv</sup> e entre as presenças obrigatórias (Bernhard, Tsvetaeva, Rembrandt, etc.): “o amor das raízes” (p. 166).

Porque falar dessas escritoras? – Falar de seus familiares, de seus conterrâneos, de seus contemporâneos é, para a autora de *Jours de l’an*, proibido: “Não, eu não posso falar sobre vocês que são muito eu. Eu tenho medo dos golpes.[...] Eu não posso falar de mim.<sup>319</sup>” (p. 163). Com efeito, a relação que se estabelece entre as pessoas que se amam, às vezes, parece uma verdadeira tragédia. Visto que a pessoa que ama pede tudo da pessoa amada: “dê-me seu sangue, dê-me seus segundos, dê-me seus líquidos, dê-me sua medula.<sup>320</sup>” (p. 164). O pior, nesta relação trágica, é que justamente por isso “nós amamos essa pessoa [um filho, uma irmã, uma amiga, etc.], porque ela tem tanta necessidade de nos engolir.<sup>321</sup>” (p. 164). Isso aconteceu com Marina, seu marido Serguei pediu-lhe “Dê-me teu sangue”: “Marina é ela mesma a autora do ogro.<sup>322</sup>” (p. 165).

<sup>i</sup> Pois, “magoamo-nos, neste mundo, por medo de magoar e de sermos magoados.” [Nous nous blessons dans ce monde par peur de blesser et d’être blessés.] (JA, p. 160).

<sup>ii</sup> “J’ai besoin de parler de ces femmes qui en moi sont entrées, elles m’ont frappée, elles m’ont fait mal, elles ont réveillé en moi les morts, [...]” [Preciso falar sobre essas mulheres que entraram em mim, bateram em mim, me machucaram, tiveram despertado em mim os mortos, [...]] (JA, p. 162).

<sup>iii</sup> Locução “*atrator estranho*”: “atrator sobre o qual trajetórias vizinhas divergem uma da outra e que tem dimensão fractal.” (HOUAISS, 2004).

<sup>iv</sup> Ao lado de Omi (p. 166), a avó maternal venerada pela autora, ramo alemão da família (de Hélène Cixous).

Aliás, a autora de *Jours de l'an* confessa que nem prezaria essas mulheres “ao ar livre<sup>i</sup>, mas dentro do mistério, [ela] as ama além do amor<sup>323</sup>” (p. 166). Ela as ama, por que disseram o *pior*<sup>ii</sup> (p. 167): “Dizer o pior é uma alegria tão grande. Mas uma vez dito, não se pode mais ficar.<sup>324</sup>” (p. 167). Elas precisaram ir embora, despedirem-se, a exemplo de Ângela Pralini.

Ângela Pralini: “a mulher que era Clarice em 1976<sup>iii</sup>” (p. 167) – na Estação Central<sup>iv</sup>, Ângela se despede de Eduardo, professor de filosofia, que a “metamorfoseou em mulher”. (p. 167): “Era bonito o que ela pensava dele, mas era o pior. Porque era quase exatamente a verdade.<sup>325</sup>” (p. 168). Assim, Clarice deixava para “sua Ângela a preocupação e o risco de fazer o que não deveria ser feito<sup>326</sup>.” (p. 168). De repente, após dez anos de convivência, Ângela sentiu a necessidade de dizer para Eduardo que “ela não era ele, nem era como ele.<sup>327</sup>” (p. 168). Ela o amava, no entanto “ela amava também a verdade, à qual ela teve de repente necessidade de fazer uma declaração.<sup>328</sup>” (p. 169), pelo único prazer de dizer o que ela pensava, “pelo prazer [...] de cometer uma besteira, [...] de não se censurar para dizer qualquer coisa<sup>329</sup>” (p. 170), porém sempre procurando não mentir: “Eis como Clarice busca a verdade: até o erro, até se perder. [...] Eis porque Clarice precisa da Ângela [...].<sup>330</sup>” (p. 171). Eis a razão pela qual a narradora “precisa dessa Clarice: para atrever-se declarar a solidão<sup>331</sup>” (p. 171), que existe até com a presença, aliás, indispensável, do outro.

A autora quase parou de escrever *A História ideal* (p. 172) – porém, a “criança não pode ou não quer nascer.” (p. 172). Isto é, segundo a narradora, uma forma de esquecimento da criança pela própria mãe. O esquecimento aconteceu com Marina Tsvetaeva<sup>v</sup>. Sua segunda filha Irina (1917-1920) morreu desnutrida: “O rosto do bebê morto, nossa fome, nosso esquecimento.<sup>332</sup>” (p. 173). Aliás, a narradora lembra que autora de *Jours de l'an* se esqueceu também de uma criança<sup>vi</sup>. Assim, no lugar da criança vem o esquecimento (p. 173) que, por sua vez, transforma-se, no decorrer dos anos, em memória: “a indolor dor que vem fechar a irreal porta dos sonhos. [...] os sonhos esquecidos são as crianças esquecidas.<sup>333</sup>” (p. 174).

<sup>i</sup> Fora do sonho, do além-túmulo, como processos criativos da autora.

<sup>ii</sup> “Le pire? C’est ainsi que nous appelons ce qu’il nous est devenu interdit de ne pas oublier à notre âge.” [‘O pior?’ É assim que chamamos o que se tornou proibido de não esquecer com nossa idade.] (JA, p. 171).

<sup>iii</sup> “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia outra pessoa que não eu. **Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?**” (SV, p. 27, grifo nosso).

<sup>iv</sup> Relação intertextual com o conto “A partida do trem”. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 19-35.

<sup>v</sup> Um retrato de Marina Tsvetaeva (p. 174-183).

<sup>vi</sup> Stéphane (1960-1961), o filho de Hélène Cixous, portador da síndrome de Down. Ela relata esse episódio doloroso de sua vida em *Le jour où je n’étais pas là* [O dia em que eu não estava lá] (2000).

A história sem nome contada por Clarice [Lispector] (p. 183) – Clarice caminhava na “praia de Ipamena [sic] na hora ainda não-humana, nua na hora da nudez.<sup>334</sup>” (p. 183). De repente, um homem saiu do “fundo das areias” (p. 183) e quis saber as horas; aliás, era a única coisa que Clarice tinha no punho. O homem perguntou para Clarice se ela queria um homem e propôs-lhe de sair com ela, mas ela recusava todos os convites: “tenho tudo o que preciso.” (p. 183). Então, o homem resolveu voltar nas “areias pré-humanas” (p. 183-184), ou seja, nas “areias da inocência.” (p.184). Clarice se tocou que tinha encontrado o homem que conhecia nem o bem, nem o mal: “Homem e Um.” (p. 184). Portanto, sendo Um, faltava-lhe a outra. Clarice mentiu: “tenho tudo o que preciso.” (p. 184). Porém, não tinha outra escolha perante tanta inocência: “era verdadeiramente o homem, antes dos nomes. [...] Uma espécie que pensava extinta.<sup>335</sup>” (p. 185).

A narradora não tinha previsto contar essa história de Clarice e esclarece sua digressão, nos seguintes termos: “para contar certa história, precisa, às vezes, contar outra história; e ir até queimá-la.<sup>336</sup>” (p. 185-186). Da mesma forma, a autora objetiva escrever *A História ideal*, mas acabou de escrever uma *História de Contratemplos*. (p. 186); contratemplos presentes em várias obras da literatura mundial, por exemplo: em *A duquesa de Langeais* (1834) de Honoré de Balzac; *O jogador* (1866) de Fedor Dostoiévski; *A hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector; ou em *Antigos Mestres* (1985), de Thomas Bernhard. Há sempre uma razão e um momento para justificar esses contratemplos, mas os autores não sabem *como* fazê-lo, no processo da escritura (p. 187). Não tem pressa, isto pode ocupar dezenas de páginas, para manter o leitor, até “convidá-lo a ir ao teatro.” (p. 187), como no caso de Thomas Bernhard.

Todavia, para a narradora de *Jours de l’an*, esse ofego [halètement] é um índice que determina a qualidade de “um verdadeiro livro” (p. 187), no qual “não se sabe *como*.” (p. 187). De certa forma, o autor ou o livro não consegue dizer a “verdade” (p. 188) ao leitor que é guiado em direção de “um alhures” [un ailleurs] (p. 188): “Finalmente trata-se somente (de escritura), (de preparativos de escritura), (de morrer de escritura). Vista de perto a escritura é uma luta atroz [...]: luta de morte.<sup>337</sup>” (p. 189). Razões pelas quais a narradora gosta de Thomas Bernhard.

Contratemplos propositais da autora de *Jours de l’an* (p. 190-195) – justaposição de histórias de e/ou com Alexander Pouchkine, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke, Honoré de Balzac, ligadas mediante um *filho de Ariadne*: a carta que chega sempre adiantada ou atrasada, mas nunca na hora certa, ou seja, “a escritura é ela mesma o espírito do contratempo.<sup>338</sup>” (p. 195). Assim, para a autora, “ler Dante é um labor sem fim que nos

distancia do objetivo à medida que nós avançamos.<sup>339</sup>” (p. 197). Essa reflexão a conduz a contar um sonho sobre sua impossibilidade de ir a Jerusalém “e por contágio em Israel” (p. 199): “um desejo obrigatório. [...] Qui pense dans moi? Qui veut dans nous?” (p. 200). A autora, para controlar seus mortos que escrevem nela – ao exemplo de Marina Tsvetaeva que se deixou escrever por Pouchkine (p. 201) – precisou sonhar o sonho que a iria libertar. Essa *mise em abyme* onírica, à busca do sonho dos sonhos, comprovou a sua impotência de controlá-los.

Há uma discussão entre a narradora e a autora para finalmente escrever *A história ideal* – a autora quer adiar mais um dia, para ir a Jerusalém<sup>i</sup>. Portanto, a narradora parou bruscamente na página 200:

Uma separação tão brutal, eu jamais teria acreditado ser possível. Afinal a autora não sou eu também, pelo menos eu acreditava sê-lo? [...] Nada é impossível. [...] Nenhuma razão para ser a escrava dela. [...] Só é preciso escrever os livros de outra forma.<sup>340</sup> (p. 203).

Separada da autora, a narradora resolve iniciar a escrita de *A História ideal*. Ela reanima a criança esquecida há semanas (p. 204), a mãe ressuscita. Finalmente viva, a narradora “mergulha na realidade” (p. 205): “Rápido! O presente começou!<sup>341</sup>” (JA, p. 205).

### 3.3. CLARICE VIA HÉLÈNE: O PROCESSO DE FICIONALIZAÇÃO DE CLARICE

Refletindo um pouco, cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. [...] E que a vida é sobrenatural<sup>ii</sup>.

LISPECTOR, Clarice

#### 3.3.1. Clarice e Isaac: nomes “ideais” para “Uma história ideal”.

A autora sumiu! Após os “auto-retratos de uma cega” (o capítulo-ficção anterior) e vários contratempos propositais da autora, cujo intuito é de adiar mais ainda a escritura do oitavo e último capítulo-ficção “Uma história ideal”, a narradora resolve escrevê-la.

Um diálogo se estabelece, de imediato, entre a narradora<sup>iii</sup> e o leitor, logo no início já aparece o primeiro *nós / nos* (eu e tu): “Rápido! Transportemo-nos ao café...” (JA, p.209). A exclamação e o imperativo demonstram uma tentativa de tomada de controle da narradora

<sup>i</sup> Sua impossibilidade de ir a Jerusalém é uma metáfora de sua impossibilidade de escrever livros. (JA, p. 202).

<sup>ii</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.70

<sup>iii</sup> As marcas do feminino da autora serão destacadas mais abaixo.

sobre o leitor, para guiá-lo na narrativa em devir, como o fariam os movimentos de uma câmera cinematográfica, deslocando o leitor de um espaço para outro, segundo as necessidades do enredo e os interesses da narradora.

Desde já não há mais motivos para adiar a escritura de “Uma história ideal”. A narradora assume um papel criativo autoral, preenchendo, por meio de um ato performativo – “Eu nomeio” – uma lacuna da autora que não deu nome as suas personagens: “Os dois personagens (a autora os deixou sem nenhum nome). Eu nomeio: eu acho que se tratava de Clarice e Isaac<sup>342</sup>.” (JA, p. 209). Clarice é, ao mesmo tempo, personagem e personagem-escritora, mediante uma *mise en abyme* da escritura, e Isaac, poeta-amante de Clarice, de tradição trovadoresca do *Amor cortês*. Eis os nomes “ideais” das duas personagens de “Uma história ideal”.

Como aponta Metka Zupancic, em seu ensaio “Hélène Cixous: Connotations multiples”, entre os nomes de autores e artistas – que fazem parte do *Panteão artístico cixousiano*, seus “outros-em-literatura<sup>343</sup>” – mais frequentemente citados nas ficções da escritora francesa, “a primazia é, sem dúvida, reservada a Clarice Lispector, que é, de certa maneira, a guia [...], a parteira de Hélène Cixous, a que abriu a porta para a escritura.<sup>344</sup>” (ZUPANCIC, 1996, p. 298). Isso posto, *Jours de l’an* é, a nosso ver, um dos frutos dessa abertura sobre a escritura, cujo processo criativo é ficcionalizado em “Uma história ideal”, mediante um instigante discurso metaficcional da *narradora*, da *autora-personagem* e de *Clarice-personagem-autora*.

Quanto a Isaac, filho de Abraão, segundo Jay Stevenson (2001, p. 141), representa, na tradição judaica, o escolhido por Deus para continuar a linhagem. Da mesma forma, Hélène Cixous, a maneira de Isaac, perpetua a “linhagem” literária de seu *Panteão*, “ressuscitando” seus autores prediletos, reinventando-lhes outras vidas ou outras experiências. Em “Uma história ideal”, a escritora francesa não se preocupa, de modo algum, com a *persona* “biográfica” de Clarice Lispector, aquela que estava atrás da máscara, mas sim, com a personagem que se metamorfoseia sob a pena e que atua livremente em um palco onírico *post-mortem*. Assim, a noção de *Panteão literário cixousiano* contribui para que essas “personagens reais” mortas perdurem na memória coletiva do leitorado e reforcem-se “destemidamente” em cada ficção, como o assinala a escritora francesa:

[...] eu me permito tomar emprestado personagens que são, ao mesmo tempo, personagens reais, que têm uma forte personalidade (o que faz Shakespeare), que já existiam e, ao mesmo tempo, em suma, não temem nada. Eles não temem nada, porque eles morreram – e porque eles são fortes<sup>345</sup>. (HCPR, p. 100).

Na verdade, o ato de escrever ficções *com* – mas não *sobre* – personagens reais que já possuíam “uma forte personalidade” oferece, paradoxalmente, à escritora uma maior liberdade criativa e, de certo modo, ilimitada:

Porque eles já têm, em si, a suas disposições, esse outro mundo que é o mundo da escritura. Então eu não me sinto culpada: **até se eu invento vidas para eles, eles são logo protegidos por suas próprias obras** (ou seja, suas próprias vidas) que estão disponíveis, é possível ir verificar<sup>346</sup>. (HCPR, p. 100, grifo nosso).

De fato, as “outras vidas” criadas para seus autores e artistas prediletos não podem “enganar” nem o leitor “experto”, que já conhece a obra e/ou a biografia do(a)s autor(a)s ficcionalizado(a)s, nem o leitor “neófito”, que tem toda liberdade para informar-se. Ademais, esses dois tipos de leitor podem aceitar ou não o “pacto de leitura” cixousiano proposto para entrar no seu universo poético-onírico. Inclusive, Hélène Cixous ressalva, por motivos éticos, que “se [ela se] apoderasse de uma personagem real que não deixou memórias, nem arquivos, [ela] poderia prejudicá-lo ao inventá-lo.<sup>347</sup>” (HCPR, p. 100).

Dito isso, fica evidente que essa desambiguação proporciona às personagens do *Panteão literário* cixousiano, a seus “outros-em-literatura”, uma nova força interpretativa (como *persona*) e uma versatilidade ficcional que as tornam mais interessantes ainda. Porém, a relação da escritora francesa com seus personagens não é tão simples assim, ela encontra ainda dificuldades com a nomeação, ou seja, para associar a binômio *persona* / pessoa.

Assim, em outra obra de Hélène Cixous, *Déluge*<sup>i</sup> [Dilúvio] (1992), encontra-se, novamente, duas personagens nomeadas *Clarice* e *Isaac*, com um papel diferente do exercido em “Uma história ideal”. Segundo Mireille Calle-Gruber (HCPR, p. 101), Isaac representa o amor pela escritura, ou melhor, o nome que a escritora francesa deu a sua escritura. Por sua vez, Hélène Cixous considera que, também a respeito desta mesma obra, não há “travessias” de seus “outros-em-literatura” ou ninguém *faz fonte* nem *faz trigo*; portanto, para a escritora, Clarice representa “uma ficção... é um nome. Clarice é um sinônimo.” (p. 100).

Ademais, a personagem com o nome de Clarice pode ser ficcionalizada de maneira completamente diferente em cada obra, até mesmo em cada capítulo do mesmo livro, como em *Jours de l’an*, no sétimo capítulo-ficção, “Auto-retratos de uma cega”: Clarice caminhava na “praia de Ipamena [sic] na hora ainda não-humana, nua na hora da nudez.<sup>348</sup>” (JA, p. 183). Em “Uma história ideal”, as personagens não são nomeadas imediatamente, logo, Clarice se

<sup>i</sup> CIXOUS, Hélène. *Déluge*. Paris: Des femmes, 1992.

torna *Clarice-personagem*, ou seja, um sinônimo para cessar de sê-lo nas últimas páginas: “Clarice Lispector, é ela mesma<sup>349</sup>.” (JA, p. 269).

Conforme o exposto, a questão da nomeação das personagens cixousianos representa um aspecto teórico relacionado à questão da representação na escritura de Hélène Cixous, mas também na de Clarice Lispector. Percebe-se que, aqui, a *autora-personagem* não nomeou suas personagens, de propósito, deixando a narradora de fazê-lo, porém, o nome não era usado pelas personagens entre si:

Eu [a narradora] me esqueci de dizer: eles não se chamavam nunca. Entre eles nada de Clarice, nada de Isaac. Não havia escada na qual lançar o nome, não havia corredor familiar, não havia varanda. Não havia costume. E no interior, eles viviam na nudez sem nome. [...] Eu me esqueci de dizer: eles estavam sem nome, mas não sem voz. (JA, p. 216-217).

Com efeito, Mireille Calle-Gruber, em sua entrevista de Hélène Cixous, *Photos de Racines* [Fotos de raízes], destaca a rebeldia “contra a atribuição de um nome ou de um local, que se reintegra logo no sistema de representação<sup>350</sup>” (HCPR, p. 87), o “inimigo” da escritora francesa é “o realismo na sua forma banal<sup>351</sup>” (HCPR, p. 87). A própria escritora francesa reconhece que essa resistência representa uma fraqueza dela e enfatiza que um nome é um elemento externo, ou seja, para a entrevistadora, “é uma pele, um limiar. Uma designação por fora, mas que não deixa de ecoar para dentro<sup>352</sup>.” (HCPR, p. 87).

Eis uma dificuldade que encontra Hélène Cixous em tentar passar alternativamente de fora (os nomes das personagens) para o dentro (as personagens em si, o psicológico), o que representa “uma das impossibilidades estruturais<sup>353</sup>” (HCPR, p. 87) da escritura, como se percebe em “Uma história ideal”. O fato é que os nomes próprios são, para ela, verdadeiras “aposições violentas<sup>354</sup>” (HCPR, p. 84) e relacionando esse sentimento profundo à tradição judaica: “Não farás ídolo<sup>355</sup>” (Idem).

Aliás, Hélène Cixous destacou na obra clariceana uma prática de nomeação das personagens similar à dela, existem “personagens que têm nomes e personagens que não têm nomes. Temos: o pai, a mãe, a mulher...<sup>356</sup>” (HCPR, p. 84-86), ou seja, a personagem identificada, de maneira unívoca, pelo nome que qualifica um dos seus papéis sociais – em geral, o único, neste caso de nomeação – desempenhado na determinada obra. É a práxis social da personagem que a simboliza.

Com efeito, Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*<sup>i</sup>, manifesta também essa preocupação em relação ao nome próprio de suas personagens, que são, primeiramente, elementos de posse “inalienável”, para depois questionados:

Fiz [Autor-personagem] uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que **a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome**. Ângela Pralini<sup>ii</sup>, **nome tão gratuito** quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade. **Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza**. (SV, p. 36-37, grifo nosso).

O nome próprio é visto, inicialmente por Clarice Lispector, como membro ôntico, isto é, como parte integrante da própria identidade do ser, pois sem nome, sua representação social e até sua própria existência no seio de uma sociedade “legal e juridicamente” organizada podem ser questionadas e se tornarem caducas. Porém, essa caducidade identitária clariceana ou cixousiana remete a personagens fictícias, às suas *personae* dramatúrgicas que são de fato meros signos lingüísticos, “nome tão gratuito” (SV, p. 36), segundo a acepção saussuriana, a respeito da arbitrariedade do signo: “a ligação que une o significante ao significado é radicalmente arbitrária<sup>357</sup>.” (SAUSSURE, 1969, p. 100).

Assim, com o nome próprio, a práxis social (determinada) deixa de simbolizar a personagem: “pois nenhum ato me simboliza.” (SV, p. 37). Essa ausência de simbolização manifesta-se, de maneira significativa, em trechos ficcionais de alto teor de intersubjetividade (autor-narrador-personagem-leitor), criando assim um efeito especular interessante, como em “Uma história ideal”. Hélène Cixous, em *Photos de Racines* [Fotos de raízes], propõe resolver esse tipo de questão à maneira de um problema de matemática. Por exemplo, ela analisa o espaço-tempo de dois amantes (A e B), nomeados com letras do alfabeto (método neo-romancista), espacialmente separados, cada um morando em uma extremidade do mundo:

como (eu), A, aqui, vivo um tempo que não é mais o meu tempo, que se torna um tempo alterado por um tempo [de] B que está no outro extremo do mundo?<sup>358</sup> (HCPR, p. 87).

### 3.3.2. Construção do espaço-temporal onírico

Clarice e Isaac, os dois protagonistas de “Uma história ideal”, abandonados pela autora, vão se encontrar pela primeira vez em um café. Logo, a narradora, desde o final do capítulo anterior, mantém a pressão sobre o leitor e o “transporta” até lá, “Rápido!

<sup>i</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>ii</sup> A personagem Ângela é também brevemente ficcionalizada em “Uma história ideal” (JA, p. 248), reflexo da personagem clariceana Ângela Pralini.

Transportemo-nos ao café...” (JA, p. 209), para assistir a essa cena de primeiro encontro entre Clarice e Isaac: “De repente começa a história deles”. (JA, p. 209).

No espaço amplamente realista que é o café, Clarice e Isaac falam-se sem se olhar, sem se ver. Eles foram atingidos pelo choque de “um relâmpago negro”: a paixão aparece sem palavras. Encontram-se sem se encontrar, malgrado o ambiente luminoso, eles não se vêem, “estavam completamente escuros.” (JA, p. 210), não é somente a falta de luz que distorce a visão de Clarice que nem via Isaac, “uma macha preta na luz” (JA, p. 210): há algo a mais.

Apesar disso, o contato estabelece-se, “as vozes se encontram” (Idem), o tempo extremamente lento, mas inversamente tão rápido, que começa a produzir efeitos sobre eles: “eles são precipitados longe além de cada pensamento” (Ibidem). Tudo começa com o “jamais” – presente (objeto doado) de Isaac a Clarice – que é sinônimo de presente (tempo) infinito: “Não há nenhuma esperança. Eis o segredo deles.” (p. 210).

Na saída do café, Clarice percebeu que não viu Isaac, mas eles se encontram sempre interiormente: “Os corpos se conheceram, corpo a corpo, mas sem imagem.” (p. 211). Percebe-se, logo após a saída do café, que efeitos surreais começam a desintegrar gradativamente qualquer efeito de realismo “banal”. A narradora associa noções (ver sem ver, lento, mas rápido), aparentemente de sentido oposto, que provocam no leitor uma forma de estranhamento. Essas relações oximóricas levam-no a questionar seus próprios modos de representação e a aceitar, se quiser, por meio de um pacto de leitura implícito, os propostos (ou não) pela narradora.

A saída do café (p. 210) coincide com a instauração, de um espaço *ucrônico*<sup>i</sup>, espaço “entre parênteses”, um “entretempo”, infinito para Clarice e Isaac, pois eles foram afastados da inexorável linearidade do fluir do tempo: “Em seguida [à saída do café] a história demora-se longamente. Eles a vêem passar com a mesma surpresa década após década.” (p. 211). Por conseguinte, “eles vivem como dois prisioneiros extremamente livres. Dando-se a extraordinária liberdade que nos dão os mortos” (p. 211), ou seja, a imortalidade da memória.

De outro lado, a *utopia*, caracteriza-se não pelo espaço bidimensional “real”, mas, sim, pela linearidade (unidimensional) da distância que separa Clarice e Isaac, isto é, o “país

---

<sup>i</sup> Palavra forjada pelo filósofo francês Charles Renouvier (1815-1903) para ilustrar seu conceito filosófico de “Uchronie” (hoje, geralmente usado pelos historiadores anglo-saxônicos), desenvolvido na sua obra intitulada, *Uchronie (L’utopie dans l’histoire)*. Paris: Bureau de la critique philosophique, 1976. O autor apresenta sua obra como um esboço histórico apócrifo do desenvolvimento da civilização européia, não como ela foi, mas como ela poderia ter sido. Fonte: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 24 dec. 2008. Esse conceito interessante, a nosso ver, para os estudos literários, especialmente para literatura “deficcionalizada”, de caráter onírico-poético ou para ficção científica. Porém, nesse trabalho, adotamos a acepção etimológica: u-topia (sem espaço definido); u-cronia (sem tempo definido).

Distância”, o país “sem terras, sem teto, mas nunca sem texto. Eis o segredo”. O texto que percorre a distância, o texto epistolar que a anula e aproxima os amantes: “Cada qual vindo de países tão longínquos.” (p. 210). “E havia os textos: escritos nas outras línguas deles nas quais eles se visitavam.” (p. 214).

A (re)criação de um novo espaço-temporal é imprescindível para permitir à narradora de estabelecer o clima “inconsciente” do sonho, ou seja, mediante a linguagem e a metalinguagem expressar o indizível, outra relação oximórica (dizer sem dizer), imprescindível para entrar no mundo cixousiano, pois é disso mesmo que se trata.

Uma das dificuldades da escritura seria a representação de um presente permanente que dissolve as fronteiras entre o passado e o futuro, e que, por conseguinte, dilui também as fronteiras entre o real e o onírico. Dentro desse processo, ainda no café, Isaac oferece a Clarice um presente (objeto doado) inesperado: o “jamais”. Porém, “ela não sabia que era: o presente (tempo). Um jamais infinito, que não conhece a hora” (JA, p. 210). Hélène Cixous reconhece esse “contratempo” no ato de escrever:

Assim eu quero *escrever no presente*. Mas não pode se escrever no presente porque se escreve depois do presente. No entanto, o sonho da escritura é escrever no presente. Tentar realizar o sonho leva então a transformações da escritura. De todas as maneiras. Mas também, isso desloca o lugar, o tempo de enunciação, etc.<sup>359</sup> (HCPR, p. 88).

Geralmente, Hélène Cixous desloca o lugar para um não-lugar, ou seja, *u-tópico*, e, por sua vez, o tempo de enunciação se estabelece em um espaço-temporal *u-crônico*. Lembremo-nos de que o ato de nomear as personagens, como já vimos anteriormente, constitui também um problema de representação similar ao de lugar e de tempo.

Dentro desse processo, essas questões teóricas representam também, para Clarice Lispector, preocupações de escritura relevantes. Assim, a sua personagem *Autor*, em *Um sopro de vida*, analisa a questão do tempo no ato de escrever”, da seguinte maneira:

Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: “**neste momento**” é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. **E fico sem nada.** (SV, p. 36) [grifos nossos]

As duas escritoras perceberam a sutileza, a vaporosidade de “neste momento”, portanto, a linguagem tem de ser explorada diferentemente, ultrapassar seus limites, para conseguir expressar, nitidamente (pelo menos para o leitor “de alma já formada<sup>i</sup>”), o que elas

<sup>i</sup> “A possíveis leitores – Este livro é como um livro qualquer. **Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.**” (LISPECTOR, 1998d, p.7)

almejam, ou seja, dizer o indizível: dizer o “sem nada” que “fica” quando o presente “escorregou”.

A narradora de “Uma história ideal” tenta superar a questão do tempo, colocando Clarice e Isaac num espaço-temporal ucrônico e, por conseguinte, utópico para ultrapassar os limites da verossimilhança ou da coerência realista, ou seja, o “efeito do real” barthiano substituído pelo “efeito onírico” cixousiano. Esse pacto de leitura, por certo, deve ser acatado pelo leitor, senão o texto se tornaria irremediavelmente ilegível. Assim, dentro de um universo, após o encontro no café (espaço realista); “Em seguida a história demora-se longamente. Eles [Clarice e Isaac] a vêem passar com a mesma surpresa década após década.” (JA, p. 211).

Esse trecho produz um efeito diegético interessante, pois, de um lado, o tempo da história flui irremediavelmente, de outro lado, o de Clarice e Isaac é cristalizado em um presente infinito, o efeito que a autora quis produzir no leitor: “Eles vivem como dois prisioneiros extremamente livres. Dando-se a extraordinária liberdade que nos dão os mortos.” (JA, p. 211). A relação oximórica (prisioneiro / livre) destaca a dificuldade de escrever “neste momento” clariceano e cixousiano, há sempre uma contrapartida, os protagonistas são livres “viajando, escrevendo, encontrando”, porém, isso se realiza “na separação”. É, justamente, por meio da separação (vivida pelo autor em geral), que “este momento” pode ser escrito, para aproveitar da “extraordinária liberdade” de escrever dada pelos mortos: Clarice e Isaac, “[...] eis o que caiu para eles do céu, uma outra vida. Diferente de suas vidas.<sup>360</sup>” (JA, p. 211).

Metka Zupancic, em *Hélène Cixous: texture mythique et alchimie* (2007), destaca a presença do orfismo na escritura cixousiana. Com efeito, em *La venue à l'écriture*, a escritora francesa diz que “deve ter sido amada pela morte, para nascer e passar à escritura<sup>361</sup>.” (JA, p. 48).

### **3.3.3. Clarice Lispector: a escritura ficcionalizada**

#### **3.3.3.1. Clarice Lispector: O último verão**

Trinta anos, o ciclo se fecha. Logo no início de *Jours de l'an*, a autora confessou ao leitor que ela ficou “trinta anos” imobilizada na escritura de uma história que não se escrevia, antes de (re-)viver uma (re-)nascença *da e na* escritura. Esse período coincide, do outro lado do romance, com o período de trinta anos durante o qual Clarice e Isaac vivem essa “história ideal” para inventar continuamente uma história cada vez mais “ideal”, com o projeto de

contá-la com outras palavras, palavras “desconhecidas em cores de músicas” (p. 260), ou seja, de reinventar uma nova forma de escritura sinestésica, baseada na combinação de sensações pictoriais e musicais associadas ao escritural.

Já como a *Clarice-personagem* o pontuou no seu segundo monólogo ao tratar das palavras: “Entre a língua e nós não havia nem obediência nem desobediência, somente a conjugação exata de sentir e música.” (JA, p. 251). Preocupação comparável ao “Autor”, personagem de Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*, que transmitiu (em forma de herança) a Ângela Pralini “o desejo de escrever e de pintar” (SV, p. 83), pois ele não consegue “imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música.” (SV, p. 83).

Assim, a ruptura do silêncio, o fim da angústia da “página branca” da autora de *Jours de l’an*, inicia-se com o da *Clarice-personagem*:

E eis que um verão o silêncio de Clarice tremeu: de repente vibra nela, como **um olhar se abrindo no bosque escuro**, o desejo de dizer palavras nunca ditas. [...] Alguma coisa lhe acontecera nesse verão: ela nunca estivera tão feliz. Não havia nenhuma razão. **Foi o verão 1977, e ela estava feliz.** (JA, p. 260 e p. 266, grifo nosso).

Percebe-se que a narradora, a partir daí, com a ruptura do silêncio e o olhar que se abre “no bosque escuro” (metáfora do son(h)o), prepara o despertar, a saída do sonho de *Clarice-personagem*: “Mas porque tão subitamente, depois de tantos anos, e ela nunca acordou?” (JA, p. 260). Assim, um processo de assimilação das imagens de Clarice e da autora “*personagens*” com seus respectivos reflexos biográficos, ou seja, Clarice – Clarice Lispector e “autora-personagem” – Hélène Cixous instaurou-se com a transformação do processo autoficcional para a (pseudo) autobiográfico, ou melhor, segundo Mireille Call-Gruber, para o “auto-retrato da cega”:

Isso não pode fazer uma autobiografia, não porque há ficção – toda autobiografia é ficcional – mas porque sempre será só o auto-retrato da cega – você [Hélène Cixous] fala a respeito em *Jours de l’an*. O auto-retrato da cega: é sempre o outro que faz o retrato, em um jogo de reflexos sem fim – de ti ao outro para outros tu(s) etc.<sup>362</sup> (HCPR, p. 95).

Clarice Lispector precisa de uma “cega” para fazer o auto-retrato da autora biográfica mediante um “autor-personagem” que, por sua vez, necessita também de uma “cega”, sua personagem, como, por exemplo, o “Autor” – Ângela, em *Um sopro de vida*; Rodrigo SM. – Macabéa em *A hora de estrela*. Igualmente a Clarice Lispector, Hélène Cixous precisa de um viático para escrever, de uma pintora “cega” e de “provisões” para sua longa viagem na escritura: seus sonhos, seu *Panteão literário*, ou seja, suas personagens como a

própria Clarice, até mesmo, personagens de Clarice, por exemplo, Ângela Pralini (JA, 167-171 e p. 248). Portanto, como apontou anteriormente Metka Zupancic, a escritora brasileira é sua personagem predileta, que tem, aliás, competências de pintora<sup>1</sup> e uma alta preocupação com a relação entre escritural e o visual lingüístico-poético – amplamente presente em *Água Viva* e em *Um sopro de vida*. Essa relação escritural-visual é formada por imagens lingüísticas (coisa-imagem, conceito-imagem), que possuem, de fato, efeitos reveladores, como o destaca a narradora de “Uma história ideal”:

**As coisas que nos chegam a bordo das imagens da língua** nos fazem sempre estremecer de surpresa. Nós vemos de repente o que nós não tínhamos visto na realidade. Revelação de constelações ocultas. **É por isso que Clarice amava ler poemas: para ver melhor.** (JA, p. 224).

Com efeito, as escrituras clariceanas e cixousianas se situam ao nível da revelação, quer dizer, “ver melhor” mediante a leitura de (auto-)poemas – vistos como autoficções de cunho poético – formados pelas “imagens” lingüísticas e visuais, pintadas por uma cega. Como bem diz Isaac, logo no início de “Uma história ideal”, quando, no seu papel de “porta-voz”, de poeta-travador, ele expõe o pacto de leitura cixousiano: “Isaac fala. Trata-se apenas de poemas, da prisão e da liberdade do poema.” (p. 209). Esse pacto reflete todo o teor da escritura das duas autoras, isto é, o que Mireille Calle-Calle Gruber, chama, em seu *Portrait de l’écriture* [retrato da escritura cixousiana], de “récit oxymorique” [narrativa oximórica]:

O oxímoro permite aproximar os antípodas, tornar a distância infinitamente sensível. É o princípio do abismo ínfimo, que fissura as significações e arrisca passarelas inauditas – princípio ainda mais eficaz que se resolve com as minúcias do ponto, da vírgula. Um sopro.<sup>363</sup> (HCPR, p. 173).

Com efeito, os antípodas, os extremos encontram-se, nesse universo que abole os limites da escritura, como nas clariceanas e cixousianas e que ecoa no pensamento joyciano, conforme uma citação anterior de Frédéric Regard: “It is because it is. Woman’s reason. Jewgreek is greekjew. **Extremes meet. [Death is the highest form of life.]**” (JOYCE *apud* REGARD, 1992, p. 26, grifo nosso). Os extremos se encontram, aqui em *Jours de l’an*, e mais especificamente em “Uma história ideal” ou em *Sopro da vida* ou em *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector: a morte, bem como o sonho, tornam-se a maior forma de vida para esses escritores (Lispector, Cixous e Joyce). Esses extremos se encontram no sopro de uma vírgula, de um ponto, para dar aos pormenores semânticos todas suas forças “vitais” semânticas: “a pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim.” (LISPECTOR, 1999c, p. 74).

<sup>1</sup> NOLASCO, Edgar César; OLIVEIRA, Marcos Antônio de. *Lispector: o dito e o interdito da pintura à ficção*. In: txt - leituras transdisciplinares. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Os extremos se encontram neste último verão: “Foi o verão de 1977”. *Clarice-personagem* encontrou-se com Clarice Lispector. Hélène Cixous também se encontrou com Clarice Lispector. Clarice Lispector encontrou-se com Clarice Lispector. Neste último verão, tudo convergiu para o mesmo foco, paradoxalmente, estilhaçado: o despertar para primeira, a re-nascença para segunda e a morte para terceira.

Estilhaços que se reencontram no mesmo e único “desejo súbito de escrever” (p. 266) naquele verão de 1977, ensolarado verão “re-nascente”, no sudoeste da França, em Arcachon, onde Hélène Cixous anual e ritualmente se recolhe para escrever “seu livro do ano”, ou seja, para satisfazer, como Clarice, o “desejo de uma laranja única. [...] de beber do sol.” (JA, p. 261). Para ela era seu “primeiro” verão, re-nascida após seu primeiro encontro com a escritura de Clarice Lispector, por meio da coletânea, intitulada *Brasileiras* e publicada em fevereiro de 1977<sup>i</sup>.

Por sua vez, Clarice Lispector, no seu “verão” de 1977, ou seja, no seu inverno carioca, sentiu-se invadida pela Rainha, *Ela*, a inspiração tão autoritária (JA, p. 126)<sup>ii</sup>, porém tão generosa para as duas escritoras, naquele verão:

Ela teve apetites desconhecidos: **o desejo súbito de escrever dez livros “ao mesmo tempo”**, dez livros diferentes, mas frutos do mesmo verão, de ter dez mãos, ou talvez dez vozes, porque lá diante dela, o mundo superabundava, nunca tinha havido tantos brilhos a colher, e sem nenhuma explicação. E **o desejo de nunca mais parar de escrever**, um livro conduzindo à porta de um outro, ela não via mais nenhuma razão para parar já que o caminho continuava. Isso que ainda nunca lhe acontecera: porque entre seus livros se estendiam até aqui longas ausências de corpos. **Ela hibernava. Até que um sonho venha atormentá-la.** (JA, p. 266, grifo nosso)

Mas antes, na sua última viagem<sup>iii</sup>, para a Europa, em junho 1977, em companhia de Olga Borelli, Clarice Lispector teve talvez esse sonho “premonitório” que a atormentou, como o destaca Nádia Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*:

Essa última [viagem] foi bem diferente. [Clarice] parte em 17 de junho para ficar um mês, mas fica apenas uma semana, tão angustiada estava. Dia 24 de junho já está de volta: “Quis voltar tão logo chegou”, afirma Olga Borelli. (GOTLIB, 1995, p. 481).

<sup>i</sup> Na base da data do prefácio redigido por uma das duas organizadoras, Clelia Pisa: “Paris, février 1977” (LAPOUGE; PISA, 1977, p. 9).

<sup>ii</sup> Amplamente descrita de modo poético-onírico pela “autora-personagem”, em um capítulo anterior a “Uma história ideal” e que apresentamos de forma resumida anteriormente, “La nuit ma vie étrangère” [A noite minha vida estrangeira] (JA, p. 125-149).

<sup>iii</sup> Nessa viagem, talvez o encontro com Hélène Cixous tivesse sido possível. Com efeito, numa entrevista com Betty Milan, para Folha de São Paulo, do dia 28 de março de 1993, Antoinette Fouque, da Édition des femmes, disse: “Fui ao Brasil em 1975 e ouvi falar muito dela [de Clarice]. Quis encontrá-la, mas não houve como. **Um tempo depois ela passou na livraria, um pouco antes de morrer, e eu não estava.**”

De fato, de outro lado do oceano, no além-mar, ela sentiu a necessidade imperiosa de curtir de seu último “verão” carioca, para escrever “dez livros ‘ao mesmo tempo’, dez livros diferentes, mas frutos do mesmo verão”. (JA, p. 266). Vontade de voltar para casa, até nadando ou voando, como o faz a *Clarice-personagem*:

**Meu país fica em frente, meu desconhecido, meu futuro, meu livro.** Como entrar nele, vindo dessa borda e sem passaporte, e sem documentos? E sem maiô para entrar no mar. **Eu estou antes das palavras.** Tenho o poder desconhecido de mim mesma, é a nudez<sup>1</sup>. Eu mergulho. O salto é tão forte que ele me carrega longamente sem jamais enfraquecer na superfície das águas e sem jamais quebrá-la, longo tempo eu rasei as águas como uma andorinha gigante. Na verdade, eu vôo. (JA, p. 242-253, grifo nosso).

Essa volta era de fato imprescindível, até por meio de metamorfoses, tendo em vista seu estado de saúde:

**Ela estava grávida aos cinqüenta e oito anos**, e naturalmente como todas as mulheres nesse estado, ela ria, ela ria. Grávida? De um mistério. Sem saber o que nasceria, ela já estava em transformação: ela tinha crescido. (JA, p. 267)

Ela estava grávida de suas palavras, de seus textos, de seus livros: *A hora da estrela*, *Um sopro de vida*. Ele só pensava no fim da história, preocupada em não deixar o livro em aberto, “enquanto autora apaixonada pela sua arte, ela pensa no ‘último capítulo’: o mais inimaginável de todos os capítulos do mundo.” (JA, p. 268). A iminência da morte *faz fonte* ou *faz trigo*, (i)nutre a escritura, dá nascença à obra, mediante a metáfora cixousiana do parto, escrever é sempre recomeçar: “nós nos deitamos em um livro, nós nos levantamos em um outro livro.” (JA, p. 237).

Ao exemplo da barca de Caronte, que transportava as almas dos mortos do outro lado do rio Aqueronte, o livro conduz a autora através dos “rios” de seus sonhos para transformarem-na ao despertar. Clarice, no seu primeiro monólogo, confessa a Issac que usa seu próprio caixão para navegar: “Se você visse em que caixão eu atravesso que rios, mas eu não lhe direi meu caixão.” (JA, p. 229). O caixão de Clarice, que é a barca de Caronte, expressa a metáfora da escritura, do “prazer sofrido” que provoca o ato de escrever: “Embaixo da longa folha maravilhada, ela podia ler **seu nome pálido escrito a lápis: Clarice Lispector**, é ela mesma.” (JA, p. 269, grifo nosso).

Seu “nome pálido escrito a lápis” era sinal do apagamento da sua escritura, da morte de sua vida para o renascimento da sua morte: a borracha é tão fatal quanto a foice? A resposta estava nas mãos de sua cartomante, a mesma que atendera Macabéa: “O que é que

<sup>1</sup> O tema da nudez de Clarice foi ficcionalizada, em *Journal de l'an*, no capítulo “Autoportraits d'une aveugle” [Auto-retratos de uma cega] (JA, p. 153-205).

nunca aconteceu? E nunca poderá lhe acontecer? E que lhe acontece?”. Em suma, era o enigma da *esfinge*: decifra-me ou devoro-te!

Quais são os acontecimentos desencadeados pelo ultimato da cartomante? Clarice “ia à feira às sextas-feiras” (JA, p. 215), lembrou-se da Macabéa, lembrou-se da ficção que precisava de um fim, lembrou-se de sua necessidade de morrer para depois renascer, como ela o fez inúmeras vezes. Mas neste verão de 1977, a narradora de “Uma história ideal” viu “o fim da autora” (p. 274). Pressentimento implicitamente compartilhado por Clarice Lispector, a qual sentiu que dessa vez não iria ganhar da sua cartomante-esfinge, como comprova sua última frase, de sua última entrevista, daquele mês de fevereiro, antes do “último verão de 1977”: “(Suspiro fundo.) Bem, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto, estou morta... estou falando de meu túmulo...” (GOTLIB, 1995, p. 460)

A narradora e Clarice Lispector estavam esgotadas, perderam suas “densidades”, precisando da ajuda da autora para concluir o livro, para renascer das suas cinzas:

De repente eu [a narradora] tive uma louca nostalgia da autora. Eu não posso mais ficar sem ela. Eu tenho frio. Eu estou esgotada. Eu perdi densidade lendo. Nós nos aproximamos de uma zona muito rara. Eu preciso da autora para ir até o fim. Eu corro para buscá-la. (JA, p. 270)

Trinta de agosto (p. 271), fim do verão de 1977<sup>i</sup>, a autora de “Uma história ideal” abre suas pálpebras, sem tempo para ajudar a narradora que ficou sozinha a terminar, em vão, de contar essa história ideal: “Eu paro o livro. Eu desço. Agora eu volto para casa. Atrás de mim, um grande barulho de asas, ele partiu...” (p. 276).

---

<sup>i</sup> Volta às aulas, início do ano universitário na França.

#### 4. UMA TRADUÇÃO DA ESCRITA CIXOUSIANA: “UMA HISTÓRIA IDEAL”

Apresentamos, a seguir, uma tradução do francês para o português do capítulo-ficção “Uma história ideal”.

Vite! Transportons-nous dans le café... Les deux personnages - l'auteur les a laissés sans nom. Je nomme: je pense qu'il s'agissait de Clarice et Isaac. Transportons-nous dans le café où Clarice le vit soudain.

Ils sont assis. Cela commence par une banquette. Elle parle sans le regarder. Ils sont dans un cotoiement. Ensuite, Isaac parle. Il s'agit seulement de poèmes, de la prison et de la liberté du poème. Soudain commence leur histoire. A ce moment même, au café. Ils ne se regardaient pas. Ne se sont pas regardés venir, ne se sont pas vus. L'amour se déclare sans mots. S'il existe un éclair noir, ce fut cela. Ils sont frappés. Clarice sent le coup. Je n'ai pas demandé cela, dit-elle. Elle regarde la salle. Elle voit les tables, les chaises; mais pas lui. A ce moment-là il était midi. Quoi, ce serait l'amour, cet étonnement? Autour d'eux tout a été légèrement plus lumi-  
209<sup>i</sup>

neux. Un peu plus que lumineux. Sauf eux. Ils étaient tout noirs. Elle ne vit même pas, à cet instant à quel point elle ne le voyait pas. Une tache noire dans la lumière. Mais les voix se rencontrent. Là se passait la rencontre, dans une timidité grandissante. Le temps est extrêmement lent: il se répand sur des années. Mais inversement si rapide qu'ils sont précipités loin en avant de chaque pensée. Là-dessus tombe sur leur étonnement le mot: jamais.

Sur tout cela tombe le mot “jamais”: sur le café, sur les chaises, sur les années suivantes.

Chacun venant de pays si éloignés. Elle aime, il aime, avec jamais. Sans pays. Il dit: *Nie*. Et *nie* devient *nid* dans une autre langue.

Il lui donne le jamais. Elle ne savait pas que c'était: le présent. Un jamais infini, qui ne connaît pas l'heure. A partir de *Nie* elle apprend. C'est un art, une adresse, c'est un métier: l'étude de l'amour, sans l'aide de la mort.

Tout commence par ce “jamais”, à l'intérieur duquel il y a quelques fois. Un désert avec jardins. Un paradis très sec.

La main donnée aussitôt reprise, aussitôt rendue, mais rendue perdue. Il n'y a aucun espoir. Voilà leur secret.

En sortant du café, encore étourdie par le coup, debout, mais renversée par le char invisible, elle s'est aperçue qu'elle n'avait pas vu Isaac. Elle était restée intérieure, la voix près de

Rápido! Transportemo-nos ao café... Os dois personagens – a autora as deixou sem nome. Eu nomeio: eu penso que se tratava de Clarice e Isaac. Transportemo-nos ao café onde Clarice o vê de repente.

Eles estão sentados. Isso começa por uma banqueta. Ela fala sem o olhar. Eles estão bem próximos um do outro. Em seguida, Isaac fala. Trata-se apenas de poemas, da prisão e da liberdade do poema. De repente começa a história deles. Nesse exato momento, no café. Eles não se olhavam. Não se viram chegar, não se viram. O amor se declara sem palavras. Se existe um relâmpago negro, foi isso. Eles foram atingidos. Clarice sente o choque. Eu não pedi isso, diz ela. Ela contempla a sala. Ela vê as mesas, as cadeiras; mas não o vê. Naquele momento era meio dia. O quê, seria o amor, essa surpresa? Em torno deles tudo ficou levemente mais lumi-  
209

noso. Um pouco mais que luminoso. Menos eles. Eles estavam completamente escuros. Ela nem vê, nesse instante, a que ponto ela não o via. Uma mancha preta na luz. Mas as vozes se encontram. Lá se passava o encontro, numa timidez crescente. O tempo é extremamente lento: ele se estende pelos anos. Mas inversamente tão rápido que eles são precipitados longe além de cada pensamento. Nesse momento cai sobre a surpresa deles a palavra: jamais.

Sobre tudo isso cai a palavra “jamais”: sobre o café, sobre as cadeiras, sobre os anos seguintes.

Cada qual vindo de países tão longínquos. Ela ama, ele ama, com jamais. Sem país. Ele diz: *Nie*. E *nie* torna-se *nid* em outra língua.

Ele lhe dá o jamais. Ela não sabia que era: o presente. Um jamais infinito, que não conhece a hora. A partir de *Nie* ela aprende. É uma arte, um talento, é um ofício: o estudo do amor, sem o auxílio da morte.

Tudo começa por esse “jamais”, no interior do qual há algumas vezes. Um deserto com jardins. Um paraíso muito seco.

A mão dada imediatamente retirada, logo devolvida, mas devolvida perdida. Não há nenhuma esperança. Eis o segredo deles.

Saindo do café, ainda aturdida pelo golpe, de pé, mas derrubada pela biga invisível, ela percebeu que não tinha visto Isaac. Ela se mantivera introspectiva, a voz

<sup>i</sup> Essa numeração corresponde aos números das páginas da versão original impressa de “Uma história ideal”.

210

sa voix. La prochaine fois, je vais le regarder. Mais des années plus tard elle ne l'avait toujours pas fait. Ils se rencontraient toujours intérieurement. Les corps s'étaient connus, corps à corps, mais sans image. Elle est d'une taille exceptionnellement élevée, ce que j'oublie aussitôt. Car je la vois mêlée à l'air et à la mer, ses éléments.

Ensuite l'histoire dure très longtemps. Ils la regardent passer avec le même étonnement décennie après décennie.

(J'essaie d'écrire sans mort. Sera-ce une tragédie ? Je ne sais pas. Je les suis. L'histoire un peu étrange est de plus en plus étrange au fur et à mesure que, dehors, passent les années. Si fragile et si éternelle...?)

Ils vivent comme deux prisonniers extrêmement libres. Se donnant l'extraordinaire liberté que nous donnent les morts. Voyageant, écrivant, rencontrant, dans la séparation. Dans son sein, dans ses bras de parenthèse.

Ils aimaient cette sorte de vie qu'ils n'avaient pas voulue: sans aucune propriété, sans maison, sans toit, vie au désert avec une cruche et deux corbeaux, voilà ce qui leur était tombé du ciel : vie autre. Autre que leurs vies.

Ne pouvant décider de rien, ils recevaient. Par coups, par surprise. Du temps dans le jardin, il y en a, mais presque pas, mais assez. Un peu de temps, juste assez. L'entretemps partout sur la terre tendu de fils d'or invisibles.

211

Et pour pays: la distance. Il y a un pays entre nous. *Es ist ein Land Distanz*, tissé d'échos et de Voix. Il y a ce pays Distance, échos dans le corps, échos dans l'espace. Entre nous le loin, un peu plus et un peu moins.

Et pour terre: absences, absences avec présence, absences sans oubli, avec évocation

Sans terres, sans toit, mais jamais sans texte. Voilà le secret.

C'est le truc? Je ne sais pas. Parfois on pourra penser qu'ils n'appartiennent pas au genre humain; ce serait une erreur. Ceux qui les connaissent témoignent: ils sont comme vous et moi. Seulement frappés une fois il y a très longtemps, renversés, et précipités: dans une histoire. Qui ne mourait pas de mort. Comme punis de bonheur. Excusez-moi, je peins avec maladresse, parce que, je dois l'avouer ici même, j'éprouve en les aimant, une grande répulsion. Si "auteur" que je sois, et apte à quelque ascétisme, je ne vais pas jusqu'à "comprendre" une condition inhumaine.

Moi qui éprouve une extase cachée à partager un repas avec la personne aimée. Nous mangeons le pain du monde et tout est pardonné.

Ce que nos personnages ne font jamais. A quel point ils ne partageaient jamais le repas quotidien: c'est que cela leur était arrivé quelques rares fois de prendre

próxima

210

à sua. Da próxima vez, vou olhar para ele. Mas anos mais tarde ela ainda não o fizera.

Eles se encontravam sempre interiormente. Os corpos se conheceram, corpo a corpo, mas sem imagem. Ela é excepcionalmente alta, o que esqueço imediatamente. Pois eu a vejo confundida com o ar e com o mar, seus elementos.

Em seguida a história demora-se longamente. Eles a vêem passar com a mesma surpresa década após década.

(Eu tento escrever sem morte. Isso será uma tragédia? Não sei. Eu os sigo. A história um pouco estranha é cada vez mais estranha à medida que, fora, passam os anos. Tão frágil e tão eterna...?)

Eles vivem como dois prisioneiros extremamente livres. Dando-se a extraordinária liberdade que nos dão os mortos. Viajando, escrevendo, encontrando, na separação. No seu seio, nos seus braços de parêntese.

Eles amavam esse tipo de vida que não desejaram: sem nenhuma propriedade, sem casa, sem teto, vida no deserto com um cântaro e dois corvos, eis o que lhes caíra do céu: vida outra. Outra que suas vidas.

Não podendo nada decidir, eles recebiam. Por golpes, de surpresa. Tempo no jardim, há tempo no jardim, mas quase nada, mas suficiente. Um pouco de tempo, justo o suficiente. O entretempo por toda parte sobre a terra estendido de fios de ouro invisíveis.

211

E por país: a distância. Há um país entre nós. *Es ist ein Land Distanz*, tecido de ecos e de Vozes. Há esse país Distância, ecos no corpo, ecos no espaço. Entre nós o distante, um pouco mais e um pouco menos.

E por terra: ausências, ausências com presença, ausências sem esquecimento, com evocação.

Sem terras, sem teto, mas nunca sem texto. Eis o segredo.

É o truque? Não sei. Às vezes poderíamos pensar que eles não pertencem ao gênero humano; seria um erro. Aqueles que os conhecem testemunham: eles são como você e eu. Somente atingidos uma vez há muito tempo, derrubados, e precipitados: em uma história. Que não morria de morte. Como punidos de felicidade. Desculpem-me, eu pinto sem jeito, porque, devo confessar aqui mesmo, eu sinto amando-os, uma grande repulsão. Por mais "autora" que seja, e apta a qualquer ascetismo, eu não chego a "compreender" uma condição inumana.

Eu que sinto um êxtase oculto em compartilhar uma refeição com a pessoa amada. Nós comemos o pão do mundo e tudo é perdoado.

O que os nossos personagens nunca fazem. A que ponto eles nunca compartilhavam uma refeição cotidiana: é que lhes ocorreria algumas raras vezes de

ensemble un repas, ils avaient mangé, dans la lumière silencieuse avec

212

une pudeur. Comme s'ils avaient été élevés ensemble au sein. Et ensuite plus jamais. Comme s'ils n'avaient plus mangé ensemble depuis le sein. Mais retrouvant lentement le goût le plus ancien.

Je les suis: il n'y avait pas de pays. Mais il y avait ce lieu qui se développait autour d'eux. Il y avait toujours un livre pour se retrouver. Entre eux de longues lettres qu'ils ne postaient pas, ne s'envoyaient pas, s'envoyaient autrement.

Et la correspondance? Il n'y en a pas. Une lettre directe, directement, elle ne peut pas l'envisager. Ce serait une rupture d'infini. Elle ne peut s'y résoudre. *La* lettre, ils l'écrivaient, il n'y en avait qu'une, c'était cette histoire qui n'était pas finie.

Ils parlaient la même langue: c'est d'elle que je veux parler. Une langue très rapide, dans laquelle ils s'étaient rencontrés et aimés avant de s'aimer: entendus. Leur langue ailée, elliptique, et qu'ils pouvaient parler avec la même vitesse lumineuse dans leurs autres langues.

Dans leur langue, où ils ne rencontrent pas de limite. Jouissant l'un devant l'autre de toute-puissance: ils allaient, avec l'impudeur tranquille qui décuple la force, pourchassant des pensées beaucoup plus fortes qu'eux-mêmes. Un écrire à voix haute. Voilà ce qu'ils se permettaient de faire. Dans la forêt, les yeux fermés, cherchant l'inouï.

C'est pourquoi, lorsqu'ils se parlent, dans la

213

belle obscurité qui les rassemble, ils sont tendus comme des fauves, tremblants d'alerte, et sortant de l'expédition, à bout de souffle, ils se couchaient par terre, coureurs vaincus par le triomphe. Epuisement qui était un repos et un recueillement: parce que c'était leur propre épuisement.

Et il y avait les textes: écrits dans leurs autres langues dans lesquelles ils se rendaient visite.

(Sans les langues, cette histoire aurait-elle été? Sans nos patries maternelles à la chair meuble et parfumée? Ils y avaient toujours vécu. Nés pour la sorcellerie de vivre ailleurs, nés pour la sorcellerie moderne de parler à qui n'est pas là, nourris de mots magiques. Nés pour la difficulté de jouir de l'absence.)

Ils se rencontraient en plusieurs langues, allant d'une langue à l'autre, complétant l'une par l'autre: ce qui ne peut se pleurer en brésilien, elle le fait résonner en russe, lui, jouant du français dans son allemand; et chacun de s'aventurer d'un pas maladroit mais plein d'espoir dans les langues de l'autre.

Ils souffrent un peu, sans savoir si c'est d'innocence ou de culpabilité: ne s'habituant jamais à être devenus étrangers. Étrangers parmi nous, par chute par précipitation hors de toute loi, étrangers à eux-mêmes. Ils ne se reconnaissent pas. Cela entretient dans leurs

fazer juntos uma refeição, eles comeram, na luz silenciosa com

212

pudor. Como se eles tivessem sido criados juntos ao seio. E em seguida nunca mais. Como se eles não tivessem mais comido juntos desde então. Mas redescobrimo lentamente o gosto mais antigo.

Eu os sigo: não havia país. Mas havia esse lugar que se desenvolvia em torno deles. Havia sempre um livro para se encontrar. Entre eles longas cartas que eles não postavam, não se enviavam, se enviavam diferentemente.

E a correspondência? Não há correspondência. Uma carta direta, diretamente, ela não pode pensar nisso. Seria uma ruptura de infinito. Ela não pode se conformar com isso. *A* carta, eles a escreviam, só havia uma, era essa história que não tinha terminado.

Eles falavam a mesma língua: é dela que eu quero falar. Uma língua muito rápida, na qual eles se encontraram e amaram antes de se amarem: entendidos. Sua língua alada, elíptica, e que eles podiam falar com a mesma velocidade luminosa nas suas outras línguas.

Na língua deles, onde eles não encontram limite. Usufruindo um diante do outro de todo-poder: eles iam, com o impudor tranquilo que decuplica a força, perseguindo pensamentos muito mais fortes que eles mesmos. Um escrever em voz alta. Eis o que eles se permitiam fazer. Na floresta, os olhos fechados, procurando o inaudito.

Por isso, quando eles se falam, na

213

bela obscuridade que os une, eles estão tensos como animais selvagens, trêmulos de alerta, e saindo da expedição, exaustos, eles se deitavam, corredores vencidos pelo triunfo. Esgotamento que era um repouso e um recolhimento: porque era o próprio esgotamento deles.

E havia os textos: escritos nas outras línguas deles nas quais eles se visitavam.

(Sem as línguas, essa história teria sido? Sem nossas pátrias maternas de carne macia e perfumada? Eles teriam sempre vivido ali. Nascidos para a bruxaria de viver em outro lugar, nascidos para a bruxaria moderna de falar a quem não está presente, alimentados de palavras mágicas. Nascidos para a dificuldade de gozar da ausência.)

Eles se encontravam em várias línguas, indo de uma língua a outra, completando uma com a outra: o que não se pode chorar em brasileiro, ela o faz ressoar em russo, ele, lançando mão do francês no seu alemão; e cada qual de se aventurar com um passo desajeitado mas pleno de esperança nas línguas do outro.

Eles sofrem um pouco, sem saber se é de inocência ou de culpa: não se habituando nunca a ser tornados estrangeiros. Estrangeiros entre nós, por queda por precipitação fora de qualquer lei, estrangeiros a eles mesmos. Eles não se reconhecem. Isso mantém nos

yeux cette lueur d'étonnement infantile – “ je ne peux pas croire  
214

que cette femme qui aime ce que je n'aurais pas aimé, ce soit moi.” La violence continue à les précéder. Comme s'ils lisaient cette histoire (quoi est la leur) dans un livre avec la plus vive incrédulité.

C'est que c'était une histoire. Et ils n'en avaient pas eu l'idée. Ils avaient été frappés d'innocence.

Mais cela n'existe pas, il ne nous est pas permis d'être innocents, pas sur la terre.

Vivant sous deux lois, obéissant à deux législations, ils chancellent.

Se sentent soudain coupables d'une telle innocence. Alors ils fuient sous l'orage. Croyant que l'orage les poursuit.

Seraient-ils punis pour avoir une telle chance?

(Moi aussi, enfant, j'étais inquiète de bonheur. )

Mais ils avaient payé d'avance, n'est-ce pas? Ayant été comblés et dépouillés dans la même heure, et jetés au désert. Et même ainsi, il leur arrive de se demander s'ils ne sont pas encore beaucoup trop riches. Mais nous ne pouvons pas vivre de moins. Le moins suivant, c'est la mort.

Alors ils se permettent de jouir de leur grande pauvreté. Clarice allait au marché le vendredi, et devant les étals de légumes, elle jouissait d'absence et de solitude, et de la beauté innocente des légumes. Le monde a une perfection. Nous

215

aussi nous avons la perfection sans éclat des légumes.

Dieu, dieu, dieu, permets et pardonne, jamais il n'y eut de si secrète religion, de jouissance si religieuse.

Ils appellent Dieu, auquel ils ne croient pas, au secours, parce que vivre si invisiblement est parfois très semblable à mourir. Et Dieu leur répondant, ils revenaient à la lumière intense de leur histoire.

(J'ai oublié de le dire: ils ne s'appelaient jamais. Entre eux pas de Clarice, pas d'Isaac. Il n'y avait pas d'escalier dans lequel lancer le nom, pas d'allée familiale, pas de balcon. Pas d'usage. Et à l'intérieur, ils vivaient dans la nudité sans nom.)

Habitant, je ne sais plus comment t'appeler, le plus ancien et le plus jeune, sinon t'appeler ma douleur - parce que c'est le plus beau compliment que je puisse te faire, douleur qui est synonyme de la joie, joie synonyme de douleur

Comme tu m'es étrangère, étranger, mon amour, Comme moi à moi-même, et je me laisse aller à toi jusqu'à presque, jusqu'à approcher presque de l'état jamais atteint, jamais désiré d'appropriation

Comment sans t'attribuer à moi, se forme

216

cependant ce “nous”? “Nous” cette très haute secrète vitale création.

*Nous* est d'ailleurs la hauteur de la montagne que je

olhos deles esse brilho de surpresa infantil – “Eu não posso acreditar

214

que essa mulher que ama o que eu não amaria, seja eu.” A violência continua a precedê-los.

Como se eles lessem essa história (que é a deles) em um livro com a mais viva incredulidade.

É que era uma história. E eles não tinham se dado conta. Eles foram tocados de inocência.

Mas isso não existe, não nos é permitido ser inocentes, não sobre a terra.

Vivendo sob duas leis, obedecendo a duas legislações, eles hesitam.

Sentem-se repentinamente culpados de tanta inocência. Então eles fogem sob a tempestade. Acreditando que a tempestade os persegue.

Seriam eles punidos por ter tanta sorte?

(Eu também, criança, era inquieta de felicidade.)

Mas eles pagaram antecipadamente, não é? Tendo sido satisfeitos plenamente e despojados na mesma hora, e jogados no deserto. E mesmo assim, acontece de eles se perguntarem se eles não são ainda muito ricos. Mas nós não podemos viver com menos. O menos seguinte, é a morte.

Então eles se permitem de gozar da grande pobreza deles. Clarice ia à feira às sextas-feiras, e diante das bancas de legumes, ela gozava de ausência e de solidão, e da beleza inocente dos legumes. O mundo tem uma perfeição. Nós

215

também temos a perfeição sem o brilho dos legumes.

Deus, deus, deus, permite e perdoa, jamais existiu tão secreta religião, de gozo tão religioso.

Eles chamam Deus, em quem eles não acreditam, ao socorro, porque viver tão invisivelmente é às vezes muito parecido com morrer. E Deus lhes respondendo, eles voltavam à luz intensa da história deles.

(Eu me esqueci de dizer: eles não se chamavam nunca. Entre eles nada de Clarice, nada de Isaac. Não havia escada na qual lançar o nome, não havia corredor familiar, não havia varanda. Não havia costume. E no interior, eles viviam na nudez sem nome.)

Habitante, não sei mais como chamá-lo, o mais velho e o mais jovem, senão chamá-lo minha dor - porque é o mais bonito cumprimento que eu posso fazer-lhe, dor que é sinônimo de alegria, alegria sinônimo de dor

Como você me é estrangeira, estrangeiro, meu amor, Como eu a mim mesma, e me deixo ir a você até quase, até aproximar quase do estado nunca alcançado, nunca desejado de apropriação

Como sem o atribuir a mim, se forma

216

entretanto esse “Nós”? “Nós” essa muito alta secreta vital criação.

*Nós* é ademais a altura da montanha que eu me

me permets d'atteindre. Dire *nous* est la violence que je me permets en silence, *nous* redoutable, que l'on ne saurait dire qu'à la fin de quarante années, *nos*, la noce sans mariage, Et cependant nous ne partageons rien chaque jour sinon cette chair faite de pensées sans mots

L'Espace vibrant de l'Entre nous. Le ciel est bleue. Je dis bien: bleue.

J'ai oublié de dire: ils étaient sans nom, mais pas sans voix. Dans cette histoire il y a le téléphone, comme le troisième cœur, cœur commun, cœur de l'histoire.

Sans le téléphone, cette histoire n'aurait pu avoir eu lieu. Sans anges avec voix et trompettes, y aurait-il eu la Révélation? Il faut bien qu'il y ait voix et trompettes.

Je chanterai leur téléphone: il m'est presque impossible d'en parler parce que je ne sais pas comment s'appelle cet endroit dans le corps où les voix se touchent, les portes s'ouvrent, les voix entrent, et elles marchent, elles avancent, elles s'embrassent, elles ont la peau incroyablement douce, et des mains qui tremblent doucement au contact de l'âme, je ne sais pas comment s'appelle cet endroit où tout en faisant l'amour il y a

217

création du corps avec lequel se fait l'amour. Il existe cet endroit dans lequel ils descendent ensemble grâce au téléphone: en passant *directement*, sans aucune transition par l'extérieur, au sein de l'intérieur. Ce que je sais: l'absence d'extérieur. Et puis cette descente. Le reste je le devine au bout des lignes des poèmes d'Isaac. Après les vers très courts, cette suite recueillie, sans mots, ce silence tendu comme une oreille, et qui écoute, c'est par là.

Ton oreille à mon oreille, j'entends: ton oreille; j'entends: ton entendre, j'entends le souffle de tes pensées, c'est par là. Dans cette région où descendent les voix cachées dans les voix. Ils se servent du téléphone comme de l'échelle invisible des nains: on glisse en un éclair jusqu'au centre de la terre. Et là: trésors, seulement trésors.

Il m'est plus facile de parler de ce qui se passait avant, et autour du téléphone. Avant de l'appeler, Clarice se préparait longuement, une heure, un recueillement. Rassemblant avec soin toutes ses pensées ultimes. Parfois elle s'y mettait la veille. Choissant comme une femme: le meilleur d'elle-même, le plus fort, le plus inquiétant, le plus nu. S'habillant pour se mettre nue, comme nous faisons. Cherchant les traductions les plus précisément seyantes. La cérémonie chaque fois différente est un travail - jamais ne se présente au téléphone sans avoir préparé. Si

218

elle avait pu chanter. C'était presque un chant.

Les phrases qui viendraient enveloppées dans la chair de sa voix sont d'une dureté d'écriture prochaine. Elle notait: le noyau. La pierre sur laquelle elle construit un

permite atingir. Dizer *nós* é a violência que eu me permito em silêncio, *nós* temeroso, que não se saberia dizer que ao fim de quarenta anos, *nosso*, as núpcias sem casamento, E entretanto nós não compartilhamos nada no dia-a-dia senão essa carne feita de pensamentos sem palavras

O Espaço vibrante do Entre nós. O céu é azulada. Eu digo bem: azulada.

Eu me esqueci de dizer: eles estavam sem nome, mas não sem voz. Nessa história há o telefone, como o terceiro coração, coração comum, coração da história.

Sem o telefone, essa história não poderia ter acontecido. Sem anjos com vozes e trompetes, teria tido a Revelação? É preciso que tenham vozes e trompetes.

Eu cantarei o telefone deles: É quase impossível para mim falar a respeito porque eu não sei como se chama esse lugar do corpo onde as vozes se tocam, as portas se abrem, as vozes entram, e elas caminham, elas avançam, elas se beijam, elas tem a pele incrivelmente doce, e mãos que tremem docemente ao contato da alma, eu não sei como se chama esse lugar onde ao mesmo tempo que se faz amor há

217

criação de corpo com o qual se faz amor.

Existe esse lugar no qual eles descem juntos graças ao telefone: passando *diretamente*, sem nenhuma transição para o exterior, no seio do interior. O que sei: a ausência de exterior. E depois essa descida. O resto eu adivinho ao final das linhas dos poemas de Isaac. Depois dos versos muito curtos, essa sequência recolhida, sem palavras, esse silêncio arrebitado como uma orelha, e que escuta, é por aí.

Sua orelha na minha orelha, eu ouço: sua orelha; eu ouço: seu ouvir, eu ouço o sopro dos seus pensamentos, é por aí. Nessa região onde descem as vozes escondidas nas vozes. Eles se servem do telefone como da escada invisível dos anões: resvalam como um raio até o centro da terra. E lá: tesouros, somente tesouros.

É mais fácil para mim falar do que se passava antes, e em torno do telefone. Antes de chamá-lo, Clarice se preparava longamente, uma hora, um recolhimento. Reunindo com cuidado todos os seus pensamentos últimos. Às vezes ela começava na véspera. Escolhendo como uma mulher: o melhor dela mesma, o mais forte, o mais inquietante, o mais nu. Vestindo-se para se colocar nua, como nós fazemos. Procurando as traduções as mais precisamente adequadas. A cerimônia cada vez diferente é um trabalho - nunca se apresenta ao telefone sem ter preparado. Se

218

ela pudesse cantar. Era quase um canto.

As frases que viriam envolvidas na carne da sua voz são de uma dureza de escritura próxima. Ela anotava: o núcleo. A pedra sobre a qual ela constrói um templo

temple musical.

Au moment du téléphone, il faut un grand silence de la maison. C'est ce qu'elle n'avait pas. Les bruits dans la cuisine: un arrachement de chair. Elle aurait bien tué la cuisinière. Elle la tuait. Le chien fait partie du téléphone: il attend. Tout le monde ne peut pas peindre, ni téléphoner avec la même incantation. C'était l'amour d'Isaac qui l'obligeait. Mais jamais elle n'a écrit ces moments. Ils étaient du nombre des choses qui se passent au-delà de la puissance d'écrire, comme les moments où faisant l'amour nous sommes comme des dieux qui ne savent pas ce qu'ils font.

C'est au téléphone que prenaient source leurs livres. Source inédite. Source beaucoup plus pure, disait Clarice, que ses livres publiés; sans regret. Elle pensait à la source avec émerveillement. Qui est l'auteur du poète? "Ce serait terrible si j'étais moi-même l'auteur de l'auteur que je suis." Mais l'auteur est anonyme; il est le génie de la situation. Ce qui nous accorde la grâce d'être ce que nous pouvons être.

Et avant le téléphone, il y avait eu le café.

219

Et ce "jamais" qui leur a pris la moitié visible du monde et en échange leur a donné l'invisible.

Il avait promis: jamais, avec dans ce jamais, toujours le jardin mais un jardin sporadique. Tenu, la promesse leur a donné de bizarres richesses.

Tout ce que nous n'avons pas eu ensemble: valises, hôtels, automobiles, carnets d'adresses, débarquements, nous aurions pu l'avoir, nous l'avons eu. Ensemble à l'intérieur, où l'impossible n'entre pas. Mais j'ai lu tous les livres avec mes yeux et tes yeux.

De la vie ils n'avaient que le luxe: la transfiguration. L'air dans lequel ils se rencontrent, la beauté de l'air dans lequel se trouve la rue, le café.

Là où ils passent ensemble, la légère illumination. La dernière fois c'était le premier samedi du mois de mai vers midi. Près de l'échafaudage. Dans la rue insignifiante. Insignifiante en mai est le titre de cet instant.

L'instant est un miracle de simplicité. Sa perfection: se trouver. Nous courons du fond du jardin de la vie à toutes jambes vers *elle*, vers *lui* et, à la fin, au lieu de n'être pas là, de ne pas recevoir la lettre, de faire voler la hache, au lieu d'un non-elle, non-lui - Elle-il sont là, ensemble. Le banc ne les désunit pas. Se trouver comme cela n'arrive plus à arriver de nos jours: à la

220

même seconde, au même sourire. A une seconde près: sauvés. Tremblants de sentir que nous étions sauvés. Nous nous conduisions comme des criminels comme des pourchassés, nous luttions de toutes nos forces contre tous les dangers, nous jetions tout autour de nous nos brefs regards de bêtes menacées, parce que nous échappions à chaque battement de temps, à la

musical.

No momento do telefone, é preciso um grande silêncio da casa. É isso o que ela não tinha. Os barulhos na cozinha: um arrancar de carne. Ela teria matado a cozinheira. Ela a matava. O cachorro faz parte do telefone: ele espera. Nem todo mundo pode pintar, nem telefonar com o mesmo encantamento. Era o amor de Isaac que a obrigava. Mas ela nunca escreveu esses momentos. Eles faziam parte das coisas que se passam além da potência da escrita, como os momentos quando fazendo amor nós somos como deuses que não sabem o que fazem.

Era ao telefone que brotava a fonte dos livros deles. Fonte inédita. Fonte muito mais pura, dizia Clarice, do que seus livros publicados; sem arrependimento. Ela pensava na fonte com fascinação. Quem é o autor do poeta? "Seria terrível se fosse eu mesma a autora do poeta que eu sou." Mas o autor é anônimo; ela é o gênio da situação. Aquele que nos dá a graça de ser o que nós podemos ser.

E antes do telefone, tivera o café.

219

E esse "jamais" que lhes tirou a metade visível do mundo e em troca lhes deu a invisível.

Ele tinha prometido: jamais, com nesse jamais, sempre o jardim mas um jardim esporádico. Cumprida, a promessa lhes deu inusitadas riquezas.

Tudo o que nós não tivemos juntos: malas, hotéis, automóveis, cadernetas de endereço, desembarques, nós poderíamos ter isso, nós o tivemos. Juntos no interior, onde o impossível não entra.

Mas eu li todos os livros com meus olhos e seus olhos.

Da vida eles só tinham o luxo: a transfiguração. A atmosfera na qual eles se encontram, a beleza da atmosfera na qual se encontra a rua, o café.

Por onde eles passam juntos, a leve iluminação. A última vez foi no primeiro sábado do mês de maio por volta do meio dia. Perto do andaime. Na rua insignificante. Insignificância em maio é o título desse instante.

O instante é um milagre de simplicidade. Sua perfeição: se encontrar. Nós corremos do fundo do jardim da vida o mais rápido possível em direção a *ela*, em direção a *ele* e, no final, ao invés de não estar lá, de não receber a carta, de lançar o machado, ao invés de um não-ela, não-ele - Ela-ele estão lá, juntos. O banco não os desune. Encontrar-se assim não se consegue mais de acontecer em nossos dias: no

220

mesmo instante, ao mesmo sorriso. Um instante depois: salvos. Tremendos de sentir que nós fomos salvos. Nós nos comportamos como criminosos, como procurados, nós lutamos com todas as forças contra todos os perigos, nós lançamos em torno de nós nossos breves olhares de animais ameaçados, porque nós escapamos de cada batimento de tempo, da ruína,

ruine, à la mort, à l'exécution,  
Voilà pourquoi la rue était transfigurée. C'était,  
pendant cet instant, la dernière rue. La scène de notre  
mort. Dans ce décor sans forme, sans charme, sans  
arbre, se passait en nous la scène de notre mort.  
Irradiation des couleurs. Le gris clair du costume. Le  
gris clair de la voix. Les pupilles si vertes sous les  
paupières peintes qu'elles brillent noires. Et la robe  
calculée: égale à une absence de robe.

Et aussi tout ce qu'ils ne se sont pas dit. Cette foison,  
ces brassées de pensées, ces racines d'éternité, et cet  
afflux, cette germination, cette surrichesse dont on  
voudrait se décharger. Épopée luxueuse sous le  
masque merveilleux de la banalité. Car chacune de  
leurs phrases a été merveilleusement banale. Chaque  
énoncé caché de cendres. - Tu as des taches de  
rousseau - Depuis plus de trente ans. Comme s'ils  
étaient arrêtés devant la vitrine d'un chausseur.  
Chaque prophétie remplacée sans cérémonie. Et tout  
cela, à  
221

peine se séparent-ils, ce dialogue bref, léger,  
insignifiant, se transforme instantanément en vers  
scandés.

Sans te donner le bras, en te tendant la main.  
J'ai gravi des milliers de marches à une marche de toi.  
Ce qu'il n'y avait pas c'était l'éphémère, le  
sans racine.

Tout jure, tout espère, tout compte sur l'alliance  
extrêmement lointaine.

Et la force de l'instant, c'est: croire ensemble en même  
temps à l'incroyable

Et à une marche de toi je gravirai encore des milliers  
de marches. (Il a barré marches et mis: escaliers)

*O trennen wir uns noch* O séparons-nous encore  
*einmal trennen wir uns* séparons-nous et  
*und schwimmen wir* nageons difficilement  
*schwierig unentwegt* obstinément l'un vers  
*einander entgegen* l'autre

Pendant l'instant chaque seconde s'écrit déjà. Dans  
l'instant même respire le futur de l'instant. Les  
premières lueurs:

Une modeste sensation de bonheur. Rien de grandiose.  
Le rassemblement dans l'insignifiant instant

222

d'un long temps fait d'absence haletante, d'attente.

Un transparent pari tenu. Vus de l'avion divin.

Le miracle: que le miracle soit sans violence. Rue,  
maisons, pavé, visages, cheveux, tout est un peu plus.

Un peu plus fort, un peu plus éclatant. Comme si le  
projecteur de l'éternité éclairait la scène.

Il y a eu un baiser rapide, timide, confiant, inquiet,  
semblable à un premier baiser. La délicatesse du

da morte, da execução,

Eis porque a rua estava transfigurada. Era, durante  
esse instante, a última rua. O palco da nossa morte.  
Nesse cenário sem forma, sem charme, sem árvore,  
passava-se em nós a cena da nossa morte.

Irradiação de cores. O cinza claro da roupa. O cinza  
claro da voz. As pupilas tão verdes sob as pálpebras  
pintadas que elas brilham negras. E o vestido  
calculado: igual a uma ausência de vestido.

E também tudo aquilo que eles não se disseram. Essa  
profusão, essas braçadas de pensamentos, essas raízes  
de eternidade, e esse afluxo, essa germinação, e essa  
super-riqueza da qual nós gostaríamos de nos liberar.  
Epopéia luxuosa sob a máscara maravilhosa da  
banalidade. Pois cada uma das frases deles era  
maravilhosamente banal. Cada enunciado escondido  
nas cinzas. - Você tem sardas - Há mais de trinta  
anos. Como se eles estivessem parados diante da  
vitrine de um sapateiro. Cada profecia substituída sem  
cerimônia. E tudo isso,

221

mal eles se separam, esse diálogo breve, leve,  
insignificante, transforma-se instantaneamente em  
versos escandidos.

Sem lhe dar o braço, estendendo-lhe a mão.

Eu escalei milhares de degraus a um degrau de  
você.

O que não havia era o efêmero, o sem raiz.

Tudo jura, tudo espera, tudo conta na aliança  
extremamente distante.

E a força do instante, é: acreditar juntos ao mesmo  
tempo no inacreditável

E a um degrau de você, eu escalaria ainda milhares  
de degraus. (Ele riscou degraus e colocou: escadas).

*O séparons-nous* O separemo-nos  
*encore séparons-* novamente, separemo-nos e  
*nous et nageons* nademos dificilmente,  
*difficilement* obstinadamente um em  
*obstinément l'un vers* direção ao outro.  
*l'autre*

Durante o instante cada segundo já se escreve. No  
mesmo instante respira o futuro do instante. Os  
primeiros raios de luz:

Uma modesta sensação de felicidade. Nada de  
grandioso.

A reunião no insignificante instante

222

de um longo tempo feito de ausência ofegante, de  
espera.

Uma transparente aposta mantida. Vistos do avião  
divino.

O milagre: que o milagre seja sem violência. Rua,  
casas, calçadas, rostos, cabelos, tudo é um pouco  
mais. Um pouco mais forte, um pouco mais brilhante.  
Como se o projetor da eternidade iluminasse o palco.

Houve um beijo rápido, tímido, confiante, inquieto,

premier baiser après la résurrection. J'ai connu tes lèvres dans une autre vie. Les lèvres ont gagné une virginité. Nos quatre lèvres étonnées dans le bois noir. C'est celui-ci qui fut le premier.

Elle est rentrée chez elle auréolée des premières lueurs du futur. C'est ainsi que le quartier fait d'insignifiances entre dans la légende. Par explosions sans violence.

Qui es-tu pour moi, se demandait-elle, dans son bureau sombre, contemplant cependant le visage de son chien, qu'elle aime comme un fils. Au mur derrière elle, l'écho: portrait d'elle même demandant: mais qui suis-je? portrait de son étonnement. Toi aussi mystérieux que mon chien, toi aussi sans paroles toi qui ne manques jamais de parole.

Pas sa mère lui pas son fils, pas son père,

223

personne de la famille, cherchant partout dans la maison, dans la famille, qui, quelqu'un de très familier, d'extrêmement inconnu, la personne la plus inconnue de la famille: la chose inconnue la plus connue, la chose noire qui s'approche dans le trouble tourbillon de la tempête et deux minutes plus tard est devenue un homme, et deux minutes plus tard, est devenue l'enfant-peur, et deux minutes plus tard entre en moi-même, dans ma langue, et là, devient: une femme. Une femme? S'est-elle étonnée. Dans le trouble tourbillon de la langue, la chose noire l'avait enveloppée de la tendresse que nous appelons femme. Une vie ne suffirait pas à expliquer ce mystère.

Les choses qui viennent à nous à bord des images de la langue nous font toujours tressaillir de surprise. Nous voyons soudain ce que nous n'avions pas vu en réalité. Révélation de constellations cachées.

C'est pour cela que Clarice aimait lire des poèmes: pour mieux voir.

Elle l'aime à l'intérieur. A l'extérieur elle ne s'attarde jamais, à peine si elle le voyait arriver vêtu de toutes ses apparences. A l'intérieur règnent la liberté et l'humour du rêve.

Nous nous aimons si longtemps, des dizaines d'années, sans réfléchir, sans image, et un jour nous nous apercevons que nous sommes arrivés au cœur de la forêt sauvage. Il fait sombre et

224

tiède l'un dans l'autre et nous ne savons même pas qui nous portons qui nous porte. L'amour nous couve dans le même œuf.

Ce n'est sûrement pas un homme, se disait-elle. Dans ses livres les hommes étaient universitaires, et malgré elle, elle leur vouait une admiration ruineuse: plus elle les admirait, plus ils rapetissaient jusqu'à devenir de la taille d'une cigarette. Elle les fumait. Ou alors homme d'une espèce inconnue? Homme-rêve. Ne subsisterait de l'homme-conférence que les organes génitaux. A la plage elle n'avait d'yeux que pour les femmes, comme

semelhante a um primeiro beijo. A delicadeza do primeiro beijo após a ressurreição. Eu conheci seus lábios em outra vida. Os lábios ganharam uma virgindade. Nossos quatro lábios surpresos no bosque escuro. É esse que foi o primeiro.

Ela voltou para casa aureolada dos primeiros clarões do futuro. Foi assim que o bairro feito de insignificâncias entra na legenda. Por explosões sem violência.

Quem é você para mim, perguntava-se ela, no seu escritório sombrio, contemplando entretanto o rosto do seu cachorro, que ela ama como um filho. Na parede atrás dela, o eco: retrato dela mesma perguntando: mas quem sou eu? retrato da sua surpresa. Você tão misterioso quanto meu cachorro, você também sem palavras, você que nunca fica sem palavras.

Não sua mãe ele não seu filho, não seu pai,

223

ninguém da família, procurando por toda a casa, na família, quem, alguém muito familiar, completamente desconhecido, a pessoa mais desconhecida da família: a coisa desconhecida a mais conhecida, a coisa escura que se aproxima no turvo turbilhão da tempestade e dois minutos mais tarde tornou-se um homem, e dois minutos mais tarde, tornou-se a criança-medo, e dois minutos mais tarde entra em mim mesma, na minha língua, e aqui, torna-se: uma mulher. Uma mulher? Ela se surpreende. No turvo turbilhão da língua, a coisa escura a tinha envolvido da ternura que nós chamamos mulher. Uma vida não seria suficiente para explicar esse mistério.

As coisas que nos chegam a bordo das imagens da língua nos fazem sempre estremecer de surpresa. Nós vemos de repente o que nós não tínhamos visto na realidade. Revelação de constelações ocultas.

É por isso que Clarice amava ler poemas: para ver melhor.

Ela o ama no interior. No exterior ela não se detém nunca, apenas se ela o visse chegar vestido de todas as suas aparências. No interior reina a liberdade e o humor do sonho.

Nós nos amamos tanto tempo, dezenas de anos, sem refletir, sem imagem, e um dia nós percebemos que chegamos ao coração da floresta selvagem.

Está sombrio e

224

tíbio um no outro e nós não sabemos nem mesmo quem nós carregamos quem nos carrega. O amor nos choca no mesmo ovo.

Seguramente não é um homem, dizia-se ela. Nos seus livros os homens eram universitários, e contra sua vontade, ela lhes dedicava uma admiração ruínosa: quanto mais ela os admirava, mais eles diminuam até se tornarem do tamanho de um cigarro. Ela os fumava. Ou então homem de uma espécie desconhecida? Homem-sonho. Somente subsistiria do homem-conferência os órgãos genitais. Na praia ela só tinha

tout le monde. Les hommes n'étant qu'une obligation de la nature.

Et "moi" ? Une si longue vie et je n'aurai jamais su ce que j'aurai été pour toi, Isaac, quelle chose, de quelle couleur? Mais elle avait appris ceci: elle était née pour le remettre en liberté. Elle était le juge dont nous avons besoin pour nous remettre en liberté. Dans la liberté du rêve.

Mais elle ne l'empêche pas de s'accuser. Parce que nous avons besoin de nous accuser. Elle était née pour lui donner la liberté de s'accuser jusqu'à l'extrémité de l'accusation. Pour lui donner la grande liberté lunaire que nous donnent seulement les amis qui sont nos morts restés fidèles: pour qu'il puisse se sentir assuré de jugement et de condamnation; et d'un autre côté assuré de pardon et de protection. Protégé au point de pouvoir supporter sa propre condamnation.

225

Parce que parfois nous avons besoin, pour supporter trop de chance, d'être jugés, pesés et condamnés. Isaac souffre de bonheur et Clarice était née pour le lui rendre. Mais non pour le lui retirer, ce qu'elle regrettait un peu, parce que malgré sa force elle était restée en rapports très étroits avec la nervosité de la femme qu'elle était aussi. N'ayant pas en elle la capacité de lui faire mal (mais seulement parce que faire mal à Isaac c'était se faire mal à elle-même d'abord), elle en avait le regret. Elle aurait aimé pouvoir être une fois la femme qui fait pleurer. Ce n'est pas faute de désir qu'elle ne l'était pas mais faute de compétence.

Mais au moins elle essayait d'imaginer:

Je pourrais te faire mal? (Elle espère. Lui:

Non. Lui léger corps humain compact reposant, indistinctement du corps terrestre.)

Je pourrais te faire mal? (Elle espère: il n'a peut-être pas compris la question. Lui: Non.)

Mais j'aimerais te faire mal, tu ne le comprends pas, tu ne peux pas l'imaginer, j'aimerais tirer de toi les sons de l'amour humain, l'amour qui fait mal au ventre, faim, froid, agoniser, suer, brûler, rougir, gémir, après la chute.

- Non.

- Mais si j'avais disparu? (Elle espère à la limite de l'espoir.)

- Non.

226

Non ce n'est pas toi si tu disparaissais, c'est ta disparition qui me ferait mal.

Mais tu pourrais pouvoir me faire mal. Tu pourrais pouvoir.

Je ne peux même pas l'accuser d'orgueil, se résigne-t-elle. Seulement de confiance. Mais elle n'avait pas en elle ce qu'il faut pour blesser cette confiance, ni la sainteté d'Abraham ni l'impitité de femme qui ne craint pas de frapper la chair qu'elle aime. Elle avait beau

olhos para as mulheres, como todo mundo. Os homens não sendo mais que uma obrigação da natureza.

E "eu"? Uma vida tão longa e eu nunca saberia o que teria sido para você, Isaac, que coisa, de que cor? Mas ela havia aprendido isto: ela nascera para libertá-lo. Ela era o juiz de que precisamos para nos libertar. Na liberdade do sonho.

Mas ela não o impede de se acusar. Porque nós temos necessidade de nos acusar. Ela nascera para lhe dar a liberdade de se acusar até o extremo da acusação. Para lhe dar a grande liberdade lunar que nos dão somente os amigos que são nossos mortos ainda fiéis: para que ele possa se sentir assegurado de julgamento e condenação; e de outro lado assegurado de perdão e de proteção. Protegido ao ponto de poder suportar sua própria condenação.

225

Porque às vezes nós temos necessidade, para suportar tanta sorte, de ser julgados, avaliados e condenados. Isaac sofre de felicidade e Clarice nascera para restituir-lhe essa felicidade Mas não para retirar-lhe, o que ela lamentava um pouco, porque apesar da sua força ela restara estreitamente ligada à nervosidade da mulher que ela era também. Não havendo nela a capacidade de fazer mal a ele(mas somente porque fazer mal a Isaac era antes fazer mal a ela mesma), ela sentia arrependida por isso). Ela gostaria de poder ser uma vez a mulher que faz chorar. Não é por falta de desejo que ela não o foi mas por falta de competência.

Mas ao menos ela tentava imaginar:

Eu poderia lhe fazer mal? (Ela espera. Ele: não. Ele leve corpo humano compacto descansando, indistintamente do corpo terrestre.)

Eu poderia lhe fazer mal?(Ela espera: ele talvez não tenha entendido a pergunta. Ele: não.)

Mas eu gostaria de lhe fazer mal, você não compreende isso, você não pode imaginá-lo, eu gostaria de tirar de você os sons do amor humano, o amor que faz mal ao ventre, fome, frio, agonizar, suar, queimar, enrubescer, gemer, depois da queda.

- Não.

- Mas se eu tivesse desaparecido? (Ela espera no limite da esperança.)

- Não.

226

Não, não é você se você desaparecesse, é o seu desaparecimento que me faria mal.

Mas você poderia poder me fazer mal. Você poderia poder.

Eu nem posso acusá-lo de orgulho, ela se resigna. Somente de confiança. Mas ela não tinha nela o que é preciso para ferir essa confiança, nem a santidade de Abraão nem a impiedade de mulher que não teme bater na carne que ela ama.

être biblique d'apparence, surtout de visage, et surtout si belle qu'on pouvait craindre sa beauté malgré ses yeux noirs qui vus de très près étaient brusquement vert foncé, et malgré ses sourcils d'indifférence et la bouche comme si elle rejetait le baiser qu'elle avait suscité, elle avait l'âme sans rancune du Nouveau Testament. Rien à faire. Même vierge, même enfant, elle était déjà mère et grand-mère et ancêtre, même trahie, rien à faire. La limite de son bonheur: elle ne pourrait jamais connaître le plaisir vert foncé des grands déchirements. C'était sa faute à elle. Parce qu'elle ne doutait pas que lui fût capable de souffrir. Mais c'est seulement une autre qui pouvait lui offrir les affres. Ce dont elle se réjouissait. Puisqu'elle n'était pas armée pour les suites d'assassinat. Alors pourquoi ce désir qui erre en peine? Et qu'elle ne désire qu'en pensée et sans le corps.

227

*Clarice:* Parce que je veux tout, je veux plus.

Ecoute, tu peux boire mon sang, pourquoi ne boirai-je pas ton sang, dit la Vierge à moitié évanouie d'horreur, qui est une volupté intimidée.

Je veux aller où je ne peux pas aller, je veux me franchir et tomber de l'autre côté de moi-même. La vérité est *plus loin*. Je veux plus loin. Où j'ai peur d'aller, c'est là que je veux aller. La vie que je cherche est cachée derrière la peur. Heureusement qu'il y a la peur, sa bannière rouge et noire, pour me montrer la direction.

Je veux aller jusqu'à boire mon propre sang. Parce que cette joie est une épée. Je me fais mal à toi, et je ne le dis pas. Pas avant dix années. Derrière nous les longs chemins d'années, coups et blessures. Jusqu'à ma laideur et ta laideur, jusqu'à mon crime et ton crime j'irai, je suis allée, j'irai plus loin, jusqu'à blesser le cœur noir qui bat caché dans la forêt de tournesols, jusqu'à souffrir je vais, j'irai, et plus loin que souffrir, jusqu'à ne plus souffrir.

Je me fais mal à toi, je me jette sur tes rochers, je me brise en tragédies, petites, mais féroces, mais furtives mais féroces, mon sort se joue en bas dans le cirque immense blanchi de soleil qui vu d'ici n'est pas plus grand qu'une assiette creuse. Un crâne blanc, une tête d'épingle dans un dé, voilà ce que je suis aux yeux des constellations, je me défais sous tes pas, je connais les

228

peines de toutes les femmes, je vais plus loin jusqu'aux couloirs et aux rideaux des romans, plus loin et plus bas, je tombe en poussières, je m'efface sous tes roues, de toute ma force je bats en moi la pierre du cœur et j'en tire des éclats coupants, à l'aide de toi je me taille et m'arrache des flammes

Mais du mal et du sang naissent des branches de corail et des forêts de fleurs géantes aux hymnes tournesols. Entre les tiges, c'est moi, là, cet animal d'un beige tendre qui tourne ses rayons soyeux contre le vent.

Por mais que ela fosse bíblica de aparência, especialmente de rosto, e, sobretudo tão bonita que se poderia temer sua beleza apesar dos seus olhos negros que vistos de muito perto eram inopinadamente verde-escuros, e apesar de suas sobrancelhas de indiferença e a boca como se ela rejeitasse o beijo que havia suscitado, ela tinha a alma sem rancor do Novo Testamento. Nada a fazer. Mesmo virgem, mesmo criança, ela já era mãe e avó e antepassada, mesmo traída, nada a fazer. O limite da sua felicidade: ela não poderia jamais conhecer o prazer verde-escuro dos grandes sofrimentos. Era sua a culpa. Porque ela não duvidou que ele fosse capaz de sofrer. Mas somente outra podia lhe oferecer os tormentos. É disso que ela se alegrava. Porque ela não estava armada para as conseqüências de assassinato. Então porque esse desejo que vaga aflito? E que ela deseja somente em pensamento e sem o corpo.

227

*Clarice:* Porque eu quero tudo, eu quero mais.

Escute, você pode beber meu sangue, porque eu não beberia seu sangue, diz a Virgem meio desfalecida de horror, que é uma volúpia intimidada.

Eu quero ir onde eu não posso ir, eu quero ultrapassar-me e cair do outro lado de mim mesma. A verdade está *mais longe*. Eu quero mais longe. Onde eu tenho medo de ir, é lá que eu quero ir. A vida que eu busco está escondida atrás do medo. Felizmente que há o medo, sua bandeira vermelha e preta, para me mostrar a direção.

Eu quero ir até beber meu próprio sangue. Porque essa alegria é uma espada. Eu me faço mal a você, e eu não o digo. Não antes de dez anos. Atrás de nós os longos caminhos de anos, golpes e feridas. Até a minha feiúra e a sua feiúra, até meu crime e seu crime eu irei, eu fui, eu irei mais longe, até ferir o coração negro que bate oculto na floresta de girassóis, até sofrer eu vou, eu irei, e mais longe que sofrer, até não mais sofrer.

Eu me faço mal a você, eu me jogo sobre seus rochedos, eu me quebro em tragédias, pequenas, mas ferozes, mas furtivas mas ferozes, minha sorte se joga em baixo no circo imenso clareado de sol que visto daqui não é maior que um prato vazio. Um crânio branco, uma cabeça de alfinete em um dedal, eis o que sou aos olhos das constelações, eu me desfaço sob seus passos, eu conheço os

228

sofrimentos de todas as mulheres, eu vou mais longe até os corredores e as cortinas dos romances, mais longe e mais baixo, eu caio em poeira, eu desapareço sob suas rodas, com toda a minha força eu bato em mim a pedra do coração e tiro lascas cortantes, com sua ajuda eu me corto e me arranco flamas.

Mas do mal e do sangue nascem galhos de corais e florestas de flores gigantes aos hinos girassóis. Entre as hastes, sou eu, lá, esse animal de um bege claro que gira seus raios sedosos contra o vento.

Et plus loin qu'aimer jusqu'à ne plus aimer.  
 Rien de ce qui m'arrive depuis toi qui ne soit changé dans ma caverne en occasions de psaumes et ironies.  
 Je me fais des scènes à toi, sans te le dire, la passion, je la coupe en deux parts égales, et je garde toutes les larmes. Si tu voyais dans quel cercueil je traverse quels fleuves, mais je ne te dirai pas mon cercueil. Pas avant de l'avoir brûlé.  
 Une femme a besoin de toutes ses jouissances. Je ne voudrais pas ne pas avoir reçu tous ces coups qui ouvrent des yeux vert foncé dans ma muraille. J'ai besoin de sentir sous mes doigts les fentes et les cicatrices qui dessinent sur la peau de mon âme la carte du trésor. Je m'exploro. Je me terrifie. Je répands sans pudeur mes sangs et mes excréments: tu ne liras jamais ce que j'écris.  
 Cela aussi je me l'inflige: je t'écris avec inten-  
 229

tion. - Avec intention de te viser. Tu es la cible sur laquelle je ne décocherai pas mes flèches. Moi l'arc tendu du cou jusqu'aux chevilles, mes muscles sont si durs qu'au matin je suis mouchetée de bleus, toute la violence que je t'adresse s'accomplit sur moi. La lettre explose dans ma poitrine. En moi c'est toi que je roue. Ce qui compte c'est d'effleurer le fil de la vie, aigu, si aigu, et jaillissent les perles de sang, et d'avoir rongé les os jusqu'à la moelle. Quand je serai morte on reconstituera mon amour pour toi à partir de ma mâchoire.  
 Maintenant ça y est c'est ce samedi. Un de ces mille jours qui nous frappe de départ. J'ai froid. Le mot voyage s'en va entraînant dans ses mailles une pêche d'étoiles. Le mot voyage vide la ville autour de moi. Le mot voyage soudain rime avec funérailles, avec hémorragie, avec impénétrable. A l'appel du mot voyage, une femme se penche sur un bûcher: elle lit son avenir dans les flammes. Au mot voyage une femme inconnue me téléphone pour m'annoncer qu'elle part mourir, elle aussi. Les larmes aux yeux je lui interdis de partir.  
 Mais avant cet aujourd'hui j'ai vécu ce samedi douze de haut en bas, heure par heure, je l'ai évoqué, défait et refait, le huit j'étais le onze, les jours s'effritent, nous n'avons pas besoin de grimper vers le sommet, la montagne elle-même  
 230

s'éboule et fond sous nos pieds, et le dix c'était déjà presque le douze, le petit nuage blanc d'Elie était devenu un gros nuage gris et le onze c'était un orage, c'était déjà le douze. Nous pouvons toujours chercher Dieu ces jours-là, il n'est pas dans les convulsions du cœur, il n'est pas dans les fentes des rêves. Lui aussi a fui.  
 Au lieu de Dieu, j'ai pour amie de mes alarmes une feuille de papier recto verso. Sous le sifflement des heures je rêve au mystère de la feuille, mon dieu

E mais longe que amar até não mais amar.  
 Nada do que me acontece depois de você que não tenha mudado na minha caverna em ocasiões de salmos e ironias.  
 Eu me brigo com você, sem lhe dizer, a paixão, eu a divido em duas partes iguais, e eu guardo todas as lágrimas. Se você visse em que caixão eu atravesso que rios, mas eu não lhe direi meu caixão. Não antes de tê-lo queimado.  
 Uma mulher precisa de todas suas alegrias. Eu não queria não ter recebido todos esses golpes que abrem olhos verde-escuros em minha muralha. Tenho necessidade de sentir sob meus dedos as fendas e as cicatrizes que desenharam sobre a pele da minha alma a carta do tesouro. Eu me exploro. Eu me aterrorizo. Eu espalho sem pudor meus sangues e meus excrementos: você não lerá nunca o que eu escrevo.  
 Isso também eu me infligo: eu lhe escrevo com inten-  
 229

ção.- Com intenção de visá-lo. Você é o alvo no qual eu não lançaria minhas flechas. Eu o arco estendido do pescoço aos tornozelos, meus músculos estão tão duros que de manhã eu estou salpicada de roxo, toda a violência que dirijo a você se realiza sobre mim. A carta explode no meu peito. Em mim é você que eu suplício. O que importa é tocar levemente o fio da vida, agudo, tão agudo, e jorram as pérolas de sangue, e de ter roído os ossos até a medula. Quando eu estiver morta restituir-se-á meu amor por você a partir da minha mandíbula.  
 Pronto agora é sábado. Um desses mil dias que nos atinge de partida. Tenho frio. A palavra viagem se vai puxando nas suas malhas uma pesca de estrelas. A palavra viagem esvazia a cidade em torno de mim. A palavra viagem repentinamente rima com funeral, com hemorragia, com impenetrável. Ao chamado da palavra viagem, uma mulher se debruça sobre uma fogueira: ela lê seu futuro nas chamas. À palavra viagem uma mulher desconhecida me telefona para me anunciar que ela parte para morrer, ela também. Com lágrimas nos olhos eu a proíbo de partir.  
 Mas antes desse hoje eu vivi esse sábado doze de cima a baixo, hora a hora, eu o evoquei, desfeito e refeito, o oito eu era o onze, os dias se desagregam, nós não precisamos subir em direção ao cume, a montanha ela mesma  
 230

se desaba e funde-se sob nossos pés, e o dez já era quase o onze, a pequena nuvem branca de Elias tornara-se uma grande nuvem cinza e o onze era uma tempestade, era já o doze. Nós podemos sempre buscar Deus nesses dias, ele não está nas convulsões do coração, ele não está nas fendas dos sonhos. Ele também fugiu.  
 No lugar de Deus, tenho por amiga dos meus alarmes uma folha de papel frente e verso. Sob o assobio das horas eu sonho com o mistério da folha,

pauvre. Nous aussi nous sommes recto verso mon amour, et le recto est le verso, et moi aussi je suis indissociablement recto verso. Quand j'écris, je ne sais jamais de quel côté je suis, si c'est le mien ou le tien, si je pars ou si tu pars en moi, si j'écris sur toi ou si tu écris sur moi, et sans cesse je me tords et me retourne. Sans la feuille de papier pour m'écouter, ce samedi je ne le vivrais pas. Feuille, je t'aime. Qui que tu sois et beaucoup plus que moi. Légère et infinie créature, merveille rusée de la nature, tout qui n'a l'air de rien, je t'écris sous le vent des heures. A toi je me plains et j'éprouve à me plaindre à toi une joie d'extrême curiosité. C'est qu'un monde m'est révélé, et dans ses rages rauques et apparemment inarticulées, à force de faire attention, je distingue une musique. Il suffit de faire attention, de ne pas lâcher les vents les nuages dans la tête, il suffit de ne pas lâcher la feuille de papier pour que du chaos émergent les

231

visions. Le petit livre ouvert est toujours dans la main de l'Ange aux jambes de feu, le pied droit sur la terre le pied gauche est sur la mer, il ne nous est pas interdit d'aller le prendre. Il suffit de ne pas l'oublier.

Souvent j'oublie, je vis sans petit livre, la vie sans Ange trop grand est plus confortable. Mais toi avec tes samedis et tes départs tu m'envoies de fameux orages pour me secouer.

Du fond du temps monte l'alarme familière, l'ennemie, le cri du bateau dans la tempête. Trompettes! Papier! Prête? Les paupières tombent. J'ai vu des milliers de départs: c'est chaque fois la même chirurgie au silex. Le cosmos est haché et désossé. Le ciel trop lourd descend lourdement sur la terre et lui écrase la poitrine ma poitrine terrestre et suffoquée. Lune et soleil éteints; la terre est plate et route sans aucun sens. L'enfant de trois ans touche à sa fin : elle commence là, sous ses pieds nus, avec ses carreaux jaunes qui vont nulle part, la fin du monde qui fut animé. L'enfant accroupie regarde entre ses genoux ramper le sol jaune sale de l'abandon. Si c'était un garçon, l'enfant serait étendu sur le dos et les yeux affreusement silencieux il regarderait se dérouler le néant jaune sale. Mais c'est une fille. Au-dessus de son dos le ciel est devenu de terre. Une solitude ancestrale m'enlace et m'entraîne sous le plancher du samedi, jusqu'au sous-sol des mers chez les noyés.

232

Cette horreur, en vérité, je te le dis, aujourd'hui je veux la fuir, je veux sortir de l'huile bouillante, mais dans trois jours je vais pouvoir m'en souvenir.

Jamais ne s'usera la magie noire du départ.

L'adieu je l'ai étudié: on ne peut pas l'apprendre. Il est notre maître insaisissable. Les mots d'aurevoir, nous les mentons, nous les avalons comme des remèdes, et nous ne savons jamais ce qu'ils contiennent de désespoir, et de méfiance amère, mêlés à la soif de

meu deus pobre. Nós também nós somos frente e verso meu amor, e a frente é o verso, e eu também, eu sou indissociavelmente frente e verso. Quando eu escrevo, eu nunca sei de que lado eu estou, se é o meu ou o seu, se eu parto ou se você parte em mim, se eu escrevo sobre você ou se você escreve sobre mim, e sem cessar eu me contorço e me viro. Sem a folha de papel para me escutar, esse sábado eu não o viveria. Folha, eu a amo. Quem quer que você seja e muito mais que eu. Leve e infinita criatura, maravilha sutil da natureza, tudo que parece nada, eu lhe escrevi sob o vento das horas. A você eu me queixo e eu sinto ao me queixar a você uma alegria de extrema curiosidade. É que um mundo se revelou a mim, e nas suas raivas roucas e aparentemente inarticuladas, de tanto prestar atenção, eu distingo uma música. Basta prestar atenção, e não soltar os ventos as nuvens na cabeça, basta não soltar a folha de papel para que do caos imirjam as

231

visões. O pequeno livro aberto está sempre na mão do Anjo de pernas de fogo, o pé direito sobre a terra o pé esquerdo está sobre o mar, não nos é proibido ir pegá-lo. Basta não esquecer-lo.

Eu sempre esqueço, eu vivo sem pequeno livro, a vida sem Anjo muito grande é mais confortável. Mas você com seus sábados e suas partidas você me envia grandes tempestades para me sacudir.

Do fundo do tempo sobe o alarme familiar, o inimigo, o grito do barco na tempestade. Trompetes! Papel! Pronta? As pálpebras caem. Eu vi milhares de partidas: é cada vez a mesma cirurgia à sílex. O cosmos é picado e desossado. O céu muito pesado desce pesadamente sobre a terra e lhe esmaga o peito meu peito terroso e sufocado. Lua e sol apagados; a terra é plana e caminho sem nenhum sentido. A criança de três anos

chega ao seu fim: ela começa lá, sob seus pés nus, com seus ladrilhos amarelos que não vão a nenhuma parte, o fim do mundo que foi animado. A criança agachada olha entre seus joelhos rastejar o solo amarelo sujo do abandono. Se fosse um menino, a criança estaria estendida de costas e os olhos assustadoramente silenciosos ele olharia desenrolar-se o nada amarelo sujo. Mas é uma menina. Em cima das suas costas o céu tornou-se terra. Uma solidão ancestral me enlaça e me arrasta sob o piso do sábado, até o subsolo dos mares onde habitam os afogados.

232

Esse horror, na verdade, eu lho digo, hoje eu quero fugir dele, eu quero sair do óleo fervente, mas em três dias eu vou poder me lembrar.

Nunca perderá sua força a magia negra da partida.

O adeus eu o estudei: a gente não pode conhecê-lo. Ele é nosso mestre inatingível. As palavras de adeus, nós as mentimos, nós as engolimos como remédios, e nós nunca sabemos o que elas contêm de desesperança, e de desconfiança amarga, misturada à

croire. Aurevoir a un goût d'aloès. Aurevoir, nous dit l'heure. Quoi! C'est la mort? Eh oui, il faut la vivre. La nostalgie je la déteste, et j'aime tellement son nom. Poème noir et rouge, noce d'aloès. Le goût du petit livre ouvert. Il paraît que pour trouver le miel, il faut mâcher les feuilles liliacées. La nostalgie est aimée almée. Elle me raconte des histoires de noyés, les plus morts des morts du monde. La nostalgie veut nous noyer. Tu me manques comme si j'étais morte avant toi. Et morte je reste là, je te vois, je t'entends, tu ne m'entends pas. C'est le plus grand supplice. On se vit morte. Ou bien c'est toi. D'un côté toi, de l'autre moi. L'un mort, l'autre vivant, irrattrapablement. Déjà j'étais née pour voir mourir ma mère. Nous nous sommes croisées. Je n'aurais jamais

233

dû renaître. Ne s'usera jamais le diamant noir abandon. Tu deviens méchant dans mes rêves. L'air est sombre autour de toi. Tu es assis dans l'obscurité, et tu ne bouges pas. Celui qui siège est une vision de répulsion muette. Il n'est pas ouvert, il ne rayonne pas. Il m'attire pour me repousser. Je tourne faiblement autour de lui, luciole humiliée, je voudrais au moins me jeter au brasier, cela est interdit. Entre nous l'infranchissable; il n'est rien de plus affreux: le mur est à l'intérieur du cœur. Entre nous il y a hostilité. Il s'agit de l'amour devenu poison. En vain j'essaie une parole. Assise en face de lui, je dis, comme quelqu'un qui ne veut pas être noyée:

- Où seras-tu la semaine prochaine? - En Europe, dit-il – En Europe? où cela en Europe? - En Europe.

Je suis profondément choquée. Ne même pas me dire dans quel pays! Voilà jusqu'où va la méchanceté dont je te frappe dans mes rêves. Jusqu'à m'exiler et t'exiler. Une langue de flamme sort de ma bouche. Lui quand il me demandera où je vais, je lui dirai: en Europe. Et je lui ferai boire l'ironique potion de méchanceté. Il est en face de moi, jamais je n'aurais cru cela. Je suis le trop du rêve. Je regarde tout autour de moi: qui a construit ce rêve? Qui a écrit ce petit livre amer? Qui t'a peint sans la moindre lumière, pour me blesser et menacer.

234

Qui m'annonce le désert, l'oubli, le déracinement? Je cherche, blessée, je cherche, qui peint le pire J'ai vu un film d'horreur contre toi Isaac et je ne sais pas qui l'a fait. Dans ce film tu étais le contraire de toi et moi le contraire de moi.

Ah maintenant, je comprends où j'ai été. J'ai été au diable. Je vais te le dire: j'ai eu si peur de ce samedi, Isaac, que j'ai été jusqu'au diable. L'enfer était ici même. Tu me disais: va au diable. Et tu étais le diable. Le diable est un homme impassible. Il est assis. Il est enfermé en lui-même. Personne ne peut mourir pour

sede de crer. Adeus tem um gosto de aloés. Adeus, diz- nos a hora. O que! É a morte? Eh sim, é preciso vivê-la.

A nostalgia eu a detesto, e amo tanto seu nome. Poema negro e vermelho, casamento de aloés. O gosto do pequeno livro aberto. Parece que para encontrar o mel, é preciso mastigar as folhas liliáceas. A nostalgia é *almée*(amada). Ela me conta histórias de afogados, os mais mortos dos mortos do mundo. A nostalgia quer nos afogar. Você me faz falta como se eu estivesse morta antes de você. E morta eu fico lá, eu o vejo, eu o ouço, você não me ouve. É o maior suplício. Viu-se morta. Ou talvez seja você. De um lado você, do outro eu. Um morto, o outro vivo, irrecuperavelmente.

Já eu nasci para ver morrer minha mãe. Nós nos cruzamos. Eu nunca deveria

233

ter renascido. Não se desgastará nunca o diamante negro abandono.

Você torna-se mau nos meus sonhos. O ar é sombrio ao seu redor. Você está sentado na obscuridade, e não se mexe. Esse que toma assento é uma visão de repulsão muda. Ele não está aberto, ele não irradia. Ele me atrai para me rejeitar. Eu giro suavemente em torno dele, vaga-lume humilhado, eu gostaria ao menos de me jogar no braseiro, isso é proibido. Entre nós o intransponível; não há nada mais horrroso: o muro está no interior do coração. Entre nós há hostilidade. Trata-se do amor tornado veneno. Em vão eu tento uma fala. Sentada diante dele, eu digo, como alguém que não quer ser afogada:

- Onde estará você na próxima semana? - Na Europa, diz ele – Na Europa? Onde na Europa? - Na Europa.

Eu estou profundamente chocada. Nem mesmo me dizer em que país! Eis até onde vai a maldade com a qual eu o atinjo nos meus sonhos. Até me exilar e o exilar. Uma língua de fogo sai da minha boca. Ele quando ele me perguntará aonde eu vou, eu lhe direi: à Europa. E eu o farei beber a irônica poção da maldade. Ele está diante de mim, eu nunca acreditaria nisso. Eu sou o de mais do sonho. Eu olho tudo em torno de mim: quem construiu esse sonho? Quem escreveu esse pequeno livro amargo? Quem o pintou sem luz alguma, para me ferir e ameaçar.

234

Quem me anuncia o deserto, o esquecimento, o desenraizamento? Eu procuro, ferida, eu procuro, quem pinta o pior.

Eu vi um filme de horror contra você Issac e não sei quem o fez. Nesse filme você era o contrário de você e eu o contrário de mim.

Ah agora, eu compreendo onde estive. Eu estive com o diabo. Eu vou lhe dizer: eu tive tanto medo desse sábado, Isaac, que eu estive até o diabo. O inferno era aqui mesmo. Você me dizia: vá ao diabo. E você era o diabo. O diabo é um homem impassível.

lui, ni courir à lui, ni de joie ni de peine. Jamais je n'oublierai cette vision.

Tu me donnes le noir et blanc. Pendant trente années nous nous sommes regardés partir en souriant, seulement tes yeux et mes yeux, seulement nos quatre yeux les gris et les verts. Tout d'un coup il m'est venu un œil étranger, un œil sans éclat, le mauvais. Nous nous croyons surhumains, nous nous vantons. A midi un samedi, nous voilà les objets du temps, des osselets. Des dieux que nous ne connaissons même pas jouent à nous faire sauter en l'air et retomber sur le dos

de leurs mains. Vraiment nous sommes des riens. Et sans aucune explication.

- Attention! Ne nous laissez pas tomber! Avions, autos, mémoires, cités étrangères, attention ! Nous voilà revenus à notre vérité naturelle,  
235

nous sommes des osselets, fragments d'une humanité passée, lancés ce samedi dans l'air de la chance. Je suis accroupie, je regarde finir le monde et je pleure..  
"Aujourd'hui j'ai envie de pleurer."

Je viens de noter cette phrase. Cette envie. Ce mystère. J'ai envie dans ta langue aussi: *ich machte weinen*. Je veux ce vin qui coule dans ta langue, j'ai ce délice étrange. Ce vouloir jouir de ma tristesse. C'est mon cœur assoiffé qui veut de ce vin dormant en nappe souterraine. Je viens de pleurer. C'était délicieux. Je croyais mourir et ressusciter. Le monde devant mes yeux mouillés n'a jamais été aussi désirable. J'ai pleuré très loin, jusqu'en Inde. Le monde où je ne vais pas avec toi est si beau. J'ai pleuré jusqu'au Tibet où j'irai sans toi, avec toi en moi. Je suis un peu ivre.

Je suis un peu heureuse: le bonheur essoufflant de t'avoir à perdre me monte aux yeux. Va-t-en, Isaac, je te remplacerai avec des larmes. Tu peux partir: je vais écrire.

J'écris déjà: "Tu pourrais t'en aller..." Quelle journée! Je n'y peux rien. Il faut la

boire. Je suis hantée par une femme qui a été abandonnée il y a deux mille ans dans une autre vie. Je pourrais l'exorciser. Je la supporte. Parce qu'elle me fait goûter au feu que moi-même je n'allume pas. Et moi aussi dans deux mille ans je hanterai une femme avec mes accents étrangers.

236

D'où me vient cette femme? D'une voix de contralto. Mon secret incompréhensible: je succombe au chant contralto: je l'entends directement avec les moelles de mes os. Même morte je l'entendrai encore.

Isaac, je t'avertis, avant toi il y a cette contralto. Avant toi, j'ai brûlé, j'ai maudit et j'ai pardonné. Isaac, quand tu t'en vas, avec ta main qui s'éloigne en emportant la terre elle-même, elle te maudit, l'autre, et c'est moi qui te pardonne, moi à qui tu donnes à aimer cette femme.

Ele está sentado. Ele está fechado nele mesmo. Ninguém pode morrer por ele, nem correr até ele, nem de alegria nem de dor. Eu nunca esquecerei essa visão.

Você me dá o preto e branco. Durante trinta anos nós nos vimos partir sorrindo, somente seus olhos e meus olhos, somente nossos quatro olhos os cinzas e os verdes. De repente veio-me um olho estranho, um olho sem brilho, o mau. Nós nos cremos sobre-humanos, nós nos vangloriamos. Ao meio-dia um sábado, eis-nos objetos do tempo, pequenos ossos. Deuses que nós nem conhecemos brincam de nos jogar para o alto e cair no dorso de suas mãos. Realmente nós somos nada. E sem nenhuma explicação.

- Atenção! Não nos deixem cair! Aviões, automóveis, memórias, cidades estrangeiras, atenção!  
Eis-nos de volta à nossa verdade natural,  
235

nós somos pequenos ossos, fragmentos de uma humanidade passada, lançados esse sábado ao ar da sorte. Eu estou agachada, eu vejo acabar o mundo e eu choro.

"Hoje eu tenho vontade de chorar."

Eu acabo de anotar essa frase. Esse desejo. Esse mistério. Eu tenho desejo na sua língua também: *ich machte weinen*. Eu quero esse vinho que escorre na sua língua, eu tenho essa delícia estranha. Esse querer gozar da minha tristeza. É o meu coração sedento que quer desse vinho adormecido em lençol subterrâneo. Eu acabo de chorar. Foi delicioso. Eu acreditava morrer e ressuscitar. O mundo diante dos meus olhos molhados nunca foi tão desejável. Eu chorei muito longe, até a Índia. O mundo aonde eu não vou com você é tão belo. Eu chorei até o Tibete aonde eu iria sem você, com você em mim.

Eu estou um pouco embriagada.

Eu estou um pouco feliz: a felicidade ofegante de ter você a perder me sobe aos olhos. Vá embora, Isaac, eu o substituirei com lágrimas. Você pode partir: eu vou escrever.

Eu já escrevo: "Você poderia ir embora..."

Que dia! Eu não posso nada. É preciso bebê-lo. Eu sou assombrada por uma mulher que foi abandonada há dois mil anos em outra vida. Eu poderia exorcizá-la. Eu a suporto. Porque ela me faz experimentar o fogo que eu mesma não acendo. E eu também em dois mil anos eu assombrarei uma mulher com meus acentos estrangeiros.

236

de onde me vem essa mulher? De uma voz de contralto. Meu segredo incompreensível: eu sucumbo ao canto contralto: eu o escuto diretamente com a medula dos meus ossos. Mesmo morta eu ainda o escutaria.

Issac, eu o advirto, antes de você existe essa contralto. Antes de você, eu queimei, eu maldisse e eu perdoei. Isaac, quando você for, com sua mão que se distancia levando a terra ela mesma, ela o maldiz, a

A la fin du samedi, j'allume, la nostalgie antique s'éteint brusquement. J'ai juste le temps de noter les dernières mesures d'une strophe.

A la fin de la phrase, le ton va changer. J'oublie ce que je viens de dire. Un peu plus loin m'attend le miracle de l'oubli.

Ecoute: je peux aller jusqu'à t'oublier. Ecoute ceci: il n'est pas un seul cordon ombilical que je n'aie pas coupé avec mes dents. J'ai délivré les astres. Et me voilà passée, sans aucun effort, sous une autre lune. Ici, tout est froid. Moi-même je suis acclimatée. Quelle admiration j'ai pour nous, qui passons d'une extrémité à l'autre. Nous nous couchons dans un livre, nous nous levons dans un autre livre. Comme si vingt ans avaient passé. Je continue dans une autre clé.

Dans ce chapitre, la personne que nous aimons le plus au monde, que nous croyons aimer, et aimons le plus au monde, quand elle s'absente et

237

s'éloigne, la voilà qui sort de notre horizon, sort entièrement et tellement que nous l'oublions, nous ne souffrons pas plus de son absence que si nous ne l'avions jamais aimée, que si nous n'avions jamais fait ensemble l'amour. Il n'y a pas de cicatrice. Un silence. Rien ne peut se comparer à cette absence de souffrance, de présence et d'absence, sinon justement rien,

elle s'en va, elle prend l'avion, l'avion la prend, l'emporte sur un autre continent, - qui est le continent de la séparation? - non, de la non-connaissance, non, de l'indifférence, non,

c'est nous qui sommes emportés à trois mille kilomètres au-delà de nous-même, dans l'apesanteur parfaite

et nous continuons à vivre comme si personne n'était partie, et naturellement sans le remarquer aucunement, à quelle vitesse nous tournons, à quelle distance d'hier nous ne le sentons pas, nous perdons du poids, mais nous gagnons de la taille,

rien ne nous pèse, rien ne nous lasse, nous

écrivons dans une improvisation sans loi, des pages poussent sous nos yeux, qui ne pousseraient pas sur terre, poussent comme des plantes, sans direction verticale,

rien ne pèse sur nos pensées, nous notons sans peur de mal faire les vibrations sauvages du monde des passions, il n'y a plus de personnage

238

qui tienne, je lis à découvert, dans l'enivrement sans joie que me causent l'absence de mirage, les secrets radioélectriques des âmes,

le temps passe loin de nous, avec ses houles et ses nuages, et parfois nous pensons à cette personne étrangère,

parfois nous pensons qu'elle est dans l'autre monde, et d'ailleurs c'est par elle que nous savons qu'il existe un

outro, e sou eu que lhe perdôo, eu a quem você dá para amar essa mulher.

Ao final do sábado, eu acendo, a nostalgia antiga desaparece repentinamente. Eu tenho justo o tempo de anotar as últimas medidas de uma estrofe.

Ao final da frase, o tom vai mudar.

Eu esqueço o que acabei de dizer. Um pouco mais adiante me espera o milagre do esquecimento.

Escute: eu posso ir até esquecê-lo. Escute isso: não há um só cordão umbilical que eu não tenha cortado com meus dentes. Eu libertei os astros. E eis-me aqui passada, sem nenhum esforço, sob outra lua. Aqui, tudo é frio. Eu mesma estou aclimatada. Que admiração eu tenho por nós, que passamos de uma extremidade a outra. Nós nos deitamos em um livro, nós nos levantamos em outro livro. Como se vinte anos tivessem passado. Eu continuo em outra clave.

Nesse capítulo, a pessoa que nós mais amamos no mundo, que nós acreditamos amar, e mais amamos no mundo, quando ela se ausenta e

237

se distancia, eis que ela sai do nosso horizonte, sai inteiramente e totalmente que nós a esquecemos, nós não sofremos mais pela sua ausência do que se nós nunca a tivéssemos amado, do que se nós nunca tivéssemos feito amor juntos. Não há cicatriz. Um silêncio.

Nada pode se comparar a essa ausência de sofrimento, de presença e de ausência, senão justamente nada,

Ela se vai, ela pega o avião, o avião a pega, leva-a a um outro continente, - que é o continente da separação? - não, do não-conhecimento, não, da indiferença, não,

somos nós que fomos levados a três mil quilômetros além de nós mesmos, numa microgravidade perfeita

e nós continuamos a viver como se ninguém tivesse partido, e naturalmente sem percebê-lo em nada,

a que velocidade nós giramos, a que distância de ontem nós não o sentimos, nós perdemos peso, mas nós ganhamos altura,

nada nos pesa, nada nos cansa, nós escrevemos em uma improvisação sem lei, páginas crescem sob nossos olhos, que não cresceriam na terra, crescem como plantas, sem direção vertical,

nada pesa sobre nossos pensamentos, nós anotamos sem medo de fazer mal as vibrações selvagens do mundo das paixões, não há mais personagem

238

que resista, eu leio a descoberto, no inebriamento sem alegria que me causam a ausência de miragem, os segredos radioelétricos das almas,

o tempo passa longe de nós, com seus marulhos e suas nuvens, e às vezes nós pensamos nessa pessoa estrangeira,

às vezes nós pensamos que ela está em outro mundo, e aliás é por ela que nós sabemos que existe

autre monde dans lequel passent de notre vivant les personnes que nous aimons le plus au monde, en ce monde.

Comme un poisson qui voudrait aller sur le sol voir comment s'y produisent les choses devrait se mettre dans un scaphandre et changer de vision,

Je suis un poisson dans un scaphandre spatial, et je t'observe astrophysiquement. Avec ma pureté je vois ta pureté. Comme nous serons vivants quand nous serons, morts, différemment vivants, je peux presque le voir du haut de cette pure absence de souffrance. Il n'y a aucun parasite. Je n'ai jamais connu un si pur, un si léger oubli. Je pourrais presque te rencontrer demain pour la première fois et par hasard.

Voilà comment je suis allée jusqu'à ne plus souffrir. J'étais à trois mille kilomètres de toute sensation nerveuse. Dans un détachement qui n'a pas de nom à ma connaissance. La pensée du

239

retour n'existe pas. Je t'ai oublié, j'étais à trois mille ans de toi. J'étais vierge. J'avais une perfection.

Mais qu'elle revienne, cette personne, cette perturbation, et à l'instant même, plus de scaphandre. A l'instant même nous ne tolérons pas une minute de distraction, pas le moindre délai. L'horloge reprend le commandement. Quelle heure est-il, quelle heure est-il, nous suffoquons. Le téléphone n'a pas sonné. J'en étais sûre, je le savais, depuis trente années je le sais, j'attends cet instant, cette fuite, je vois les voiles rougeoyer à la limite du visible, depuis plus de trente années, je l'ai prévu, je l'ai écrit, nous nous aimons trente années, année après année, nous séparant nous retrouvant, nous perdant nous retrouvant et nous affirmons année après année que nous irons ainsi nous cherchant et nous trouvant jusqu'à la quatre-vingt-dixième année et chaque année nous le croyons

Un beau jour subitement, nous ne revenons pas. Au retour, il n'y a pas de retour. Sans avertissement. Ce n'était pas la moelle et les os. Et tous les livres que nous avons écrits, les poèmes et les essais portent subitement contre nous un contre-témoignage infernal. C'était dans je ne sais plus lequel de mes livres.

Un téléphone qui ne sonne pas, c'est l'occa-

240

sion: je me livre immédiatement à une orgie d'horreur, sans attendre un quart d'heure. Si tu savais ce que je fais. J'ouvre la cage de mes démons. En un clin d'œil, c'est le ravage. Un champ brûle. Je raconte l'infidélité, l'indifférence, l'inégalité des sentiments, tout cela à grands traits et sans détails. (Les détails, je n'en veux pas, ils sont insignifiants. Je veux les chants et les fumées de l'épopée.) Vite le froid saisit la terre. La mer s'est déjà retirée. Enfin l'amour se dessèche et tombe en poussière. Je viens à peine de finir mon repas d'ogresse quand le téléphone sonne. De son côté, rien n'a brûlé. Du mien je note vite les dernières lueurs

um outro mundo no/pelo qual passam durante a nossa vida as pessoas que nós mais amamos no mundo, nesse mundo.

Como um peixe que quisesse ir sobre o solo ver como as coisas acontecem deveria se colocar em um escafandro e mudar de visão,

Eu sou um peixe em um escafandro espacial, e eu o observo astrofísicamente. Com minha pureza eu vejo sua pureza. Como nós estaremos vivos quando estivermos, mortos, diferentemente vivos, eu quase posso vê-lo do alto dessa pura ausência de sofrimento. Não há nenhum parasita. Eu nunca conheci um tão puro, um tão leve esquecimento. Eu poderia quase encontrá-lo amanhã pela primeira vez e por acaso.

Eis como eu fui até não mais sofrer. Eu estava a três mil quilômetros de toda sensação nervosa. Em um desligamento que não tem nome que seja do meu conhecimento. O pensamento do

239

retorno não existe. Eu o esqueci, eu estava a três mil anos de você. Eu era virgem. Eu tinha uma perfeição.

Mas que ela volte, essa pessoa, essa perturbação, e no mesmo instante, não mais escafandro. No mesmo instante nós não toleraremos um minuto de distração, nem o menor atraso. O relógio retoma o comando. Que horas são, que horas são, nós sufocamos.

O telefone não tocou. Eu tinha certeza, eu o sabia, há trinta anos eu o sei, eu espero esse instante, essa fuga, eu vejo as velas avermelharem no limite do visível, há mais de trinta anos, eu o previ, eu o escrevi, nós nos amamos trinta anos, anos após ano, nos separando nos reencontrando, nos perdendo nos reencontrando e nós afirmamos anos após ano que nós iremos assim nos procurando e nos encontrando até o nonagésimo ano e cada ano nós o cremos

Um belo dia subitamente, nós não voltaremos. No retorno, não há retorno. Sem advertência. Não era a medula e o osso. E todos os livros que nós escrevemos, os poemas e os ensaios dão subitamente contra nós contra-testemunho infernal. Foi não sei mais em qual dos meus livros.

Um telefone que não toca, é a ocasião:

240

eu me entrego imediatamente a uma orgia de horror, sem esperar um quarto de hora. Se você soubesse o que eu faço. Eu abro a jaula dos meus demônios. Num relance, é a devastação. Um campo queima. Eu relato a infidelidade, a indiferença, a desigualdade dos sentimentos, tudo isso a largos traços e sem detalhes. (Os detalhes, eu não os quero, eles são insignificantes. Eu quero os cantos e as fumaças da epopéia.) Rapidamente o frio atinge a terra. O mar já se retirou. Enfim o amor seca e cai em poeira. Eu mal acabei minha refeição de ogro quando o telefone toca. Do seu lado, nada queimou. Do meu eu percebo logo os

de l'incendie.

Comment depuis trente années je goûte à la sauvette tous les fruits interdits, comment je me raconte trahisons, ofenses, abandons, plus tard plus tard je le dirai. Je ne voudrais pas vivre sans connaître la méchanceté. Je lis Dostoïevski avec avidité mais ce n'est rien pour moi. Je veux mes ongles, mes crocs. Je fais l'amour avec le diable pour concevoir mes cauchemars de femme. Je m'empiffre d'amertume, je suis d'une injustice sans limites. C'est ainsi que je nourris mes animaux avec notre chair vénérée, un jour je te le dirai.

La cruauté qui se purlèche les babines dans mes contes, c'est à nous que je la dois, je me fais mal sur toi, je me déchire sur tes angles, je m'étrangle avec tes silences, tu es la corde pour

241

me pendre (ça aussi, ça aussi, je balance mes pieds sous l'arbre de Yelabouga, toutes les femmes font cela), par ta fenêtre me jette, sans te le dire, le suicide me prend derrière ton dos dans ses bras délirants, je me tue à toi, sinon comment peindrais-je mes vertiges? Je n'invente rien, je copie l'horreur en vérité. Un jour quand je serai trop vieille pour être jugée et condamnée, je te révélerai les pires de mes secrets, je reprendrai mes droits sur mes œuvres de soufre, et signeraï moi-même mes propres rugissements. Mais je n'invente rien: je saigne vraiment.

Et en attendant ce jour mon amour, je vais où je ne peux aller, sans te le dire, te protégeant avec mon corps muet contre mes propres coups d'épée.

Dors bien, ne te réveille pas, je te protège, mais laisse-moi passer par toi pour aller jusqu'au pire.

Dans trois maisons nous vivons, nous habitons dans trois maisons, nous dormons, nous rêvons, et à travers les lits perce l'amour à quatre pétales différents dont le cœur est une épée. Entre les trois maisons est tendu un silence. Nous ne parlons jamais de ce silence. Il est sacré. Nous ne l'approchons pas. Nous feignons de ne pas l'entendre. Entre les trois maisons sont tendus ses filets. Dedans sont pris tant d'ailles, tant de cris. Nous n'en parlons jamais. Cela n'empêche pas le silence de jouer en nous une musique

242

sacrée. Je suis allée chez toi, où je ne suis jamais allée, dans toutes tes maisons, dans dix milliers de rêves.

Sans pudeur sans crainte sans limite dans dix milliers des rêves, j'ai parcouru avec curiosité les trois maisons étrangères, j'en ai bien vu un millier, je t'ai rencontré hors de moi, dans des pièces où tu luis comme jamais personne ne parvient à luire en réalité, pas même toi-même,

et j'ai pris dans mes bras de parenthèse l'être humain tout entier y compris les femmes, les filles, les amantes, les désirs, les démons, il n'est personne que

últimos clarões do incêndio.

Como há trinta anos eu experimento às pressas todos os frutos proibidos, como eu me conto traições, ofensas, abandonos, mais tarde mais tarde eu o direi. Eu não gostaria de viver sem conhecer a maldade. Eu li Dostoievski com avidez mas não é nada para mim. Eu quero minhas unhas, meus caninos. Eu faço amor com o diabo para conceber meus pesadelos de mulher. Eu me farto de amargura, eu sou de uma injustiça sem limites. É assim que eu alimento meus animais com nossa carne venerada, um dia eu lho direi.

A crueldade que se regozija nos meus contos, é a nós que eu a devo, eu me faço mal sobre você, eu me rasgo sobre seus ângulos, eu me estrangulo com seus silêncios, você é a corda para

241

me enforçar ( isso também, isso também, eu balanço meus pés sob a árvore de Ielabouga, todas as mulheres fazem isso), pela sua janela me joga, sem dizê-lo a você, o suicídio me pega atrás de você nos seus braços delirantes, eu me mato a você, senão como eu pintaria minhas vertigens? Eu não invento nada, eu copio o horror de verdade. Um dia quando eu estiver muito velha para ser julgada e condenada, eu lhe revelarei os piores dos meus segredos, eu retomarei os direitos sobre minhas obras de enxofre e assinarei eu mesma meus próprios rugidos. Mas eu não invento nada: eu sangro realmente.

E esperando por esse dia meu amor, eu vou onde eu não posso ir, sem dizê-lo a você, protegendo-o com meu corpo mudo contra meus próprios golpes de espada.

Dorme bem, não se acorde, eu o protejo, mas deixe-me passar por você para ir até o pior.

Em três casas nós vivemos, nós habitamos três casas, nós dormimos, nós sonhamos, e através dos leitos transpassa o amor em quatro pétalas diferentes cujo coração é uma espada. Entre as três casas está estendido um silêncio. Nós não falamos nunca desse silêncio. Ele é sagrado. Nós não nos aproximamos dele. Nós fingimos não ouvi-lo. Entre as três casas estão estendidas suas redes. Dentro são pegadas tantas asas, tantos gritos. Nós não falamos nunca a respeito. Isso não impede o silêncio de tocar em nós uma música

242

sagrada. Eu fui à sua casa, onde nunca tinha ido, em todas as suas casas, em dez milhares de sonhos.

Sem pudor sem receio sem limite em dez milhares de sonhos, eu percorri com curiosidade as três casas estrangeiras, eu vi pelo menos um milhar delas, eu o encontrei fora de mim, em cômodos onde você brilha como jamais alguém chega a brilhar na realidade, nem você mesmo,

e eu peguei nos meus braços de parêntese o ser humano inteiro inclusive as mulheres, as moças, as amantes, os desejos, os demônios, não há ninguém

je n'aie comprise dans mes bras de parenthèse, et moi-même j'ai vécu dans cet espace merveilleux sans limite, mais qui étais-je allant plus loin et plus large que moi, moi-même passant parmi moi

J'étais l'autre planète, où tous nous nous rencontrons  
J'étais le temps où moi je ne suis pas, je suis la nuit qui est le lieu de ma grandeur  
sans crainte et sans pudeur, et sans le dire jamais.  
Dans dix milliers de rêves j'ai tout compris et tout aimé charnellement. C'était la vérité et je n'ai pas eu peur.

Seule la réalité se donne pour but de nous effrayer. En vérité nous n'avons jamais peur d'aimer plus loin qu'en réalité, plus loin que l'amour, plus grand que nous-mêmes.

C'est parce que je t'ai tellement perdu et cru

243

perdu et retrouvé, Isaac, que tout m'est tellement donné.

A la fin je perdrai aussi le mot « perdre » ? Et je le retrouverai changé en perles dans une autre langue.

*Sur un carnet de Clarice (en français) :*

... Tu me donnes le lieu, tu me donnes le départ, mais ensuite Isaac, je te quitte, je vais là-haut où ne je connais plus ni toi ni moi ni personne.

Alors si le téléphone sonne, je ne réponds pas, je ne l'entends pas, je ne t'attends pas, je ne te rencontre pas.

Si c'est une trahison, je traduis le mot trahison: j'allaite. Heureusement que j'ai plus de dix seins. Parce que cette fois je nourris en même temps un enfant né sur le tard, la tête d'un homme que je n'aimai pas il y a vingt ans mais qui garda une beauté, et dans mes bras fluviaux je porte une femme tellement pleine de chants qu'en la nourrissant je suis nourrie.

Si c'est une trahison, je demande qu'on me juge tout entière. Je viendrai avec toutes mes vies et avec tous mes mots. J'en ai trouvé d'infinis. Et chaque mot: un corps. Je demande que l'on me dise combien je suis, combien je dois. Je paierai comptant, en étoiles.

Quand je lis tes poèmes, Isaac, j'aime charnellement tes corps au lointain de toi...

244

Purifiés de tout espoir, ils n'avaient à attendre d'eux-mêmes que le feu. Ils étaient. Ici règne le présent flamboyant. Tout est présent. Le passé? Ne s'effaçait pas. S'ajoutait au présent. Le passé : autour d'eux comme une traîne magnifique de trente années.

Ils n'étaient pas nés pour la vie étrange; mais elle leur était tombée du ciel. Ensuite ils avaient découvert ses lois. Ensuite ils avaient désobéi à ses lois, ils avaient tremblé et regretté pendant des années. Ils l'avaient appelé prison, ils avaient fait des tentatives d'évasion. Mais on ne peut sortir de sa propre âme.

que eu não tenha incluído nos meus braços de parêntese, e eu mesma vivi nesse espaço maravilhoso sem limite, mas quem eu era indo mais longe e mais além de mim, eu mesma passando entre mim

Eu era o outro planeta, onde todos nós nos encontramos

Eu era o tempo onde eu não sou, eu sou a noite que é o lugar da minha grandeza

sem receio e sem pudor, e sem nunca o dizer. Em dez milhares de sonhos eu tudo compreendi e tudo amei carnalmente. Era a verdade e não tive medo.

Somente a realidade se dá por objetivo nos assustar. Na verdade nós nunca temos medo de amar além da realidade, além do amor, maior que nós mesmos.

É porque eu o perdi tanto e acreditei

243

perdido e reencontrado, Isaac, que tudo me é dado tanto

Ao final eu perderei também a palavra "perder"? E eu a encontrarei transformada em pérolas em outra língua.

*Em uma caderneta de Clarice (em francês):*

...Você me dá o lugar, você me dá a partida, mas em seguida Isaac, eu o deixo, eu vou lá ao alto onde eu não conheço mais nem você nem eu nem ninguém.

Então se o telefone toca, eu não o atendo, eu não o escuto, eu não espero você, eu não encontro você.

Se for uma traição, eu traduzo a palavra traição: eu amamento. Felizmente que eu tenho mais de dez seios. Porque desta vez eu alimento ao mesmo tempo uma criança nascida com idade avançada, a cabeça de um homem que eu não amei há vinte anos mas que guardou uma beleza, e nos meus braços fluviais eu carrego uma mulher tão cheia de cantos que ao alimentá-la eu me alimento.

Se for uma traição, eu peço que me julguem por inteiro. Eu virei com todas as minhas vidas e com todas as minhas palavras. Eu encontrei infinitas. E cada palavra: um corpo. Eu peço que me digam quanto eu sou, quanto eu devo. Eu pagarei à vista, com estrelas.

Quando eu leio seus poemas, Isaac, eu amo carnalmente os seus corpos a grande distância de você...

244

Purificados de toda esperança, eles só tinham a esperar deles mesmos o fogo. Eles eram. Aqui reina o presente flamejante. Tudo é presente. O passado? Não se apagava. Juntava-se ao presente. O passado: em torno deles como uma cauda magnífica de trinta anos.

Eles não nasceram para a vida estranha; mas ela lhes caíra do céu. Em seguida eles descobriram as suas leis. Em seguida eles desobedeceram às suas leis, eles tremeram e se arrependeram durante anos. Eles a chamaram de prisão, eles fizeram tentativas de fuga. Mas não se pode sair da sua própria alma.

Ils ne peuvent plus se perdre: ils vivent dans le sein de la perte, qui n'est pas ce que nous pensons. Ils ne manquaient jamais de désirs. Le désir n'est pas ce que nous pensons. Le désir est le corps brûlant plein de réalité. Est la chair illuminée de la réalité.

J'aime ton absence. Le monde est l'espace qui entre mon corps et ton corps s'en va rayonnant.

Eloigne-toi, éloigne-toi, étends-moi, étends mon corps rayonnant, étends-moi jusqu'en Orient.

Voir n'est qu'une imagination: ils se voient tous les jours. Derrière les paupières où présence et absence brillent également. Toi absente, absent, toi longtemps et loin et également, le monde est en exaltation.

Ah, nous l'avons compris jusqu'aux entrailles, que c'est l'arbre aux bras levés qui fait le ciel ;

245

et que l'absence est la chair lumineuse de la présence. Je me demande si l'on a le droit au rêve pour réalité, ou si c'est une faute contre nos prochains. Parce que sans le Rêve, Clarice n'existe pas. Mieux encore ou pire: sans le Rêve, elle n'aime pas.

C'est du Rêve que vient la lumière, la force, le courage, la gaîté. Elle vit à la force du Rêve. Le Rêve est sa grand-mère maternelle. Et aussi sa tante Rachel, celle qui en mourant rit.

Le besoin de sa vie est de le trouver (Isaac) en rêve, elle ne pense qu'à ça, c'est sa sorcellerie personnelle. C'est-à-dire de l'avoir pour Titan de rêve, pour porteur de sa terre; de le mélanger, de mêler leurs farines pour faire ses rêves; de le perdre cinq années, de passer cinq années à le perdre et à la fin le retrouver dans un rêve, un seul rêve de cinq années, je veux dire un vrai rêve; et de même de le perdre cinq années et de passer cinq années à la lueur funèbre de cette perte, et pendant cinq années voir le monde dans les couleurs safran, écrire des livres safran, et à la fin le retrouver en réalité comme dans un rêve: avec la brusquerie magique du rêve qui tranche la corde et nous dépend alors que nous sommes déjà morts et à l'instant même s'évanouissent cinq années de terreur; je veux dire

246

une vraie réalité, mais avec la couleur, la pesanteur dans l'apesanteur, la lenteur dans la vitesse, du rêve.

En vérité pourrais-je dire la vérité? La leur? C'est une vérité de poètes: elle bondit devant mes yeux, je veux la dévisager, elle n'est plus dans mon champ de vision, elle glisse sous ma pensée; je la sens, mais je ne peux pas la dire: comment le corps de Clarice sans rêve serait mort, je ne sais pas le dire, mais je le sais.

Je sais aussi: quand elle mourra, à la fin de son livre, ce sera par mort de Rêve.

De la Grande Pauvreté bénie jaillissent visions, extases, prophéties. Béni soit le jamais sans lequel jamais elle n'aurait trouvé le chemin du plus loin, se disait-elle. Béni soit le jamais sans lequel jamais n'aurait poussé si dru le blé du Rêve.

Eles não podem mais se perder: eles vivem no seio da perda, que não é isso que nós pensamos. A eles nunca faltavam desejos. O desejo não é o que nós pensamos. O desejo é o corpo ardendo pleno de realidade. É a carne iluminada da realidade.

Eu amo sua ausência. O mundo é o espaço que entre o meu corpo e o seu corpo vai-se radiante.

Afaste-se, afaste-se, estenda-me, estenda meu corpo radiante, estenda-me até o Oriente.

Ver é só uma imaginação: Eles se vêem todos os dias. Por trás das pálpebras onde presença e ausência brilham igualmente. Você ausente [ela], ausente [ele], você longo tempo e longe e igualmente, o mundo está em exaltação.

Ah, nós compreendemos até as entranhas, que é a árvore de braços levantados que faz o céu;

245

e que a ausência é a carne luminosa da presença.

Eu me pergunto se nós temos o direito ao sonho por realidade, ou se é uma falta contra nossos próximos. Porque sem o Sonho, Clarice não existe. Melhor ainda ou pior: sem o Sonho, ela não ama.

É do Sonho que vem a luz, a força, a coragem, a alegria. Ela vive à força do Sonho. O Sonho é sua avó materno. E também sua tia Raquel, aquela que ao morrer ri.

A necessidade da sua vida é de encontrá-lo (Isaac) em sonho, ela não pensa em outra coisa, é sua bruxaria pessoal. Isto é de tê-lo por Titan do sonho, por portador da sua terra; de misturá-lo, de misturar as farinhas deles para fazer seus sonhos; de perdê-lo cinco anos, de passar cinco anos a perdê-lo e ao final reencontrá-lo em um sonho, um só sonho de cinco anos, eu quero dizer um verdadeiro sonho; e do mesmo modo de perdê-lo cinco anos e de passar cinco anos na luz funèbre dessa perdição, e durante cinco anos ver o mundo nas cores açafraão, escrever livros açafraão, e ao final encontrá-lo na realidade como em um sonho: com a brutalidade mágica do sonho que corta a corda e nos des-enforca quando nós já estamos mortos e no mesmo instante dissipam-se cinco anos de terreur; eu quero dizer

246

uma verdadeira realidade, mas com a cor, a gravidade na microgravidade, a lentidão na velocidade, do sonho.

Na verdade eu poderia dizer a verdade? A deles? É uma verdade de poetas: ela salta diante dos meus olhos, eu quero fixá-la, ela não está mais no meu campo de visão, ela desliza sob meu pensamento; eu a sinto, mas eu não posso dizê-la: como o corpo de Clarice sem sonho morreria, eu não sei dizê-lo, mas eu sei como.

Eu sei também: quando ela morrerá, no final do seu livro, será por morte de Sonho.

Da Grande Pobreza abençoada surgem visões, êxtases, profecias. Abençoado seja o jamais sem o qual jamais ela teria encontrado o caminho do mais

C'est seulement après bien des années, parmi lesquelles il y eut des années de colère, d'autres de perdition, des hautes, des basses, des feux, des évasions manquées, des glaces, des métamorphoses, qu'ils virent où ils se passaient: dans une histoire. Histoire à trois voix - celle de Clarice, celle d'Isaac et celle de l'histoire qui les racontait. Histoire qu'ils n'écrivaient pas...

Ni l'un ni l'autre n'aurait écrit une telle histoire: elle était même le contraire de celles que Clarice écrivait. Jamais Clarice n'aurait inventé

247

une histoire aussi souterraine et qui durait tant de dizaines d'années.

Une histoire dont ils n'étaient pas les auteurs, eux qui avaient écrit des dizaines d'histoires; et qui ne serait jamais ni écrite, ni publiée: c'est pour cela qu'ils la craignaient et qu'ils l'aimaient. Elle était à trois voix, avec contretemps.

“J'ai l'impression, disait Clarice avec précaution que nous sommes depuis des mois dans un nouveau chapitre.” Mais Isaac, non, il n'y était pas. Histoire avec chapitres décalés et plusieurs tons. Elle est dans les rouges quand lui est dans les bleus.

Dans *le départ du Train* c'est Angela qui raconte Angela et Eduardo. Dans le *Départ du Train* écrit par Eduardo, le train est parti depuis longtemps, Angela ne l'a pas pris, elle n'est pas partie, i n'y a pas de départ.

J'ai oublié de dire: jamais ils ne se disaient cette phrase de pain “je t'aime”. Dans aucune langue? Dans aucune. Cette phrase “je t'aime” était: celle qu'ils ne disaient pas. La non-dite, la respiration inaudible sur laquelle s'élevaient leurs conversations. Celle que tous les autres phrases portaient sur leur dos comme une poudre d'or. Elles ne la sentent pas. La poudre est cependant leur mission. Même dans le café? Dans le café non plus. Les autres phrases l'avaient portée sur

248

leur dos. Ils avaient commencé par ne pas la dire. Pas avec ces mots.

A ces mots, (moi qui ai lu jusqu'ici sans me refuser à l'aventure) à ces mots, un noir trouble m'envahit. Ne suis-je pas descendue sous la vie humaine en suivant l'auteur? Ne suis-je pas dans ce champ bombardé à l'extrémité nord de la terre où arrivent les morts que l'on rappelle lorsque nous manquons de vivants?

Vivre de si peu, n'est-ce pas un péché? contre le besoin et contre la faim? Péché contre nous les gens du genre humain. Et contre ma mère qui m'apporte des plateaux de légumes arrangés en tableau, et elle me demande: dans ce livre de quoi s'agit-il? La bouche pleine je ne peux pas répondre. Je marmotte: d'auteur.

longe, dizia-se ela. Abençoado seja o jamais sem o qual jamais teria crescido tão abundante o trigo do Sonho.

Somente depois de muitos anos, entre os quais houve anos de cólera, outros de perdição, de altos, de baixos, de fogos, de fugas fracassadas, de gelos, de metamorfoses, que eles viram onde se passavam: em uma história. História em três vozes – a de Clarice, a de Isaac e a da história que os narravam. História que eles não escreviam...

Nem um nem outro teria escrito tal história: ele era mesmo o contrário daquelas que Clarice escrevia. Jamais Clarice teria inventado

247

uma história tão subterrânea e que durava tantas dezenas de anos.

Uma história da qual eles não eram os autores, eles que tinham escrito dezenas de histórias; e que não seria jamais escrita, nem publicada: é por isso que eles a temiam e que eles a amavam. Ele era em três vozes, com contratempo.

“Eu tenho a impressão, dizia Clarice com precaução que nós estamos há meses em um novo capítulo.” Mas Isaac, não, ele não estava. História com capítulos defasados e vários tons. Ela está nos vermelhos quando ele está nos azuis.

Em *a partida do trem* é Ângela que narra Ângela e Eduardo. Na *Partida do Trem* escrita por Eduardo, o trem partiu há muito tempo, Ângela não o pegou, ela não partiu, não há partida.

Eu me esqueci de dizer: eles nunca se diziam essa frase de pão “eu o/a amo”. Em nenhuma língua? Em nenhuma. Essa frase

“eu o/a amo” era: aquela que eles não diziam. A não-dita, a respiração inaudível sobre a qual se elevavam suas conversas. Aquela que todas as outras frases carregavam nas costas como um pó de ouro. Elas não a sentem. O pó é entretanto a missão delas. Mesmo no café? No café também não. As outras frases a tinham carregado sobre

248

suas costas. Eles começaram por não dizê-la. Não com essas palavras.

A essas palavras, (eu que li até aqui sem me recusar à aventura) a essas palavras, uma negra perturbação me invade. Eu não descí sob a vida humana seguindo a autora? Não estou nesse campo bombardeado na extremidade norte da terra aonde chegam os mortos que chamamos quando nos faltam vivos?

Viver de tão pouco, não é um pecado? contra a necessidade e contra a fome? Pecado contra nós pessoas do gênero humano. E contra minha mãe que me traz pratos de legumes arrumados em quadro, e ela me pergunta: nesse livro do que se trata? A boca cheia eu não posso responder. Eu balbucio: de autora.

*Isaac:* Je ne t'aime pas, il s'agit seulement de nous deux cette création. Qu'on me donne un autre mot que le mot "aimer". Qu'on me donne la clé de mon pays étranger.

Non, je ne t'aime pas. Il s'agit d'habitation intérieure. De maison avec habitant. Tu m'es.

Je ne t'aime pas. J'ai le monde habité de toi  
(traduit de l'allemand).

Sur le balcon claironnent mes hibiscus donnés. Mes compagnons de route dans ces très déserts  
249

lieux. Une histoire sans hibiscus? Je pense au bien d'être aimée sur cette terre avec fleurs. Et à des champions de jeûne qui exercent sur l'auteur leur enchantement. Je croque un croûton de pain frais. Et que l'on ne me raconte pas que Clarice, qui aime le pain frais, ne regrette pas de n'entendre jamais le mot qui donne et sauve, parce que je ne le croirai pas. Cette histoire aujourd'hui je ne peux pas l'avalier sans angoisse.

L'auteur me manque: j'aimerais savoir comment cela va finir avant de lire plus loin.

Je sais, je sais, j'avais dit que je ne voulais plus m'emmêler avec elle. Pas avant des années.

Mais il nous arrive de nous dire adieu pour toujours et de nous téléphoner quatre jours après adieu. Nous ne sommes plus dans le secret.

D'ailleurs je ne fais qu'exprimer un désir et mon inquiétude, puisque je ne sais pas où est l'auteur.

Je continuerai donc à lire dans le plus trouble tourbillon d'incertitude:

*Clarice:* Un autre mot que le mot "aimer", mon amour: il s'agit de ce travail à l'extrême et ultime limite de la pensée. Il s'agit de percer la vieille pensée opacifiée. Et pour cela se défaire des mots qui s'agrippent de leurs mille petits doigts peureux à nos pieds, à nos genoux, à nos paupières, nous supplient de ne pas avancer. Pas  
250

plus loin. Et qui nous retiennent et nous racontent la plus mauvaise, la terne et terreuse et frileuse version terrestre de la condition humaine. Se défaire des mots qui nous séparent du monde, et qui poussent leurs cris d'effroi, et qui sont faits pour nous dissuader d'atteindre et de sortir, et de toucher et dépasser et goûter à tout ce qui nous est promis dans le monde, et pour nous faire croire que tout n'est pas bon, ceci n'est pas bon, ceci est bon, pour nous mystifier et nous pétrifier, et nous séparer du monde qui est entièrement bon. Il s'agit de redevenir splendides. Nous avons tété jadis les racines emmêlées de la Nature. Sucé la douceur de l'amertume. Nous avons su saisir dans la souffrance l'extrême goût de la vie. Nous avons été libres et puissants, nous ne savons même plus où ni

*Isaac:* Eu não a amo, trata-se somente de nós dois essa criação. Que me dêem outra palavra que não seja "amar". Que me dêem a chave de meu país estrangeiro.

Não, eu não a amo. Trata-se de habitação interior. De casa com habitante. Você é eu.

Eu não a amo. Eu tenho o mundo habitado de você  
(traduzido do alemão).

Sobre a varanda clarinam meus hibiscos dados. Meus companheiros de estrada nesses lugares muito desertos.  
249

Uma história sem hibiscos? Eu penso no bem de ser amado sobre essa terra com flores. E em campeões de jejum que exercem sobre o autor seu encantamento. Eu como uma casca de pão fresco. E que não me contem que Clarice, que gosta de pão fresco, não se arrepende de nunca ouvir a palavra que dá e salva, porque eu não acreditaria. Essa história hoje eu não posso engoli-la sem angústia.

Sinto falta da autora: eu gostaria de saber como isso vai acabar antes de ler mais adiante.

Eu sei, eu sei, eu havia dito que não queria mais me envolver com ela. Não antes de anos.

Mas nos acontece de nos dizer adeus para sempre e de nos telefonar quatro dias depois do adeus. Nós não estamos mais no segredo.

Aliás eu não faço nada mais que exprimir um desejo e minha inquietude, já que eu não sei onde está a autora.

Eu continuarei então a ler no mais turvo turbilhão de incerteza:

*Clarice:* Outra palavra que não seja "amar", meu amor: trata-se desse trabalho no extremo e último limite do pensamento. Trata-se de atravessar o velho pensamento opaco. E para isso se desfazer das palavras que se agarram com seus mil pequenos dedos temerosos aos nossos pés, aos nossos joelhos, às nossas pálpebras, nos suplicam para não continuar. Não  
250

mais além. E quem nos retém e nos conta a pior, a pálida e terrosa e temerosa versão terrestre da condição humana. Desfazer-se das palavras que nos separam do mundo, e que soltam seu grito de terror, e que são feitas para nos dissuadir de alcançar e de sair, e de tocar e exceder e experimentar tudo aquilo que nos é prometido no mundo, e para nos fazer acreditar que nem tudo é bom, isso não é bom, isso é bom, para nos mistificar e nos petrificar, e nos separar do mundo que é inteiramente bom. Trata-se de voltar a ser esplêndidos. Nós mamamos outrora nas raízes enredadas da Natureza. Sugar a doçura da amargura. Nós soubemos aproveitar no sofrimento o extremo gosto da vida. Nós fomos livres e potentes, nós nem sabemos mais onde nem quando. Tudo o que nos

quand. Tout ce qui nous arrivait: merci. Quand fûmes-nous généreux? Quand n'étions-nous pas les dupes de la peur? Quand faisons-nous d'une minute l'occasion du plus grand, du plus fin, l'époque d'un voyage avec noces, festin, construction d'un palais et gros lustre orangé? Nous puissions. Quand jouions-nous de tous les instruments? Entre la langue et nous il n'y avait ni obéissance ni désobéissance, seulement conjugaison exacte de sentir et musique. Dire ne broyait pas. Quand tirions-nous encore de la pâte des mots les accents espérés, uniques, nécessaires ?

251

Quand vivions-nous naturellement très haut, et très profondément, et maintenant nous regardons le haut d'en bas, et nous l'appelons impossible et surhumain, afin de protéger notre acquise bassesse, notre paresse, notre maigresse d'imagination?

Nous n'avons pas toujours été ainsi sous-humainement humains, si assis, si avaros, si réduits d'âme et si gros d'estomac, et prenant, l'âme pour l'estomac, et craignant tous les jours d'avoir faim.

Une autre fois nous fûmes évidemment heureux et sans effort, nous l'avons oublié mais les nuits se souviennent, nous ne comparions pas "beaucoup" avec "un peu", "combien" n'existait pas, nous allions sans compter, nous savions jouir du lourd et du léger, perdre était un trouver, chaque sensation une bénédiction, chaque instant un maître, chaque faim célébration d'un pain, quand nous vivions naturellement surnaturellement. Et pas de plainte, seulement une merveilleuse curiosité.

J'avais la puissance. Les femmes qui me voyaient passer admiraient la promesse de mon dos. Moi aussi je sentais ma largeur miroiter. Je peux porter le monde. Sur les bords de la mer poussent les soucis. Mon pays est en face, mon inconnu, mon futur, mon livre. Comment y entrer, venant de ce bord et sans passeport, et sans papiers? Et sans maillot pour entrer dans

252

la mer. Je suis avant les mots. J'ai la puissance inconnue de moi-même, c'est la nudité. Je plonge. Le bond est tellement fort qu'il me porte longuement sans jamais faiblir à la surface des eaux et sans jamais la briser, longtemps je rase les eaux comme une hirondelle géante. En vérité je vole. Inlassable sans ailes. Mon dos, mon corps sont mes ailes mêmes, et dans mon corps le désir sans fin et la destinée. J'y arriverai, j'y arriverai. Je ne laisse rien m'arrêter, ni illusion d'océan ni illusion de mots. Allons au bord du monde, et puissions.

Quand sommes-nous tombés dans le vieux filet de mots empoisonneurs, et d'un seul coup notre gaîté notre génie, nos pouvoirs, adieu!

Et jusqu'à la mémoire de notre chute. Et nous croyons avoir été fœtus dans le filet, être nés pour les mailles et les empêchements. Nous nous levons sans éternité, et une heure plus tard nous nous sommes retirés des

acontecia: obrigados. Quando nós fomos generosos? Quando nós não fomos os ingênuos do medo? Quando nós fazíamos de um minuto a ocasião do maior, do mais fino, a época de uma viagem com bodas, festim, construção de um palácio e grande lustre alaranjado? Nós possamos. Quando nós tocávamos todos os instrumentos? Entre a língua e nós não havia nem obediência nem desobediência, somente conjugação exata de sentir e música. Dizer não triturava. Quando nós ainda tirávamos da massa das palavras os acentos esperados, únicos, necessários?

251

Quando nós vivíamos naturalmente muito alto, e bem profundamente, e agora nós olhamos o alto de baixo, e nós o chamamos impossível e sobre-humano, afim de proteger nossa adquirida baixaza, nossa preguiça, nossa magreza de imaginação?

Nós não fomos sempre assim sub-humanamente humanos, tão sentados, tão avaros, tão reduzidos de alma e tão gordos de estômago, e tomando, a alma pelo estômago, e receando todos os dias ter fome.

Outra vez nós fomos evidentemente felizes e sem esforço, nós o esquecemos mas as noites de lembram, nós não comparávamos "muito" com "um pouco", "quanto" não existia, nós íamos sem contar, nós sabíamos jogar de pesado e de leve, perder era um encontrar, cada sensação uma benção, cada instante um mestre, cada fome celebração de um pão, quando nós vivíamos naturalmente sobrenaturalmente. E nada de queixa, somente uma maravilhosa curiosidade.

Eu tinha a potência. As mulheres que me viam passar admiravam a promessa das minhas costas. Eu também sentia minha largura espelhar. Eu posso carregar o mundo. Na beira do mar crescem as preocupações. Meu país fica em frente, meu desconhecido, meu futuro, meu livro. Como entrar nele, vindo dessa borda e sem passaporte, e sem documentos? E sem maiô para entrar no

252

mar. Eu estou antes das palavras. Tenho a potência desconhecida de mim mesma, é a nudez. Eu mergulho. O salto é tão forte que ele me carrega longamente sem jamais enfraquecer na superfície das águas e sem jamais quebrá-la, longo tempo eu rasei as águas como uma andorinha gigante. Na verdade, eu vôo. Incansável sem asas. Minhas costas, meu corpo são minhas próprias asas, e no meu corpo o desejo sem fim e o destino. Eu vou conseguir, eu vou conseguir. Eu não deixo nada me deter/impedir, nem ilusão do oceano nem ilusão de palavras. Vamos à beira do mundo, e possamos.

Quando nós caímos na velha rede de palavras envenenadoras, e de repente nossa alegria nosso gênio, nossos poderes, adeus!

E até a memória da nossa queda. E nós acreditamos ter sido fetos na rede, nascidos para as malhas e os impedimentos. Nós nos levantamos sem eternidade, e

grandes aventures. Nous existons les yeux dans les yeux des horloges. Nous ne suivrons pas la Beauté qui passe, nous ne sauterons pas ce fleuve, nous fuirons l'abîme, nous serons bien aveugles, bien sourds, bien fatigués, le dos sans rêve bien docile. Le livre du monde? un dictionnaire, tout est dans le dictionnaire, aimer est dans le dictionnaire, tout est rangé, décrit, dictionné, connu, mon corps est dans le dictionnaire,

253

ah mon amour, nous sommes dans la gueule du monstre et elle a trente-cinq mille dents  
Je viens de chercher le mot "aimer" dans le dictionnaire, et je te le confirme ce n'est pas avec "amour" que Je t'aime, avec amour aussi, mais pas seulement avec "amour" connu et connus synonymes, non mon aimer n'est pas cet aimer. Ce beaucoup n'est pas un beaucoup. Je cherche "échelle" et je ne trouve pas mon échelle, celle qui pousse selon mon élan, à chaque élan un rameau nouveau.

Si nous n'avons plus la grâce de la hauteur natale, plantons l'échelle végétale et remontons. Je me redresse, je lève le pied et c'est déjà l'autre monde. Nous sommes toujours beaucoup plus forts que nous le croyons.

J'entends mon propre cri de joie s'élever dans l'espace qui repousse autour de mon coeur. Je ne sais pas ce que je t'écris. Je suis le mouvement. Je suis l'échelle. Je suis sûre. Je suis passée à vie.

J'avance: c'est le bonheur. Je ne regarde pas tout autour de moi ni dans les yeux de l'horloge: bonheur. Je ne pense pas, je réponds. Je suis appelée à vivre et je réponds.

Qui dit que ce bonheur n'est pas le bonheur? Qui compte en heures mon éternité? Qui juge ma copie, qui note mon infini, qui prétend prendre ma mesure? Je ne relève pas de votre Université. Sur les bancs, je suis nulle.

254

Qui fronce les sourcils? Qui me convoque chez le boucher et tête basse je m'y rends, mon cartable sous le bras, sans connaître le sujet?

C'est: "la Mort" avec tous ses synonymes, dérivés et envoyés, ses soldats de papier, et ses alliés, notre inimaginable manque d'imagination et la tyrannie de notre manque d'imagination. C'est la Mort et ses faux. "La Mort", quelle histoire! Et dire que nous l'avons inventée, tellement bien inventée que nous ne savons même plus que nous sommes nous-mêmes les auteurs de ses histoires. Nous qui l'avons tirée de notre faiblesse, peinte et couronnée pour assurer de faibles jours à notre faiblesse. Ensuite nous l'armons de tous les mots qui nous amoindrissent. Le miracle c'est que nous ayons inventé "Dieu" et que nous nous en trouvions si bien. L'anti-miracle c'est que nous ayons

uma hora mais tarde nós nos retiramos das grandes aventuras. Nós existimos olhos nos olhos dos relógios. Nós não seguiremos a Beleza que passa, nós não saltaremos esse rio, nós fugiremos do abismo, nós seremos bem cegos, bem surdos, bem cansados, as costas sem sonho bem dócil. O livro do mundo? Um dicionário, tudo está no dicionário, amar está no dicionário, tudo está organizado, descrito, dicionarizado, conhecido, meu corpo está no dicionário,

253

Há meu amor, nós estamos na boca do monstro e ela tem trinta e cinco mil dentes

Eu acabo de procurar a palavra "amor" no dicionário, e eu lhe confirmo não é com "amor" que eu o amo, com amor também, mas não somente com "amor" conhecido e conhecidos sinônimos,

Não meu amar não é esse amar. Esse muito não é um muito. Eu procuro "escada" e eu não encontro minha escada, aquela que cresce de acordo com meu impulso, a cada impulso um ramo novo.

Se nós não temos mais a graça da altura natal, plantemos a escada vegetal e subamos novamente. Eu me endireito, levanto o pé e já é o outro mundo. Nós somos sempre muito mais fortes do que pensamos.

Eu escuto o meu próprio grito de alegria se elevar no espaço que cresce de novo em torno do meu coração. Eu não sei o que lhe escrevo. Eu sou o movimento. Eu sou a escada. Eu tenho certeza. Eu voltei à vida.

Eu avanço: é a felicidade. Eu não olho tudo à minha volta nem nos olhos do relógio: felicidade. Eu não penso, eu respondo. Eu sou chamada a viver e eu respondo.

Quem diz que essa felicidade não é felicidade? Quem conta em horas minha eternidade? Quem julga minha cópia, quem anota meu infinito, quem pretende tirar minha medida? Eu não pertenço à Universidade de vocês. Nos bancos de escola, eu sou nula.

254

Quem franze as sobrancelhas? Quem me convoca na casa do açougueiro e de cabeça baixa eu vou até lá, minha pasta debaixo do braço, sem saber o motivo?

É: "a morte" com todos os seus sinônimos, derivados e enviados, seus soldados de papel, e seus aliados, nossa inimaginável falta de imaginação e a tirania da nossa falta de imaginação. É a morte e suas foices.

"A Morte", que história! E dizer que nós a inventamos, tão bem inventada que nós nem sabemos mais que somos nós mesmos os autores de suas histórias. Nós que a tiramos da nossa fraqueza, pintada e coroada para garantir fracos dias à nossa fraqueza. Em seguida nós a armamos com todas as palavras que nos diminuem. O milagre é que nós tenhamos inventado "Deus" e que nós nos encontremos tão bem.

inventé “Mort”.

Et le mystère c'est que nous confondons inventer et croire. Nous inventons ce mot de Mort et le mot devient notre maître, et nous ne désinventons pas? Un mot, et nous voilà perclus, transis, et de travers, et pour des années. Sa force est dans sa faiblesse. L'ennemi est presque invisible : se méfie-t-on d'un mot? Et le voilà qui pique en un millième de seconde nos myriades de neurones et une seconde plus tard, partent des messages empoisonnés dans nos nervures, et

255

une minute plus tard nous sommes teints et mortalisés jusqu'au moindre état d'esprit.

Et puis quel vilain mot: “Mort”. Mourir pour un mot? Au moins qu'il soit magique, et qu'il sonne à la porte de Dieu, comme le mot “Absinthe”, ou le mot “Mystique”. Au moins un cheval en vif-argent, ou l'étoile aux cheveux qui chantent. Cette vie contre le caillou blanc portant gravés nos noms nouveaux, mais rien de moins. Ou bien le mot “manquée” recto verso: tu m'as manqué, tu ne m'as pas manquée, un mot qui ne manque d'aucun éclat: cette larme, suspendue à mes cils et qui mûrit, ton nom murmuré par mes yeux. Aujourd'hui je m'en prends aux mots qui mordent, nos inventions antiques et ennemies. C'est vendredi, jour de grand nettoyage, je vais passer la langue au peigne fin. Et purifier et gratter le sol et les parois et le plafond du cerveau, c'est un travail épuisant, il faut se retourner contre soi-même, il faut se guetter, se surprendre, se déjouer. Et attention parce que les mots reviennent à la moindre distraction. Je vais me tromper. Mais je le sais. Je vais me soupçonner de tromperie. Aussi longtemps que cela sera nécessaire. Je ne désarmerai jamais. Pour commencer je ne me trompe pas: j'ai décidé de rompre avec “la Mort”. C'est une guerre très simple. Il y a un champ de bataille.

Quel énorme semblant cosmique! nous

256

sommes là par centaines de millions à nous présenter aux examens. Par vagues de générations. Et on nous donne des tickets de rationnements de vie. Mais moi, je ne suis pas née sur ce bout de papier. En 1789, je l'ai déjà dit dans les rues que nous sommes nés libres d'être millénaires. Contre nous la fatigue qui veut “la cessation de vie” (j'ai trouvé ça dans le dictionnaire). Mais déjà plus contre. Car nous sortons tout de suite du champ de bataille. Voilà notre manière de faire la guerre: sortir. Ma rivière a changé de lit. La Mort? Nous ne la croyons plus: nous lui coupons les vivres. Il suffit d'y penser. Tout est l'œuvre de croyances. Avec une croyance nous faisons la mort. Avec une croyance nous ouvrons le portail du temps: voilà, chaque minute nous est accordée à l'envie.

Toi, pauvre Mort, à laquelle je m'attaque, je ne t'en veux pas, créature de nos angoisses, fantôme énorme

O antimilagre é que nós tenhamos inventado “Morte”.

E o mistério é que nós confundimos inventar e crer. Nós inventamos essa palavra de Morte e a palavra torna-se nosso dono, e nós não desinventamos? Uma palavra, e eis-nos impotentes, gelados, e de través, e por muitos anos. Sua força está na fraqueza. O inimigo é quase invisível: nós desconfiamos de uma palavra? E ei-la que pica em um milésimo de segundo nossas miríades de neurônios e um segundo mais tarde, partem mensagens envenenadas em nossas nervuras, e

255

um minuto mais tarde nós estamos tingidos e mortalizados até o menor estado de espírito.

E depois que palavra: “Morte”. Morrer por uma palavra? Ao menos que ela seja mágica, e que toque à porta de Deus, como a palavra “Absinto”, ou a palavra “Místico”. Ao menos um cavalo ágil, ou a estrela com cabelos que cantam. Essa vida contra a pedra branca portando gravados nossos nomes novos, mas nada de menos. Ou então a palavra “faltante” frente e verso: você me fez falta, você não me fez falta, uma palavra à qual não falta nenhum brilho: essa lágrima, suspensa nos meus cílios e que morreu, seu nome murmurado pelos meus olhos.

Hoje eu combato as palavras que mordem, nossas invenções antigas e inimigas. É sexta-feira, dia de grande limpeza, eu vou passar a língua no pente fino. E purificar e raspar o solo e as paredes e o teto do cérebro, é um trabalho esgotante, é preciso voltar-se contra si mesmo, é preciso se vigiar, se surpreender, se frustrar. E atenção porque as palavras voltam à mínima distração. Eu vou me enganar. Mas eu sei disso. Eu vou me suspeitar de logro. O tempo que for necessário. Eu não desarmarei jamais. Para começar eu não me engano: eu decidi romper com “a Morte”. É uma guerra muito simples. Há um campo de batalha.

Que enorme aparência cósmica! Nós

256

estamos lá em centenas de milhões a nos apresentar para os exames. Por ondas de gerações. E dão-se tickets de racionamento de vida. Mas eu, eu não nasci sobre esse pedaço de papel. Em 1789, eu já disse nas ruas que nós nascemos livres de ser milenários. Contra nós a fadiga que quer “a cessação da vida” (eu encontrei isso no dicionário). Mas já mais contra. Pois nós saímos imediatamente do campo de batalha. Eis a nossa maneira de fazer a guerra: sair. Meu rio mudou de leito. A morte? Nós não acreditamos mais nela: nós lhe cortamos os víveres. Basta pensá-lo. Tudo é obra das crenças. Com uma crença nós fazemos a morte. Com uma crença nós abrimos o portal do tempo: eis aí, cada minuto nos é concedido de acordo com a vontade.

Você, pobre morte, com a qual eu me enfrento, eu

que nous avons sculpté dans la paroi d'un cauchemar, pour te vénérer ensuite avec haine, enfant monstre de nos entrailles, en qui nous jurons de voir notre assassin, chose sans force portée sur le trône enflammé, fruit de nos pâleurs, pauvre divinité que nous faisons à l'image de nos effrois et nos maladies, chiffon supplicié, innocent personnage que nous perçons de coups, toi que nous supplions de nous aider à vivre bas, vivre sombre, vivre lent et serré dans de petits souliers, et à qui nous dédions des

257

monceaux de mensonges fumants, comment t'oublierai-je, férocité obéissante à laquelle nous faisons semblant d'obéir.

Non, Mort, tu n'es pas cela, ce dentier de dragon. Tu peux aller en paix, tu peux te dissiper. Va, je n'ai pas besoin de me heurter à toi pour vivre et ressusciter.

Je suis sortie. Devant moi le champ du temps: tout est à cultiver. Je dois l'annoncer. C'est tout de même un changement de nature. L'univers à réécrire. Je ne sais pas encore comment, en liberté, en hauteur, en descendant. Trompettes!

*Voix de Clarice à voix d'Isaac:* - Je viens d'effectuer une rupture avec la Mort. Ce n'est pas un jeu. Il s'agit de purifier le mot. Tu m'écoutes?

*Voix d'Isaac:* - Je t'écoute, je t'obéis.

*Voix de Clarice:* - Ces frissons - ces nuits dans le jour, ces chutes d'astres et d'organes que nous appelons "mort": c'est seulement la chair qui cherche. La vie elle-même qui appelle au secours. Alors si nous appelons "toi" cette faim, ce moment de ventre creux, nous souffrirons de joie. Je sens souffler une grande joie qui me vient du monde: c'est l'absence de peur qui inspire le paysage de l'intérieur. Le monde et moi nous rions.

Devrais-je avoir peur de te perdre? Je suis le

258

seul auteur de la menace: j'ai à craindre mes propres trahisons, mes absences d'esprit, mes décentrement. Hier quand tu m'as téléphoné, je n'ai pas été à la bonne hauteur. J'étais sous terre, à demi enfouie dans mon propre silence, loin de notre territoire, en lenteur, cherchant la racine d'une sensation, quand tu m'as appelée. Et faute de force et de vitesse je n'ai pas réussi à remonter à ta hauteur. Je te voyais très clair, moi jusqu'au cou dans l'obscurité. Je t'ai parlé avec la bouche et la gorge, le reste de mon corps dans le silence. C'est une douleur d'animal muette: tu me tends la main. Et ma main ne m'obéit pas. C'est une bête. Il me faut cinq minutes pour la réveiller. Quand enfin elle revient je la tends, ta main est repartie. Nous

não quero mal a você, criatura das nossas angústias, fantasma enorme que nós esculpimos na parede de um pesadelo, para venerá-la em seguida com ódio, criança monstro de nossas entranhas, em quem nós juramos ver nosso assassino, coisa sem força carregada sobre o trono inflamado, fruto de nossa palidez, pobre divindade que nós fazemos à imagem de nossos pavores e nossas doenças, farrapo supliciado, inocente personagem que nós crivamos de golpes, você a quem nós suplicamos ajuda para viver de forma vil, viver sombrio, viver lento e apertados em pequenos sapatos, e a quem nós dedicamos

257

montes de mentiras fumegantes, como eu a esqueceria, ferocidade obediente a quem nós fingimos obedecer.

Não, Morte, você não é isso, essa dentadura de dragão. Você pode ir em paz, você pode se dissipar. Vá, eu não preciso me bater contra você para viver e ressuscitar.

Eu sei. Diante de mim o campo do tempo: tudo está a cultivar. Eu devo anunciá-lo. É mesmo uma mudança de natureza. O universo a reescrever. Eu não sei ainda como, em liberdade, em altura, descendo. Trompetes!

*Voix de Clarice à voz de Isaac:* - Eu acabo de efetuar uma ruptura com a morte. Não é um jogo. Trata-se de purificar a palavra. Você me escuta?

*Voz de Isaac:* - Eu escuto você, eu lhe obedeco.

*Voz de Clarice:* - Esses calafrios - Essas noites no dia, essas quedas de astros e de órgãos que nós chamamos "morte": é somente a carne que procura. A vida ela mesma que chama por socorro. Então se nós chamamos "você" essa fome, esse momento de ventre vazio, nós sofreremos de alegria. Eu sinto soprar uma grande alegria que me vem do mundo: é a ausência de medo que inspira a paisagem do interior. O mundo e eu nós rimos.

Eu deveria ter medo de perdê-lo? Eu sou o

258

único autor da ameaça: eu tenho a temer minhas próprias traições, minhas ausências de espírito, meus descentramentos. Ontem quando você me telefonou, eu não estive à boa altura. Eu estava sob a terra, meio enterrada no meu próprio silêncio, longe do nosso território, em lentidão, procurando a raiz de uma sensação, quando você me chamou. E por falta de força e de velocidade eu não consegui me elevar à sua altura. Eu o via claramente, eu até o pescoço na obscuridade. Eu falei- lhe com a boca e a garganta, o resto do meu corpo no silêncio. É uma dor de animal muda: você me estende a mão. E minha mão não me obedece. É um animal. Eu preciso de cinco minutos para acordá-lo. Quando finalmente ela volta eu a

vivre me demande le plus fort de mes forces. Je suis au défi. Je suis le défi. J'ai peur de ne pas réussir nos minutes. Vivre est mon affaire. Mais mourir? Cela nous arrivera, je te raconterai. Je sais déjà que j'aurai à lutter comme jamais pour être à la hauteur de ce très haut moment. Je veux y être. J'y serai.

Il y a trente années, je n'y aurais jamais pensé, que nous aurions à faire ce travail de millénaires. J'étais sans fatalité. Aurais-je eu peur?

*Voix d'Isaac:* - La fatalité est venue plus tard. C'est ce qui nous est arrivé. Vivre, quelle souffrance ! Quelle souffrance! (dit-il, avec dans la

259

voix un éclat de gaîté) jouir est une telle exigence. Là-bas qu'allons-nous devenir?

*Voix de Clarice:* - Pour futur, j'ai envie de l'arbre de la vie. Je ne sais ce que c'est, ni si c'est un arbre qui ressemble à un arbre, ou peut-être l'aubier de la planète.

*Voix d'Isaac:* - Pour futur, j'ai envie - de futur.

*Voix de Clarice:* - Au futur du futur nous inventerons une histoire encore plus idéale. Avec un autre mot que le mot "nous" . Avec d'autres "mots" que nos mots, des inconnus en couleurs de musiques.

Il y avait maintenant trente années qu'ils vivaient dans cette histoire, comme ils écrivaient: en gardant des silences gardés par des silences. D'où s'échappaient des flammes.

Et voilà qu'un jour... un jour, une année, après trente années, vient l'inattendu.

Et voilà qu'un été le silence de Clarice a tremblé: tout d'un coup a frémi en elle, comme un regard s'ouvrant dans le bois noir, l'envie de dire les mots jamais dits. Frémi et déjà perlé, perlé et déjà fleuri. Mais pourquoi si soudain, après tant d'années, et jamais encore elle ne s'est éveillée?

Pour cela. Elle a eu envie de dire ce qui n'avait jamais été dit; parce que la phrase était si simple,

260

si ordinaire. Parce qu'après trente années, il n'y a plus ni erreur, ni calcul, tout est d'une grande pureté, se dit-elle. Qui sait, peut-être est-ce l'envie de dire quelque chose devenu extraordinaire. La phrase surgirait des ténèbres comme un clin d'œil de Dieu. Un rien, mais solennel et brillant. Un triomphe de cristal.

Et après tant et tant d'années, elle a vaguement envie de perdre quelque chose, ce qu'elle avait gardé, de le livrer, de le rendre, à Dieu, à la nature, au bruit. Et elle a eu envie de quelque chose dont elle n'avait pas vraiment envie: de sacrifier le sacrifice parce qu'il était derrière ce long silence. Elle avait envie de l'envers de ce silence. De son extrémité. Ce qui faisait la phrase, c'était ce silence. Elle a eu envie d'entendre le long silence de la phrase: (" je t'aime", le nom de

estendo, sua mão já se foi. Nos viver me exige o mais forte das minhas forças. Eu estou no desafio. Eu sou o desafio. Eu tenho medo de não conseguir nossos minutos. Viver é meu negócio. Mas morrer? Isso nos acontecerá, eu contarei a você. Eu já sei que terei de lutar como nunca para estar à altura desse grande momento. Eu quero estar lá. Eu estarei lá.

Há trinta anos, eu nunca teria pensado, que nós teríamos esse trabalho de milênios a fazer. Eu estava sem fatalidade. Eu teria tido medo?

*Voz de Isaac:* – A fatalidade veio mais tarde. É o que nos aconteceu. Viver, que sofrimento! Que sofrimento! (diz ele, com um brilho de alegria na voz)

fruir é uma tal exigência. Lá adiante, o que nós nos tornaremos?

*Voz de Clarice:* – Por futuro, eu desejo a árvore da vida. Eu não sei o que é, nem se é uma árvore que se parece com uma árvore, ou talvez o alburno do planeta.

*Voz de Isaac:* – Por futuro, eu desejo – futuro.

*Voz de Clarice:* – No futuro do futuro nós inventaremos uma história ainda mais ideal. Com outra palavra do que a palavra "nós". Com outras "palavras" do que nossas palavras, desconhecidas em cores de música.

Havia agora trinta anos que eles viviam nessa história, como eles escreviam: guardando silêncios guardados por silêncios. De onde escapavam chamas.

E eis que um dia... um dia, um ano, depois de trinta anos, vem o inesperado.

E eis que um verão o silêncio de Clarice tremeu: de repente vibra nela, como um olhar se abrindo no bosque escuro, o desejo de dizer palavras nunca ditas. Vibrante e já perolado, perolado e já florido. Mas porque tão subitamente, depois de tantos anos, e jamais ainda ela não acordou?

Por isso. Ela teve vontade de dizer o que nunca tinha sido dito; porque a frase era tão simples,

260

tão comum. Porque depois de trinta anos, não há mais erro, nem cálculo, tudo é de uma grande pureza, diz-se ela. Quem sabe, talvez é o desejo de dizer qualquer coisa tornada extraordinária. A frase surgiria das trevas como um piscar de olhos de Deus. Um nada, mas solene e brilhante. Um triunfo de cristal.

E depois de tantos e tantos anos, ela tem um leve desejo de perder alguma coisa, o que ela tinha guardado, de entregá-lo, de restituí-lo, a Deus, à natureza, ao barulho. E ela desejou alguma coisa que ela não desejava realmente: de sacrificar o sacrifício porque ele estava atrás desse longo silêncio. Ela desejava o reverso desse silêncio. De sua extremidade. O que fazia a frase, era esse silêncio. Ela desejou escutar o longo silêncio da frase: ("eu o amo", o nome

Dieu.) Toute une semaine en elle, la corde tendue d'un violon muet. Un sanglot pleurait en secret. Et envie d'une orange unique. Et de boire du soleil. Et puis de blasphémer: parce que c'est le blasphème qui consacre le sacré. Est-ce que je vais vivre la vie entière sans avoir dit cette phrase? - Attends encore trente ans.

Toute la vie avec cette phrase tue, comme l'enfant que l'on s'est promis de ne pas avoir et au lieu d'enfant l'on a l'enfant que l'on n'a pas. Demain, demain, chaque jour croît le désir. Ce n'était plus qu'une question d'heures. Et soudain, ce fut  
261

maintenant. C'était la nuit, il n'y a plus ni mur, ni bord, ni digue, ni passé, ni considération, seulement le souffle de la phrase dans les poumons, et comme on ouvre une fenêtre pour libérer un papillon, elle a dit:

“Tu sais que je t'aime”, comme une nouvelle douce et éternelle, avec la voix très basse de qui psalmodie les premières notes d'une longue et complexe révélation.

“Tu sais que je t'aime” et le papillon se jette dans la nuit, je te lance “ tu sais que je t'aime ” comme on se jette vers une étoile, en tombant de toutes ses forces.

Parce que ce qu'elle voulait c'était entendre la musique. La phrase n'attend pas de réponse C'était à elle-même qu'elle s'adressait: tu sais oui je sais, s'étonnant, au bord du temps et elle le regardait rouler son cours étoilé.

Mais voici que la voix qui écoute s'est laissée glisser dans la voix qui parle, et “moi aussi” a-t-elle murmuré, mais tellement bas que personne ne l'a entendue, sinon le cours étoilé du temps.

Il était minuit. Trente ans avaient passé. Clarice a pleuré. Elle avait dépensé d'un seul coup trente années de perles et de prophéties. Pleuré mais si finement que personne ne l'a entendue sauf moi. Elle ne pourrait plus jamais le dire. Tout d'un coup il y a eu du passé dans ce qui n'avait jamais été que du présent. La phrase a rompu leur éternité. Un léger coup de hache au  
262

milieu et maintenant par la fente filtrait le temps. Je ne voulais pas la dire. Il y a eu un mûrissement du silence. “Je t'aime” ai-je dit, parce que c'était plus fort que moi. Derrière moi une immense nuit s'est fermée.

“Je ne te dirai plus jamais” a-t-elle promis. Qui sait si dans trente années la phrase n'aura pas regagné son silence magique. Et à nouveau les aubes et les nuits la respireraient dans les arbres?

A la fin de l'été, Isaac a écrit le poème: *Um zerstort zu sein*.

Avec sa voix de jeune soie triste il lui a récité les vers, au téléphone.

Avec cette voix froissée, pressentiment et regret mêlés, qu'elle aimait en secret plus que lui-même: voix du poète qui est le mendiant, le vaincu, en laquelle elle reconnaissait ses propres défaites tant espérées, voix de l'impuissance divine. En vérité à la Création ce Dieu ne peut rien, sinon tendre l'oreille.

de Deus.) Toda uma semana nela, a corda estendida de um violão mudo. Um soluço chorava em segredo. E desejo de uma laranja única. E de beber do sol. E depois de blasfemar: porque é a blasfêmia que consagra o sagrado. Eu vou viver a vida inteira sem ter dito essa frase? – Espere ainda trinta anos.

Toda a vida com essa frase calada, como a criança que se prometeu não ter e no lugar da criança tem-se a criança que se tem. Amanhã, amanhã,

cada dia cresce o desejo. Não era mais que uma questão de horas. E de repente, foi  
261

agora. Era a noite, não há mais parede, nem borda, nem dique, nem passado, nem consideração, somente o sopro da frase nos pulmões, e como se abre uma janela para liberar uma borboleta, ela disse:

“Você sabe que eu o amo”, como uma notícia doce e eterna, com a voz muito baixa de quem salmodia as primeiras notas de uma longa e complexa revelação.

“Você sabe que eu o amo” e a borboleta se lança na noite, eu lhe lanço “você sabe que eu o amo” como se joga em direção a uma estrela, caindo com todas as suas forças.

Porque o que ela queria era escutar a música. A frase não espera resposta.

Era a ela mesma que ela se dirigia: você sabe sim eu sei, surpreendendo-se, à borda do tempo e ela o observava rolar seu curso estrelado.

Mas eis que a voz que escuta se deixou deslizar na voz que fala, e “eu também” murmurou ela, mas tão baixo que ninguém a ouviu, a não ser o curso estrelado do tempo.

Era meia noite. Trinta anos se passaram. Clarice chorou. Ela tinha gastado de uma só vez trinta anos de pérolas e de profecias. Chorar mas tão delicadamente que ninguém a ouviu somente eu. Ela não poderia nunca mais dizê-lo. De repente teve passado no que sempre tivera só presente. A frase rompeu a eternidade deles. Um leve golpe de machado no  
262

meio e agora pela fenda filtrava o tempo. Eu não queria dizê-la. Houve um amadurecimento do silêncio. “Eu o amo” disse eu, porque era mais forte do que eu. Atrás de mim uma imensa noite se fechou.

“Eu não lhe direi mais jamais” prometeu ela. Quem sabe se em trinta anos a frase não terá recuperado seu silêncio mágico. E novamente as auroras e as noites a respirariam nas árvores?

Ao final do verão, Isaac escreveu o poema:

*Um zerstort zu sein*.

Com sua voz de jovem seda triste ele recitou os versos para ela, ao telefone.

Com essa voz magoada, pressentimento e remorso misturados, que ela amava em segredo mais que a ele mesmo: voz de poeta que é o mendigo, o vencido, na qual ela reconhecia as suas próprias derrotas tão esperadas, voz da impotência divina. Na verdade, para a Criação esse Deus não pode nada, a não ser escutar.

Les syllabes tombaient sur elle depuis le haut silence voilé, venant du bleu trouble de la poésie, venant de la langue allemande, dont elle avait une intime nostalgie, venant depuis longtemps de cette étoile allemande, d'où s'échappaient pour elle des révélations. Paroles d'avant et d'après nous (Mais c'était dans le dur brésilien, dans la pâte rocailleuse qui résiste, qu'elle taillait les chemins sans

263

musique de ses récits. Elle écrivait au silex, lui au violon et piano.)

Était venu le poème:

<i>Um zerstört zu sein</i>	Afin d'être détruit
<i>um wieder aufgebaut zu sein</i>	afin d'être reconstruit
<i>ist der Tempel gebaut</i>	est construit le Temple

Sous la voix tous deux, Clarice et Isaac courbent la tête pour mieux entendre les accents vibrer aux branches invisibles, dans l'obscurité.

Elle s'est sentie plongée toute habillée dans le plus vieux des fleuves.

- Tu es en moi comme le pardon du monde, a-t-elle dit avec inexactitude, mais l'intensité affolée de la voix disait le reste: elle avait cru perdre le monde, tous les fils d'or rompus, il tombait, il roulait, elle voyait déjà la vide cavité - elle venait d'être graciée. Avec encore dans les yeux le creux du monde, mais dans la gorge le sanglot de la ressuscitée. On se pleure de joie fautive de savoir célébrer en riant plus humblement «la reconstruction».

Tout est afin, *alles ist um*. Vivait-elle. Le premier souffle après un mois de gorge serrée. Le sang revient dans la pierre. J'ai faim. Je sais nager entre les nuages. Elle a raccroché. Les portes du monde tournaient sur leurs gonds, derrière l'épaule des mon-

264

tagnes. Le poème agissait. Aux premiers mots elle a vu, du ciel cassé comme un oeuf, s'écouler une interminable hémorragie d'étoiles -

au vers suivant la veine du monde ne saigne plus, la plaie se referme, les forêts se lèvent sur la terre comme les femmes, innocentes, après le mauvais rêve. Les livres s'ouvrent, les morts s'habillent en hâte et sans arrière-pensée. Cela va être l'heure du petit déjeuner. Il souffle l'esprit de la fête. Ceux qui ont souffert s'essuient les yeux. L'oubli est oublié.

Il ne peut rien arriver de mal, a-t-elle pensé, qui ne soit par le temps transformé en germes d'autre blé.

Aujourd'hui recommence. Jour de première pierre et de premier repas après la destruction. Une joie dorée dilate la poitrine céleste: c'est le soleil qui se lève dans ma poitrine. Cette petite femme qui remonte le siècle d'un pas vif malgré son âge, et malgré la longueur de la neige, c'est Clarice mon arrière grand-mère inconnue: je la reconnais à mes yeux qui sont les siens. Au plus lointain de mon épaule droite, à trois

As sílabas caíam sobre ela a partir do alto silêncio velado, vindo do azul turvo da poesia, vindo da língua alemã, da qual ela tinha uma íntima nostalgia, vindo há muito tempo dessa estrela alemã, de onde escapavam para ela revelações. Falas do antes e do depois de nós (Mas era no brasileiro duro, na massa pedregosa que resiste, que ela talhava os caminhos sem

263

música de suas narrativas. Ela escrevia com silex, ele com violino e piano.)

Veio o poema:

Afin d'être détruit	A fim de ser destruído
afin d'être reconstruit	a fim de ser reconstruído
est construit le Temple	é construído o Templo

Sob a voz os dois, Clarice e Isaac curvam a cabeça para melhor escutar os acentos vibrar nos galhos invisíveis, na obscuridade.

Ela se sentiu mergulhada toda vestida no mais antigo dos rios.

- Você está em mim como o perdão do mundo, disse ela com inexatidão, mas a intensidade enlouquecida da voz dizia o resto: ela acreditara ter perdido o mundo, todos os fios de ouro rompidos, ele caía, ele rolava, ela já via a vazia cavidade - ele acabava de ser agraciada. Com o vazio do mundo ainda nos olhos, mas na garganta o soluço da ressuscitada. Chora-se de alegria por não saber celebrar rindo mais humildemente "a reconstrução".

Tudo é a fim, *alles ist um*. Ela vivia. O primeiro sopro depois de um mês de garganta cerrada. O sangue volta na pedra. Tenho fome. Eu sei nadar entre as nuvens.

Ela desligou o telefone. As portas do mundo rodavam sobre seus gonzos, atrás do ombro das

264

Montanhas. O poema agia. Às primeiras palavras ela viu, do céu quebrado como um ovo, derramar-se uma interminável hemorragia de estrelas -

no verso seguinte a veia do mundo não sangrava mais, a ferida se fecha, as florestas se levantam sobre a terra como as mulheres, inocentes, depois de um pesadelo. Os livros se abrem, os mortos se vestem depressa e sem segunda intenção. Será a hora do café da manhã. Sopra o espírito de festa. Aqueles que sofreram se enxugam os olhos. O esquecimento é esquecido.

Nada de mal pode acontecer, pensou ela, que não seja transformado pelo tempo em germes de outro trigo.

Hoje recomeça. Dia da primeira pedra e da primeira refeição após a destruição. Uma alegria dourada dilata o peito celeste: é o sol que se levanta em meu peito. Essa pequena mulher que remonta o século com passo firme apesar da sua idade, e apesar do comprimento da neve, é Clarice minha bisavó desconhecida: eu a

génération, j'ai vu filer l'ombre aux sandales d'argent, qui portera mon nom dans trois générations.

Tout est afin, et tout est pour.

Ah si on pouvait mourir plus d'une fois. Elle aurait bien fait un aller-retour.

265

Quelque chose lui était arrivé cet été: elle n'avait jamais été aussi heureuse. Il n'y avait aucune raison. C'était l'été 1977, et elle était heureuse. Parmi la peur familière, et la séparation familière, et malgré le regret et l'impatience qui jamais ne s'éteignent, la lumière passait.

Comme si elle était arrivée. Dans son pays. Pourtant il n'y avait pas de pays? Mais pas de manque de pays. Bonheur imprévu, déplacé presque. Le sien à elle, passant par lui, mais non partagé. Comme s'il y avait eu soudain un toit, un lit, une terrasse sur la mer, une table, partagés - tout ce qu'il n'y avait pas. Cet été tout lui suffit et la satisfait. Un pays se fait en elle

Elle a eu des appétits inconnus: l'envie soudaine d'écrire dix livres "en même temps", dix livres différents, mais fruits du même été, d'avoir dix mains, ou peut-être dix voix, parce que là devant elle, le monde surabondait, jamais il n'y avait eu tant d'éclats à cueillir, et sans aucune explication. Et l'envie de ne jamais plus s'arrêter d'écrire, un livre conduisant à la porte d'un autre, elle ne voyait plus aucune raison de s'arrêter puisque le chemin continuait. Ce qui ne lui était encore jamais arrivé: parce qu'entre ses livres s'étendaient jusqu'ici de longues absences de corps. Elle hibernait. Jusqu'à ce qu'un rêve vint la déchirer.

Mais cet été il lui arrive l'imprévu: elle ne sent plus de fin s'annoncer. La porte du fond est

266

ouverte. De l'intérieur de son livre elle voit déjà les premiers mètres du suivant. Son sol très différent. D'avance elle le désire, elle pressent la première main tendue, l'émoi sans mots du premier contact si léger, si prudent, le premier serrement de cœur, et tout de suite après les premières lignes, cette union indissoluble entre le fini et l'infini entre l'existant et l'inexistant, ce corps à corps à un seul corps, cette invention harassante de chaque poignée de terre, de chaque bouchée d'air. Il n'existait pas du tout, elle n'y avait même pas pensé, et pourtant elle l'entendait respirer juste "après". Une telle impatience la presse cet été.

Elle était enceinte à cinquante-huit ans, et naturellement comme toutes les femmes dans cet état, elle riait, elle riait. Enceinte? D'un mystère. Sans savoir ce qui naîtrait, elle était déjà en transformation: elle avait grandi. Ses épaules élargies: peut-être que je vais devoir porter une terre? Son corps légèrement colossal. D'après son corps: ce qui se préparait allait lui demander la plus grande force. Elle se laissait faire.

reconheço nos meus olhos que são os dela. No mais distante do meu ombro direito, há três gerações, eu vi partir a sombra de sandálias de prata, que carregará meu nome por três gerações.

Tudo é a fim, e tudo e por

Ah se nós pudéssemos morrer mais de uma vez.

Ela certamente teria feito uma ida e volta.

265

Alguma coisa lhe acontecera nesse verão: ela nunca estivera tão feliz. Não havia nenhuma razão. Era o verão 1977, e ela estava feliz. Entre o medo familiar, e a separação familiar, e apesar do remorso e da impaciência que nunca desaparece, a luz passava.

Como se ela tivesse chegado. No seu país. No entanto não havia país? Mas não faltava país. Felicidade imprevista, deslocada quase. A sua a ela, passando por ele, mas não compartilhada. Como se houvesse de repente um teto, uma cama, uma varanda para o mar, uma mesa, compartilhada – tudo aquilo que não havia. Nesse verão tudo lhe é suficiente e a satisfaz. Um país se faz nela.

Ela teve apetites desconhecidos: o desejo súbito de escrever dez livros "ao mesmo tempo", dez livros diferentes, mas frutos do mesmo verão, de ter dez mãos, ou talvez dez vozes, porque lá diante dela, o mundo superabundava, nunca tinha havido tantos brilhos a colher, e sem nenhuma explicação. E o desejo de nunca mais parar de escrever, um livro conduzindo à porta de outro, ela não via mais nenhuma razão para parar já que o caminho continuava. O que ainda nunca lhe acontecera: porque entre seus livros se estendiam até aqui longas ausências de corpos. Ela hibernava. Até que um sonho veio atormentá-la.

Mas nesse verão lhe acontece o imprevisto: ela não sente mais o fim se anunciar. A porta do fundo está

266

aberta. Do interior do seu livro ela já vê os primeiros metros do seguinte. Seu solo muito diferente. Antecipadamente ela o deseja, ele pressente a primeira mão estendida, a emoção sem palavras do primeiro contato tão suave, tão prudente, o primeiro aperto de coração, e imediatamente após as primeiras linhas, essa união indissolúvel entre o finito e o infinito entre o existente e o inexistente, esse corpo-a-corpo a um só corpo, essa invenção extenuante de cada punhado de terra, de cada bocado de ar. Ele não existia, ela nem havia pensado nele, e no entanto ela o ouvia respirar logo "após". Uma impaciência a apressa nesse verão.

Ela estava grávida aos cinquenta e oito anos, e naturalmente como todas as mulheres nesse estado, ela ria, ela ria. Grávida? De um mistério. Sem saber o que nasceria, ela já estava em transformação: ela tinha crescido. Seus ombros alargados: talvez eu deverei carregar uma terra? Seu corpo levemente colossal. Segundo seu corpo: o que se preparava iria exigir dela a maior força. Ela deixada as coisas acontecerem.

Força que lhe dava o gosto de devorar. Ou talvez:

Force qui lui donnait le goût de dévorer. Ou peut-être: d'être dévorée. Une voracité la prend pour objet. Et faim de l'oreille aussi. Été où, si elle avait été Dieu, elle aurait allumé des musiques dans le monde entier. Pas de gestation, genèse, elle le sent jusqu'aux entrailles, dans le

267

silence. Dieu le premier a poussé de grands cris dans sa langue en travaillant.

Un jour je vais me réveiller parlant une langue complètement étrangère. Elle riait, elle riait. Et elle était plus large d'épaules, cuivrée, étincelante. J'attends un événement qui me veut athlétique.

La chose suivante, c'est qu'elle pensait beaucoup à la fin de leur histoire. Puisque personne ne la racontera jamais. En tant qu'auteur passionnée de son art, elle pense au "dernier chapitre": le plus inimaginable de tous les chapitres du monde. Elle ne pouvait même pas s'en approcher. C'est pour cela qu'elle était attirée, elle est un grand paon de nuit qui tourne autour d'un lustre et devient fou dans la forêt de reflets. Elle pense beaucoup au livre de leur fatalité, qu'ensemble et séparément ils n'écrivent pas. Nous sommes vraiment des personnages: des aveugles réunis par un Désir qui les dépasse. J'aurais voulu - le lire. C'est celui-là, bien sûr, qui se balance comme une pomme éblouissante au milieu du jardin lointain. Ah si je pouvais la voir. Elle devine, elle se penche, elle voit encore - quelques chapitres, et puis plus rien. Un brouillard, un effacement d'espace. C'est trop tôt, pense-t-elle. Dans trente années peut-être.

Elle rêve souvent de "copie blanche". Tout est annulé. Elle n'a pas la licence de droit qu'elle a. Elle recommence. Elle se présente en état d'absence. Ce qui ne lui était jamais arrivé dans

268

la vie, allait lui arriver. Lui arrivait. Le temps passe devant elle, elle n'écrit rien. Il n'y a pas de porte. Elle n'entre pas. Devant elle ces longues feuilles blanches qui attendent. Pas un son. Pas une ligne. Un grattement, un rugissement, un pleur, un ronflement, oh non, ni un cheval, ni un porc, ni une souris, il n'y a personne. La barque attend. Elle attend. Deux silences, oh non un seul silence. La feuille attend une réponse, Clarice ne l'a pas. Elle ne peut pas prier. Elle ne sait où elle est. Elle pourrait fuir. Elle ne peut pas. La copie est sa copie. La blancheur sa blancheur. Fuis, qui le saura? En bas de la longue feuille béante, elle pouvait lire son nom pâle écrit au crayon: Clarice Lispector, c'est bien elle. Elle est en toutes lettres. Lettre blanche à elle adressée? Elle ne comprenait pas. Sa cartomancienne lui dit: "Qu'est-ce qui n'est encore jamais arrivé? Et ne pourra jamais vous arriver? Et qui vous arrive?" C'était l'énigme. Aucune explication.

Elle aimait cet été d'incompréhension: ne lui venaient que des choses qui ne pouvaient arriver. Alors qu'est-ce qui va m'arriver? Cet été, d'où viendrait le mystère? Son coup? Parce qu'il vient. A moi adressé au crayon,

de ser devorada. Uma voracidade toma-a por objeto. E fome do ouvido também. Verão onde, se ela fosse Deus, ela acenderia músicas no mundo inteiro. Nada de gestação, gênese, ele se sente até as entranhas, no

267

silêncio. Deus o primeiro a soltar grandes gritos na sua língua ao trabalhar.

Um dia eu vou me levantar falando uma língua completamente estrangeira. Ela ria, ela ria. E ela tinha os ombros alargados, acobreada, brilhante. Eu aguardo um acontecimento que me quer atlética.

A coisa seguinte, é que ela pensava muito no final da história deles. Já que ninguém nunca a contará. Enquanto autora apaixonada pela sua arte, ela pensa no "último capítulo": o mais inimaginável de todos os capítulos do mundo. Ela não podia nem mesmo se aproximar dele. Era por isso que ela estava atraída/era isso que a atraía, ela é um grande pavão de noite que gira em torno de um lustre e enlouquece na floresta de reflexos. Ela pensa muito no livro da fatalidade deles, que junto e separadamente eles não escrevem. Nós somos verdadeiramente personagens: cegos reunidos por um Desejo que os ultrapassa. Eu quereria - lê-lo. É esse lá, certamente, que se balança como uma maçã deslumbrante no meio do jardim distante. Ah se eu pudesse vê-la. Ela adivinha, ela se inclina, ele vê ainda - alguns capítulos, e depois nada mais. Um neveiro, um apagamento de espaço. É muito cedo, pensa ela. Em trinta anos talvez.

Ela sonha frequentemente com "folha branca". Tudo está anulado. Ela não tem o bacharelado do direito que ela tem. Ela recomeça. Ela se apresenta em estado de ausência. O que nunca lhe aconteceu na

268

vida, ia acontecer. Acontecia. O tempo passa diante dela, ela não escreve nada. Não há porta. Ela não entra. Diante dela essas longas folhas brancas que esperam. Nenhum som. Nenhuma linha. Um arranhão, um rugido, um choro, um ronco, oh não, nem um cavalo, nem um porco, nem um rato, não há ninguém. A barca espera. Ela espera. Dois silêncios, oh não um só silêncio. A folha espera uma resposta, Clarice não a tem. Ela não pode rezar. Ela não sabe onde ela está. Ela poderia fugir. Ela não pode. A folha é sua folha. A brancura sua brancura. Fuja, quem o saberá? Embaixo da longa folha escancarada, ela podia ler seu nome pálido escrito a lápis: Clarice Lispector, é ela mesma. Ela está com todas as letras. Carta branca a ela endereçada? Ela não entendia. Sua cartomante diz-lhe: "O que é que nunca aconteceu? E nunca poderá lhe acontecer? E que lhe acontece?" Era o enigma. Nenhuma explicação.

Ela amava esse verão de incompreensão: só lhe vinham coisas que não poderiam acontecer. Então o que vai me acontecer? Nesse verão, de onde viria o mistério? Seu golpe? Porque ele vem. A mim dirigido

presque illisiblement. (Elle guette.) Ou bien celle qui m'a envoyé cette feuille double impossible à remplir, avec toute la place vide, c'est, déjà,  
(Elle a mis ses lunettes)

269

Elle voit:

(Moi je ne vois rien)

Elle écrit. Qu'est-ce qu'elle écrit? Elle écrit:

Ah!

- Où est l'auteur? ! J'ai crié.

Tout d'un coup j'ai une nostalgie folle de l'auteur. Je ne peux plus me passer d'elle. J'ai froid. Je suis usée. J'ai perdu de la densité en lisant. Nous approchons d'une zone trop rare. J'ai besoin de l'auteur pour aller jusqu'au bout. Je cours la chercher.

Je l'ai retrouvée. Cela n'a pas été facile, dans l'état de surface où j'étais. J'ai dû ramper longtemps faire le chemin vers l'intérieur, et c'est le corps lui-même qui est le chemin.

L'auteur est sur la montagne. Elle est revenue. Elle était là avant moi. Avertie? C'est son livre.

- Qu'est-ce qui se passe? dis-je

- Je ne sais rien. Ça se passe au-dessus de moi. Je suis angoissée.

Elle suit l'histoire qui a lieu maintenant sur la montagne. C'est le mont des métarmorphoses où Clarice a caracolé. Je le reconnais. Tout est imaginaire. Un peu immatériel. L'auteur, nerveuse, debout, note dans le noir. (Il fait nuit.) Les mots lui arrivent. Je veux voir. Je grimpe

270

l'à-pic comme un chat épouse le rocher aride. Une fois là-haut je ne vois rien. C'est plus haut. Est-ce que c'est la fin qui arrive là-haut?

Dans l'effort de saisir la noire révélation, l'auteur brûle toutes ses forces intérieures. C'est une poussière de feu qui note.

Et tout d'un coup, l'auteur se redresse violemment comme si elle avait vu l'ange de l'interdit.

“Qu'est-ce que je fais - là ?” s'effraie-t-elle, et elle part en courant, “ il faut arrêter, décide-t-elle, s'il en est temps”, courant et se demandant comment cela finirait, elle n'en avait aucune idée, mais une peur la montagne est noire comme la nuit, le sol roule sous mes pieds, la montagne descend avec moi,

- j'ai eu tort, je n'aurais pas dû revenir, parce qu'à la fin de tout il y a la mort, quel jour sommes-nous? crie-t-elle,

- Le trente août -

- Ah ! ” Comme si je l'avais frappée.

Et tout le long de la course, le sol incertain, le paysage trouble, l'obscurité augmente, je vois de moins en moins, du monde il ne reste que la direction, le haut le bas, la porte, la porte

a lápis, quase ilegível. (ela espreita.) Ou talvez essa que me enviou essa folha dupla impossível de preencher, com todos os espaços vazios, é, já,

(Ela colocou seus óculos)

269

Ela vê:

(Eu não vejo nada)

Ela escreve. O que ela escreve? Ela escreve:

Ah!

- Onde está a autora? Eu gritei.

De repente eu tenho uma louca nostalgia da autora. Eu não posso mais ficar sem ela. Eu tenho frio. Eu estou esgotada. Eu perdi densidade lendo. Nós nos aproximamos de uma zona muito rara. Eu preciso da autora para ir até o fim. Eu corro para procurá-la.

Eu a reencontrei. Não foi fácil, no estado de superfície/ na posição superficial onde eu estava. Eu precisei rastejar longo tempo percorrer o caminho em direção ao interior, e é o próprio corpo que é o caminho.

A autora está sobre a montanha. Ela voltou. Ela estava lá antes de mim. Avisada? É o seu livro.

- O que se passa? Eu digo.

- Não sei de nada. Isso se passa acima de mim. Eu estou angustiada.

Ela segue a história que acontece agora sobre a montanha. É o monte das metamorfoses onde Clarice caracolou. Eu o reconheço. Tudo é imaginário. Um pouco imaterial. A autora, nervosa, de pé, anota no escuro. (É noite). As palavras lhe chegam. Eu quero ver. Eu subo

270

o pique como um gato que se molda ao rochedo árido. Uma vez lá no alto eu não vejo nada. É mais alto. É o fim que chega lá no alto?

No esforço de entender a sombria revelação, a autora queima todas as suas forças interiores. É uma poeira de fogo que anota.

E de repente, a autora endireita-se violentamente como se ela tivesse visto o anjo do proibido.

“O que é que eu faço - aqui?” assusta-se ela, e ela parte correndo, “é preciso parar, decide ela, se há tempo”, correndo e se perguntando como isso acabaria, ela não tinha nenhuma idéia, mas um medo.

a montanha está escura como a noite, o solo roda sob meus pés, a montanha desce comigo,

- eu errei, eu não deveria ter voltado, porque ao final de tudo tem a morte, que dia é hoje? grita ela,

- Trinta de agosto -

- Ah! ” Como se eu a tivesse batido.

E durante toda a corrida, o solo incerto, a paisagem turva, a obscuridade aumenta, eu vejo cada vez menos, do mundo só resta a direção, o alto o baixo, a porta, a porta

Eu corro através da terra

Je cours à travers terre  
 elle, l'auteur, d'une légèreté de pensée, descend de plus  
 en plus vite, se demandant si on ne pourrait pas  
 imaginer un livre qui n'aurait pas de fin,  
 271

courant dans des escaliers très à pic comme si elle ne  
 sentait pas les marches, et loin devant moi, à cent  
 marches d'avance, j'entends sa voix  
 - je veux dire qui s'arrêterait seulement parce qu'à la  
 page deux cent cinquante nous *devons* nous arrêter,  
 c'est ici que le lecteur descend, le jour se lève, la nuit  
 s'en va avec nos rêves, et –  
 - attends-moi! criaï-je. Je ne pouvais pas aller plus  
 vite. Je ne devrais pas suivre cette folle qui m'éloigne  
 à nouveau de moi-même, mais je le fais relevant le  
 défi, elle est de plus en plus loin,  
 - et ainsi, poursuit-elle, à toutes jambes, comme si elle  
 voulait arriver à la porte de sortie du monde avant le  
 chant du coq,  
 et moi dans la panique je viens de perdre mon soulier  
 droit  
 - parce que si j'arrive à sortir du livre avant la fin de  
 l'été 1977, il n'y aura peut-être pas de dernier chapitre,  
 - voilà, c'est ce qu'elle a cherché toute sa vie, un livre  
 avec à la fin, autre chose, des fleurs peut-être  
 - rouges, dit-elle, ou un rêve, oui, un rêve, puisqu'on  
 ne sait jamais si un rêve n'est pas la porte qui mène à  
 la réalité, toujours courant, à des centaines de marches  
 devant moi,  
 - et il n'y a jamais de fin à l'intérieur d'un  
 rêve  
 Et n'est-ce pas ce que Clarice et Isaac demandaient, -  
 qu'on ne les réveillât jamais, -  
 272

Et en même temps se félicitant: j'ai trouvé, je vois la  
 fin du livre qui n'a pas de fin, c'est la fin magique, je  
 vais la noter, je vais sortir, me réveiller, (mais courant  
 toujours, elle n'arrivait pas au réveil, le rêve la protège  
 elle et ses personnages, le rêve avait bien l'intention de  
 ne la déposer sur l'autre rive qu'après la fin du livre, -  
 parce qu'après la dernière page -)  
 J'aperçois le bout du monde, je descends vite au pied  
 du mur, où est-elle, devant moi je vois deux portes  
 fermées, deux paupières dans le mur sans limite,  
 j'ouvre celle de droite, elle n'y est pas, j'ouvre l'autre,  
 elle n'y est plus  
 - à ce moment-là le coq chante, en réalité c'est  
 l'écureuil qui chante dans mon arbre, et je ne l'aperçois  
 plus jamais, je n'entends plus que des échos de sa  
 voix, elle est confondue avec la distance, et avec ces  
 milliers de minces marches vides qui descendent  
 seules et s'éteignent au-delà du livre.  
 Je suis seule.  
 Il n'y a personne pour finir de raconter cette histoire  
 idéale. C'est bien. Je vais mettre des roses et des  
 hibiscus - où ?  
 273

Ela, a autora, de uma leveza de pensamento, desce  
 cada vez mais rápido, perguntando-se se nós não  
 poderíamos imaginar um livro que não tivesse fim,  
 271

Correndo em escadas muito a pique como se ela  
 não sentisse os degraus, e distante na minha frente, a  
 cem degraus adiante, eu escuto a sua voz  
 - eu quero dizer quem pararia somente porque na  
 página duzentos e cinquenta nós *devemos* parar, é aqui  
 que o leitor desce, o dia amanhece, a noite se vai com  
 os nossos sonhos, et –  
 - espere-me! gritei eu. Eu não podia ir mais rápido.  
 Eu não deveria seguir essa louca que se distancia de  
 novo de mim mesma, mas eu o faço aceitando o  
 desafio, ela está cada vez mais longe,  
 - e assim, continua ela, com muita pressa, como se  
 ela quisesse chegar à porta de saída do mundo antes  
 do canto do galo,  
 E eu no pânico acabei de perder meu sapato direito  
 - porque se eu chego a sair do livro antes do fim do  
 verão 1977, talvez não haja o último capítulo,  
 - aí está, é o que ela procurou durante toda sua  
 vida, um livro que tenha no final, outra coisa, flores  
 talvez  
 - vermelhas, diz ela, ou um sonho, sim, um sonho,  
 pois nós nunca sabemos se um sonho não é a porta  
 que leva à realidade, sempre correndo, a centenas de  
 degraus à minha frente,  
 - e nunca tem um final no interior de um sonho  
 E não é isso que Clarice e Isaac pediam, - que nós  
 não os acordemos jamais, -  
 272

E ao mesmo tempo se felicitando: eu encontrei, eu  
 vejo o final do livro que não tem final, é o final  
 mágico, eu vou anotá-lo, eu vou sair, acordar-me,  
 (mas correndo sempre, ela não chegava ao despertar, o  
 sonho a protege ela e seus personagens, o sonho  
 certamente tinha a intenção de depositá-la sobre a  
 outra margem somente depois do final do livro, -  
 porque depois da última página -)  
 Eu avisto o fim do mundo, eu desço rapidamente ao  
 pé da parede, onde está ela, diante de mim eu vejo  
 duas portas fechadas, duas pálpebras na parede sem  
 limite, eu abro a da direita, ela não está lá, eu abro a  
 outra, ela não está mais lá  
 - naquele momento o galo canta, na verdade é o  
 esquilo que canta na minha árvore, e eu não a avisto  
 nunca mais, eu só escuto os ecos da sua voz, ela se  
 confunde com a distância, e com esses milhares de  
 estreitos degraus vazios que descem sozinhos e  
 desaparecem além do livro.  
 Eu estou só.  
 Não há ninguém para terminar de contar essa  
 história ideal. Está bem. Eu vou colocar rosas e  
 hibiscos - onde?  
 273

Je vais vous faire un aveu: depuis dix jours j'essaie d'écrire une dernière page pour ce livre. J'en ai écrit des dizaines. Toutes rejetées. Le livre n'en veut pas. On ne peut pas forcer un livre. La porte m'est fermée. Il y a des livres qui veulent notre mort. D'autres notre métamorphose. Celui-ci veut mon égarement et ne me montrer jamais de fin.

Je n'ai plus rien à voir avec l'auteur. Elle m'a vraiment laissée tomber. Et dire que j'ai pu croire au commencement que j'étais moi-même l'auteur de l'auteur! Finalement j'aurais été son personnage? Non ce livre n'a rien à voir avec ma vie - Je me suis laissée entraîner, contredire. C'est une erreur. Mais l'erreur fait partie de la vérité. La vérité contient l'erreur, la vie contient le monde, et j'ai longtemps contenu l'auteur. Et je suis allée jusqu'au bout.

Cette nuit j'ai vu la fin de l'auteur.

Est-ce ta fin, monde, la fin de notre beau royaume, que nous laissons se faire, devant nos yeux? Nous tous, l'humanité, regardant la terre en proie à des phénomènes maléfiques. Le Feu rongait la victime comme une bête, il aurait bientôt mangé la planète. Le voilà à mi-chemin. Nous l'humanité rangée au bord de la galette amputée. L'auteur dit: "Ça y est! Il a mordu aussi aux arbres du matin". Alors je sortis de l'absence. "L'Eau!" criais-je. Un pays après  
274

l'autre meurt en poussant des cris de flamme. Et nous oublions l'Eau! Je me mis à courir. Je saisis le long fleuve rouge qui gît par terre et que personne d'entre nous ne songe à réveiller. Et en courant, tirant, déroulant, je m'approche du foyer, et je tire je tire, sur les larves de feu, dans l'œuf je te tuerai, ah, l'eau se fait prier, mais avec toute la vitesse et l'énergie du monde, j'y arrive quand même, je fais le tour du bois qui éclate en sanglots: le monde ne va plus être? J'arrose la montagne aux fourneaux menacés, non, Feu, il faut que je te tue, il faut que je t'arrache mon pays des babines fumantes. D'ailleurs, au-delà du brasier, derrière ton dos idiot, une grande eau étrangère commence à recouvrir la terre. Il sera impossible au feu désormais d'engloutir la montagne. C'est l'eau maintenant qui dévore la scène, venant d'où? je lève la tête, et je vois, les parois qui bornent l'horizon du rêve sont inondées, c'est de là ! Pays, fuyez, si vous pouvez quitter la terre, envollez-vous, car le globe qui fut notre sol n'est plus qu'une boue gigantesque qui s'éccœure et s'avale elle-même. Je vois une eau s'avancer comme un feu que personne ne peut éteindre, pays, si vous pouvez vous arracher à cette scène, battez des ailes, prenez le ciel, criais-je, moi, seule, témoin, mais vaine, de cette apocalypse. Seule. L'auteur immobile devant la terre en affres n'a-t-elle pas disparu à l'instant, très clair-  
275

rement dans un soupir derrière mon oreille: "Il fait trop clair ici... adieu"

Eu vou lhes fazer uma confissão: há dez dias eu tento escrever uma última página para esse livro. Eu escrevi dezenas. Todas rejeitadas. O livro não a quer. Não se pode forçar um livro. A porta está fechada para mim. Há livros que querem nossa morte. Outros nossa metamorfose. Este aqui quer meu desencaminhamento e não me mostrar jamais o final.

Eu não tenho mais nada a ver com a autora. Ela realmente me abandonou. E dizer que eu pude acreditar no início que eu era eu mesma a autora da autora! Afinal eu fui seu personagem? Não esse livro não tem nada a ver com minha vida - eu me deixei levar, contradizer. É um erro. Mas o erro faz parte da verdade. A verdade contém o erro, a vida contém o mundo, e eu por longo tempo contive a autora. E eu fui até o fim.

Essa noite eu vi o fim da autora.

É o seu fim, mundo, o fim do nosso belo reino, que nós deixamos fazer-se, diante de nossos olhos? Nós todos, a humanidade, olhando a terra exposta a fenômenos maléficos. O Fogo roía a vítima como um animal, ele teria logo comido o planeta. Ei-lo a meio caminho. Nós a humanidade colocados na beira da bolacha amputada. A autora diz: "Pronto! Ele mordeu também nas árvores da manhã". Então eu saí da ausência. « Água »gritei-eu. Um país após  
274

outro morre soltando gritos de flamas. E nós esquecemos a Água! Eu me pus a correr. Eu peguei o longo rio vermelho que jaz por terra e que ninguém dentre nós pensa em acordar. E correndo, puxando, desenrolando, eu me aproximo da lareira, e eu puxo, eu puxo, sobre as larvas de fogo, no ovo eu o mataria, ah, a água não cede, mas com toda a velocidade e a energia do mundo, eu consigo apesar de tudo, eu faço a volta do bosque que irrompe em soluços: o mundo não vai mais ser? Eu rego a montanha aos fornos ameaçados, não, Fogo, eu preciso matá-lo, eu preciso arrancá-lo meu país de lábios fumegantes. Aliás, além do braseiro, atrás do seu dorso idiota, uma grande água estrangeira começa a cobrir completamente a terra. Será impossível ao fogo doravante de devorar a montanha. É a água agora que devora a cena, vindo de onde? Eu levanto a cabeça, e eu vejo, as paredes que delimitam o horizonte do sonho estão inundadas, é de lá! País, fuja, se você puder deixar a terra, voe, pois o globo que foi nosso solo não é mais que uma lama gigantesca que se repugna e se engole ela mesma. Eu vejo uma água avançar como um fogo que ninguém pode apagar, país, se você puder se arrancar dessa cena, bata as asas, alcance o céu, gritava eu, eu, sozinho, testemunha, mas vã, desse apocalipse.

Sozinha. A autora imóvel diante da terra em tormentos não desapareceu logo, muita  
275

claramente em um suspiro último atrás da minha orelha: "Está muito claro aqui... adeus"

Un voyage menace notre existence. Nous ne nous levons pas tous les jours dans le même livre. En pleine vie nous sommes transportés dans une autre vie. Pour revenir à nous un mois, un an, un pays, plus tard. Je viens de voyager. Je suis à bout.

Finalement on finit toujours par commencer, mais pour finir, non, (et tant de vies se passent au-dessus de nous) finir ne finit rien... On ne finit pas...

J'arrête le livre. Je descends. Maintenant je rentre chez moi. Derrière moi, un grand bruit d'ailes, il est reparti...

Si j'écrivais un livre, je commencerais par un jardin à l'aube, rose, au pied d'une montagne. Je ferais absolument tout pour que le livre ne se retourne pas contre moi, pour qu'il aille vers le sud, vers la rose, vers la mer, qui sont mes vraies directions, si jamais c'était moi qui écrivais.

276

Uma viagem ameaça nossa existência. Nós não nos levantamos todos os dias no mesmo livro. Em plena vida nós somos transportados para outra vida. Para retornarmos a nós um mês, um ano, um país, mais tarde.

Eu acabo de viajar. Eu estou no fim.

Finalmente acaba-se sempre por começar, mas para acabar, não, (e tantas vidas se passam acima de nós) acabar não acaba nada... Não se acaba...

Eu paro o livro. Eu desço. Agora eu volto para casa. Atrás de mim, um grande barulho de asas, ele partiu...

Se eu escrevesse um livro, eu começaria por um jardim ao amanhecer, rosa, ao pé de uma montanha. Eu faria absolutamente tudo para que o livro não se voltasse contra mim,

para que ele fosse em direção ao sul, em direção à rosa, em direção ao mar, que são minhas verdadeiras direções, se fosse eu que escrevesse.

276

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho desenvolveu-se em quatro pilares que representam, a nosso ver, uma abordagem diferenciada dos atos de ler e de escrever a obra clariceana, praticados pela professora e escritora francesa Hélène Cixous.

Assim, a definição de uma *Ars poética* da leitura cixousiana, revelou-se decisiva para evidenciar as múltiplas relações que o texto clariceano estabelece entre o espaço escritural aberto da página e as línguas, as mídias, o ritmo, o “olhar” e o “ouvir”. Ler se torna uma atividade artística e física. É verdade que essa constatação se perde “dans la nuit des temps” [nas brumas dos tempos], mas precisa de reveladoras como Clarice e Hélène para revelar e reativar o “óbvio”, a simplicidade do “o(b)v(i)o”. Às vezes, uma pitada de hermetismo se faz necessária para abrir o diálogo.

Com efeito, Hélène Cixous implementa, por meio de suas leituras em *vis-à-vis*, um tipo de diálogo frutífero entre ela e Clarice, ou melhor, entre ela, Clarice e seus outros membros de seu *Panteão literário*. Assim, um fragmento de texto ou de tela, um “fundo de gaveta” clariceano que entrecorta ou “lamina” a leitura, a transforma em uma atividade dialógica especular, ou seja, uma atividade de leitura cruzada, como Hélène e Jacques Derrida a praticava a respeito de seus próprios escritos: Cixous *via* Derrida e *vice-versa*.

A reciprocidade que *faz fonte*, que *faz trigo* e que transforma o ato de ler em ato de escrever e *vice-versa*. Clarice Lispector *via* Hélène Cixous, os extremos que se encontram, “Extremes meet”, em “Uma história ideal”. Assim como é necessário atravessar a morte para tentar explicar o nascimento de uma escritura, ser atravessado pela morte é necessário à vida. O sonho também tem de atravessar a morte. Tudo gira em torno da questão das travessias e de uma preposição latina – *via* – incorporada tal qual nas línguas portuguesa e francesa. *Lispector via Cixous*.

## REFERÊNCIAS

- ARAMBASIN, Nella. Le parallèle arts et littérature. In. *Revue de littérature comparée*, N°298, distribution électronique Cairn pour Klincksieck, 2001. p. 304-309. Disponível em: <[http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm#Cairn\\_no9](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm#Cairn_no9)>. Acesso em: 23 abr. 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Tradução de Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. Tradução de Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- BAYLON, Christian. *Sociolinguistique: Société, langue et discours*. 2. ed. Paris: Nathan, 1996.
- BIGOT, Michèle. Détermination textuelle d'une configuration syntaxique: la parataxe. In: *Cluny, quarante ans après: linguistique et littérature, actes du colloque de Besançon, Université de Franche-Comté*, 2007. Disponível em: <<http://dossier.univ-st-etienne.fr/bigomich/www/textes/linguistique/parataxe%20détermination%20textuelle.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLYTH, Ian; SELLERS, Susan. *Hélène Cixous: Live Theory*. New York: Continuum, 2004.
- BONDARENKO, Maria. *Reflet vs réfraction chez les philosophes marxistes du langage des années 1920-30 en Russie : V. Volochinov lu à travers V. Abaev*. In: Cahiers de l'ILSL [Institut de linguistique et des sciences du langage], n° 24, Universidade de Lausanne, Suíça, 2008. p. 113-148. Disponível em: <<http://www2.unil.ch/slav/ling/recherche/biblio/08LGGPENSEE/Bondarenko.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2008.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução e introdução de Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v.1.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*. Paris: A. G. Nizet, 1989.
- \_\_\_\_\_; CIXOUS, Hélène. *Hélène Cixous, Photos de Racines*. Paris: Des Femmes, 1994.

\_\_\_\_\_. Ou ce qui ne renonce jamais. . In. \_\_\_\_\_ (Dir.). *Hélène Cixous: Croisées d'une oeuvre*. Paris : Galilée, 2000. p. 265-283.

CALHOON, Kenneth Scott. *Fatherland: Novalis, Freud, and the Discipline of Romance*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed., 2. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2. ed. Paris: Robert Laffont, 1982.

CIXOUS, Hélène. La venue à l'écriture (1976). In. \_\_\_\_\_. *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.

\_\_\_\_\_. Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman. In : AREÂS, Vilma ; WALDMAN, Berta (Org.). *Remate de Males*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, n. 9, mai. 1989. p. 39-54.

\_\_\_\_\_. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990a.

\_\_\_\_\_. *Jours de l'an*. Paris: Des femmes, 1990b.

\_\_\_\_\_. *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Edited, translated and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991a.

\_\_\_\_\_. Aproximação de Clarice Lispector: Deixar-se ler (por) Clarice Lispector, A paixão segundo CL (1979). In: *Clarice Lispector*. Revista Tempo Brasileiro, n. 104. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991b. p. 9-24.

\_\_\_\_\_. *L'ange au secret*. Paris: Des femmes, 1991c.

\_\_\_\_\_. *Déluge*. Paris: Des femmes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Three steps on the ladder of writing*. New York: Columbia University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Stigmata: Escaping Texts*. New York and London: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

\_\_\_\_\_; DERRIDA, Jacques. *Véus... à velas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quaterto, 2001. il. de Ernest Pignon-Ernest.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. In. Revista Literatura e Sociedade – Revista de teoria Literária e literatura comparada. . São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, p. 37 -55, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 3. Ed. São Paulo : Loyola, 1996.

COPPLESTONE, Trewin. *Vida e obra de Hieronimus Bosch*. Tradução de Liza Meller. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. il. color.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture de la différence*. Paris : Seuil, 1967.

\_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

\_\_\_\_\_. H.C. pour la vie, c'est à dire... . In. CALLE-GRUBER, Mireille (Dir.). *Hélène Cixous: Croisées d'une oeuvre*. Paris : Galilée, 2000. p. 13-140.

DUBOIS, Jacques [Groupe µ]. *Retórica da poesia: Leitura linear, leitura tabular*. São Paulo: Cultrix, 1980.

ECO, Umberto. *Os imites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Lector in fábula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Interpréter l'art contemporain: La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chavez, Parant et Corillon*. Louvain-la-Neuve (Belgique): De Boeck Université, 2006.

GENET, Jean. Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes. In. *Tel Quel*. Paris: Seuil, 1967. p. 3-11.

\_\_\_\_\_. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Tradução de Paulo da Costa Domingos. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

\_\_\_\_\_. *Rembrandt*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GERVAIS, Bertrand. Les régies de la lecture littéraire. In : *La lecture littéraire*. Tangence, n° 36, 1992, p. 8-18. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/tce/1992/v/n36/025707ar.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. 5. ed. São Paulo: Ática. 1995.

\_\_\_\_\_. *Clarice: Fotobiografia*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

GOMES, André Luis. *Clarice em cena: As relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília – Finatec, 2007.

\_\_\_\_\_ (Coord.). *Seminário internacional Clarice em cena: 30 anos depois*. Anais. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

GROUPE  $\mu$ . [DUBOIS, Jacques *et al.*]. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

HAVELANGE, Véronique. *Article critique: Jean-Pierre DUPUY, Aux origines des sciences cognitives*. Paris, La Découverte, 1994. In: *Intellectica*, revue de l'Association pour la Recherche Cognitive (ARCo), n. 20. Saint Denis: MSH Paris-Nord, 1995. p. 1-16. Disponível em: <[http://www.intellectica.org/archives/n20/20\\_15\\_Havelange.pdf](http://www.intellectica.org/archives/n20/20_15_Havelange.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. 1 CD-ROM.

HOLTZ, Louis. Le rôle des commentaires d'auteurs classiques dans l'émergence d'une mise en page associant texte et commentaire (moyen âge occidental). In: GOULET-CAZE, Marie-Odile; DORANDI Tiziano. *Le commentaire entre tradition et innovation: actes du colloque international de l'Institut des traditions textuelles*, Paris et Villejuif, 22-25 septembre 1999. Paris: Vrin, 1999. p. 101-118.

IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

ISER, Wolfgang. *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: 1. Les fondations du langage*. Tradução de Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1963.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil, 2000.

KREMER, Nathalie. *La lecture comme tableau: la microlecture entre révélation et réécriture*. In: *Complications de texte: les microlectures*. Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie). N°3, set. 2007. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/3/Kremer.html>>. Acesso em: 27 mai. 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LE CALVEZ, Eric; CANOVA-GREEN, Marie-Claude (Ed.). *Texte(s) et intertexte(s): études*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama*. Tradução de Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Méduse (extraits). In: LAPOUGE, Maryvonne; PISA, Celia (Org.). *Brasileiras*. Voix, écrits du Brésil. Paris: Des Femmes, 1977. p. 204-212.

\_\_\_\_\_. Escrevendo. In: \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 182-183.

\_\_\_\_\_. Domingo, antes de dormir. In: \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 91-92.

\_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1994

\_\_\_\_\_. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. Felicidade clandestina. In: \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 9-12.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. Tanta mansidão. In: \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 125-134.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LYDON, Mary. Affinités électives : l'art poétique d'Hélène Cixous. In: CALLE-GRUBER, Mireille (Dir.). *Hélène Cixous: Croisées d'une oeuvre*. Paris : Galilée, 2000. p. 397-405.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LONGMAN. Dictionary of Contemporary English (LDOCE). 3. ed. Essex: Longman, 2000. 1 CD-ROM.

MASSAUD, Moisés. *Dicionários de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3. ed. Paris: Bordas, 1993.

\_\_\_\_\_. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme : anthologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

\_\_\_\_\_. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MILESI, Laurent. Inter-textualités: enjeux et perspectives. In: LE CALVEZ, Eric (Org.). *Texte(s) et intertexte(s): études*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p.7-34.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (EDUSP), 1997.

NOVALIS [Friedrich Leopold Hardenbergh]. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NOLASCO, Edgar Cézár; OLIVEIRA, Marcos Antônio de. *Lispector: o dito e o interdito da pintura à ficção*. In: *txt - leituras transdisciplinares*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt4/claricelispector.htm>>. Acesso em: 10 out. 2008.

\_\_\_\_\_. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. 2003. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas, Belo Horizonte, 2003.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PONTIERI, R., L. *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAMOND, Charles. *Le vocabulaire Derrida*. Paris: Ellipses, 2001.

RASTIER, François. *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1989.

\_\_\_\_\_. *Éléments de théorie des genres*. Texto! juin 2001. Disponível em: <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Elements.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html)>. Acesso em: 10 fev. 2008.

REGARD, Frédéric. Le lieu de l'autre. Un entretien avec Hélène Cixous. In : \_\_\_\_\_ (Org.). *Logique des traverses: De l'influence*. Recherches en histoire des idées. C.I.E.R.E.C./Travaux LXXVII – Université de Saint-Etienne. Saint-Etienne : C.I.E.R.E.C., 1992. p. 11-26.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau roman*. 2.ed. Paris: Le Seuil, 1990.

RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures*. Paris: Le Seuil, 1979.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

RIVOIRE, Christian. *Les moyens poétiques d'une reconquête du narratif dans l'oeuvre de Saint-John Perse*. 2003. 446 f. Tese (Doutorado em Literatura francesa) - U.F.R. Lettres, Arts,

Communication et Sciences du langage, Université Aix-Marseille I, Université de Provence, 2003. 2 v. Disponível em: < <http://www.sjperse.org/c.rivoire.these.t2.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2008.

\_\_\_\_\_. Une polyphonie palimpseste. In. CÉRY, Loïc (Org.). *Saint-John Perse à l'agrégation*. Séminaire en ligne (Sjperse.org / La nouvelle anabase). 6<sup>ème</sup> Séance : 16 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.sjperse.org/polyphonie.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2008.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: dictionnaire universel des noms propres, alphabétique et analogique*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.

ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Le coeur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

ROUKHOMOVSKI, Bernard. *Lire les formes brèves*. Paris: Armand Colin, 2005.

SÁ, Olga. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis (RJ): Vozes; Lorena (SP): Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SAINT-JOHN PERSE. *Amers – Marcas Marinhas*. Tradução, Introdução e Notas de Bruno Palma. São Paulo: Ateliê, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. À l'aide (Le secours de la lecture). In. CALLE-GRUBER, Mireille (Dir.); GERMAIN, Marie Odile (Dir.). *Génèses Généalogies Genres: Autour de l'oeuvre de Hélène Cixous*. Paris : Galilée, 2006. p. 317-322.

\_\_\_\_\_. *Textes visibles*. In. *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, p. 15-27. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/501221ar>>. Acesso em: 29 set. 2008.

SANTORO, Milena. Éblouissements: La portée des rencontres artistiques dans LA. In. CALLE-GRUBER, Mireille (Dir.). *Hélène Cixous: Croisées d'une oeuvre*. Paris : Galilée, 2000. p. 153-162.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 3. ed. Paris: Payot, 1969.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Le Seuil, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SEGARRA, Marta (Org.). *L'évènement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première, 2007.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. Porto Alegre / São Carlos: Ed. Universidade UFRGS / Ed. Universidade de São Carlos, 1995.

SOUCHIER, Emmanuël. Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie. In: Cahiers Gutenberg, n° 46-47, 2006, p. 69-98. Disponível em: <<http://www.gutenberg.eu.org/pub/GUTenberg/publicationsPDF/46-souchier.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

STEVENSON, Jay. *O mais completo guia sobre filosofia*. Tradução de Ivo Konytowski. São Paulo: Mandarim, 2001.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

THÉRIEN, Gilles. Lire, comprendre, interpréter. In : *La lecture littéraire*. Tangence, n. 36, 1992, p. 96-104. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/tce/1992/v/n36/025707ar.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Le Seuil, 1981.

TROUVÉ, Alain. *Le roman de la lecture*. Bruxelles: Mardaga, 2004.

VANDENDORPE, Christian. *Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai*. In : LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (Dir.). *Parcours de l'essai québécois*. Québec: Éditions Nota Bene, 2004. Disponível em: <<http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/Fragmentaire.pdf>>. Acesso em: 21 dec. 2008.

\_\_\_\_\_. La lecture en éclats. In. *Arguments*, v. 11, n. 1, Automne 2008-Hiver 2009, p. 30-39. Disponível em: <<http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/arguments.html>>. Acesso em: 21 dec. 2008.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo*. Ensaio sobre Clarice Lispector. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VERGELY, Bertrand. *Le dico de la philosophie*. Toulouse: Milan, 1998.

WALL, Anthony. *Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne*. In : *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 65-74. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/036817ar>>. Acesso em: 21 dec. 2008.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de l'Isle-Adam. In : TILKIN, Françoise (Org.). *A qui appartient la ponctuation: actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 mars 1997*. Louvain-la-Neuve (Belgique): De Boeck Université, 1998. p. 57-68.

WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ZUPANCIC, Metka. Hélène Cixous: Connotations multiples. In: *Le texte et le nom*. LÉONARD, Martine (Dir.); NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Dir.). Montréal: XYZ Éditeur, 1996. p. 295-304.

\_\_\_\_\_. *Hélène Cixous: texture mythique et alchimique*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2007.

## ANEXOS



Figura 2. Hieronymus Bosch – *O concerto no ovo* © Musée des Beaux-Arts, Lille, França.



Figura 3. Hieronimus Bosch – *O Julgamento final* (trítico, painel central) © Akademie der Bildenden Künste – Viena.

## APÊNDICES

### Citações em língua original

- <sup>1</sup> “Par ailleurs, tout procédé créateur, une fois inventé, est potentiellement transtextuel (Genette), c’est-à-dire susceptible d’être repris, fût-ce sous une forme transformée, dans d’autres oeuvres.” (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 193)
- <sup>2</sup> “Les tableaux ne sont que les cendres de mon art.” (KLEIN, apud EVERAERT-DESMEDT, 2006, p. 116).
- <sup>3</sup> “Our task will be to look for eggs and work on the relationship between eggs and chickens. [...] the question of origin.” (RWCL, p.98)
- <sup>4</sup> “One of the efforts we make is to be transgrammatical, the way one could say transgressive.” (RWCL, p. 4)
- <sup>5</sup> “But this secret and this lesson are dispersed in the verbal space in such a way that the meaning cannot be apprehended at the first reading” (RWCL, p.98)
- <sup>6</sup> “a metaphor of expansion, of spending, with the implication that if it is not gathered, it is lost” (RWCL, p.99)
- <sup>7</sup> “A l’instar de la déconstruction, la *dissémination* est donc pour Derrida une stratégie pratique d’interprétation visant à garantir que l’épaisseur du texte, comme celle du sujet, ne soit pas sous-estimée. On peut dire en ce sens que Derrida *radicalise l’herméneutique* : déconstruire, c’est faire proliférer les interprétations, qui constituent elles-mêmes le sujet dans sa compréhension de lui-même.” (HAVELANGE, 1995, p.14)
- <sup>8</sup> “To have the meaning – and a chicken – the grains must be gathered and picked up by the chicken” (RWCL, p.99)
- <sup>9</sup> “At the first sight, a text is not readable. It cannot be summarized. It is free. It diffuses and spread.” (RWCL, p.99)
- <sup>10</sup> “Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise (...)” (BARTHES, 1970, p. 16)
- <sup>11</sup> “an active reading has to be invented” (RWCL, p.99)
- <sup>12</sup> “It is from an analytic position that one has to listen to the text at length: one has to listen to what is said between the lines, to the silences, the breathing, the hidden as well as the revealed words in a text, to the living reality of the text, its repetitions, anomalies, grammatical curiosities. A text has to be treated like a person, with its mystery. (...) one has to accept what one accepts from a person: not to understand.” (RWCL, p.99)
- <sup>13</sup> “in order not to be unfaithful to the entire life of the text.” (RWCL, p.100).
- <sup>14</sup> “When reading a text, one should not forget that it is constituted not only of what anatomy teaches us, but of many expressions, analogies of the expressions of a human being.” (RWCL, p.100).
- <sup>15</sup> “It is necessary to go to its very source, in order not to lose part of the reality of a text.” (RWCL, p.100).
- <sup>16</sup> “C’est le propre même de la lecture: une lecture est une traduction. on est toujours en traduction, il n’y a pas un seul échange qui ne soit une traduction.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p.24-25).
- <sup>17</sup> “Tout dépend aussi du lieu où on veut se situer par rapport à un texte: est-ce qu’on veut entendre la respiration de l’auteur au moment où il écrit ce texte, ou bien est-ce qu’on veut seulement recevoir un message? Ou ‘naturaliser’ un texte?” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 25).
- <sup>18</sup> “we have to remind ourselves of what interpretation has always been: an act of translation.” (ISER, 2000, p.5).
- <sup>19</sup> “interpretation can only become an operative tool if conceived as an act of translation.” (ISER, 2000, p.5).
- <sup>20</sup> “The textual surface gives itself to be seen with the effects of its meaning from the inside.” (RWCL, p.100).
- <sup>21</sup> Si l’interprétation est comprise comme le dévoilement d’un sens caché du texte, il est assez évident que cette activité est déjà comprise dans les deux précédentes [lire e comprendre]. [...] ‘Lire’ et ‘comprendre’ sont des activités qui servent à construire mentalement l’objet littéraire. (THÉRIEN, 1992, p.102).
- <sup>22</sup> “une oeuvre qui traverse le temps devient forcément polysémique, entrant dans des séries culturelles différentes, jouant des rôles différents pour différents lecteurs.” (MAJOR, apud VANDENDORPE, 1992, p. 29).
- <sup>23</sup> “The text could also be considered like painting, a musical partition.” (RWCL, p.100).
- <sup>24</sup> “Nobody is going to cut a symphony into the little pieces. Is the ensemble that strikes us.” (RWCL, p.100).
- <sup>25</sup> “le devenir-espace de la chaîne parlée” (DERRIDA, apud RAMOND, 2001, p.38).
- <sup>26</sup> “[L’oeuvre picturale] n’est pas à proprement parler langage, mais il n’est sans doute pas abusif de parler d’un « discours » propre de la peinture, puisqu’à travers la figuration il organise, hiérarchise, donne valeur et sens à ses composantes. [...] Le tableau représente ceci et cela, de même qu’un texte vraiment littéraire produit toujours du sens au-delà de ce qu’il formule et représente.” (BERGEZ, 2004, p. 69-70).

- <sup>27</sup> “L’étude de l’hybridité générique s’avère d’autant plus pertinente aujourd’hui, que la présence de l’art dans les essais, fictions critiques ou autobiographiques, récits biographiques et romans policiers, oscille entre les registres savants et populaires pour faire émerger un sens inattendu, et d’une manière plus générale vise à transgresser les catégories disciplinaires (...)” (ARAMBASIN, 2001).
- <sup>28</sup> “à l’homogénéité de la ligne la structure de la portée musicale” (DERRIDA, apud RAMOND, 2001, p.37).
- <sup>29</sup> “We have to perform this act of listening to something that is not simply contained like a bird in cage or in a phrase. But we also have to perceive a different kind of a text in the text itself, made up of all the combinations of audible and visible forms.” (RWCL, p. 101).
- <sup>30</sup> “A text says something very different from what it is supposed to say or thinks that it says.”
- <sup>31</sup> “Something is happening in Portuguese between the egg and the look” (RWCL, p.101)
- <sup>32</sup> “Dès qu’il y a un effet poétique, il y a un problème poétique de traduction” (MESCHONNIC, 1999, p.109)
- <sup>33</sup> “*The Egg and the Chicken*’ plays with eggs, with o’s. It is textual basket full of o’s. The *o* and the *a* are elementary sounds. They are also the first sounds. One cannot overlook the surface. It inscribes many graphic and phonic effects.” (RWCL, p.105)
- <sup>34</sup> “At the metonymic level, a propagation is made through the o’s and the a’s. (...) and from *o* to *a*, one goes to the last sentence. The windows is a system of a’s that opens to let the egg enter. A textual relay exists at the level of the letter and of the phoneme.” (RWCL, p.106)
- <sup>35</sup> “from origin to origin, from chicken to the star.” (RWCL, p. 106)
- <sup>36</sup> “Avec le dialogisme bakhtinien, le système saussurien de réécritures inter- et intratextuelles en expansion, de l’hypogramme au paragramme en passant par l’anagramme proprement dite, constitue les versants poétiques e narratologiques de l’intertextualité.” (MILESI, 1977, p.13-14)
- <sup>37</sup> “there could be political allusions here, like a’s and o’s of Mao Tse-tung, since the text was written around the time of this ascendancy” (RWCL, p.115)
- <sup>38</sup> “the Chinese think the world is first a kind of egg” (RWCL, p.107)
- <sup>39</sup> Lire [...]. C’est un peu comme Beethoven qui, tout en étant complètement sourd, savait tout entendre dans sa neuvième symphonie et ceci en lisant la partition ou mieux en lisant les visages des musiciens qui l’auraient jouée. (WALL, 1984, p. 66)
- <sup>40</sup> “Un texte n’a pas de sens caché une fois qu’il est lu, il peut avoir d’autres sens que d’autres lectures mettront en lumière. En fait, l’interprétation du texte littéraire ressemble beaucoup à l’interprétation musicale.” (THÉRIEN, 1992, p.102-103)
- <sup>41</sup> “la ‘ponctualité’ de la lecture, qui suppose un arrêt de l’œil, une proximité de regard sur l’élément littéraire, voire son grossissement comme sous la loupe.” (KREMER, 2007, §1)
- <sup>42</sup> “Toute page est un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d’une rationalité, d’une théorie du langage. Page dense, ou page éparse, le spectacle est ancien.” (MESCHONNIC, 1982, p. 303)
- <sup>43</sup> Deux points et un blanc, à la ligne (il faut toujours respecter l’espace et le suspense de cette notation typographique) (DERRIDA, 2000, p. 117)
- <sup>44</sup> “Un blanc n’est pas de l’espace inséré dans le temps d’un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire.” (MESCHONNIC, 1982, p. 304)
- <sup>45</sup> Here and there, a sentence is detached, short and visible, which explodes the continuum. (RWCL, p. 101)
- <sup>46</sup> “Une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu’est l’unité livre.” (MESCHONNIC, 1982, p. 303)
- <sup>47</sup> “The reader falls into a kind of vertigo.” (RWCL, p. 110)
- <sup>48</sup> “The paratactic type of progress is like medieval reasoning.” (RWCL, p. 110)
- <sup>49</sup> “La persistance du style asyndétique s’explique en large partie par le mode de diffusion et de transmission du texte . Celui-ci connaît une existence quasi orale, impliquant la co-présence d’une figure de narrateur et de narrataire, et se rapproche ainsi du texte dramatique, en ce qu’il est porté par une présence physique. C’est en partie ce qui explique l’absence de lien entre les phrases, qui laisse à l’auditeur le soin du travail interprétatif.” (BIGOT, 2007, p.7)
- <sup>50</sup> “effects [...] of naïveté, [...] of discovery.” (RWCL, p. 110)
- <sup>51</sup> “It is like a piece written in the tradition of Cordel, a kind of oral literature, with a special rhythm, that we find throughout the text consisting of a system of inversions and almost a kind of metrics. It reminds us of ancient ballads, of the origins of theater as well as of nursery rhymes. Clarice recreates a genre, a kind of literary space that disappeared long ago.” (RWCL, p. 146)
- <sup>52</sup> “En tant que structure discursive, le fragment joue sur l’effacement des connections entre les idées et les divers éléments du texte : c’est le règne de l’asyndète. Le texte arrive segmenté, comme si le processus énonciatif s’interrompait après quelques phrases, voire quelques mots, pour redémarrer ensuite. Au plan typographique, les fragments sont séparés par des blancs plus ou moins importants. Ce fil textuel

- constamment rompu accepte bien, voire sollicite, une lecture éparsée et vagabonde.” (VANDENDORPE, 2004, p.3).
- <sup>53</sup> “[...] il faut redonner une place à la simple narration et admettre que des locuteurs peuvent exister pleinement en tant que personnages distincts du narrateur et ayant un référent précis (même s’il est collectif).” (RIVOIRE, 2007, p.3).
- <sup>54</sup> “[...] elle ne va pas jusqu’à présenter un dialogue, au discours direct, entre deux individus différents qui échangeraient [des propos], alternativement. On a plutôt des monologues éparpillés, qui peuvent à distance se répondre, mais cela ressorti alors de la reconstruction interprétative du lecteur.” (RIVOIRE, 2007, p.3).
- <sup>55</sup> “Le lecteur doit donc laisser réverbérer dans sa propre tête toutes les voix possibles.” (WALL, 1984, p. 73).
- <sup>56</sup> “le jeu des tirets permet de manifester un dialogue intérieur qui rend la tirade vivante et cadencée.” (WATTHEE-DELMOTTE, 1998, p.60)
- <sup>57</sup> “Sentences are suspended through hyphens, which mark moments in the text.” (RWCL, p. 103)
- <sup>58</sup> “Another remark on the shell of Clarice’s text: the paragraphs are composed by sentences separated or joined by hyphens. They are not ordinary paragraphs. Typographically, one can see the traits fall down, one by one, in a cadence. For us, it is something of the order of the separation.” (RWCL, p. 102-103)
- <sup>59</sup> “To begin with a period implies that there is neither beginning nor end.” (CIXOUS, op.cit., p. 161)
- <sup>60</sup> “The curtain is not situated in its habitual place. The curtain is going to go up, or it is going to be brought into the book at a certain moment. And then it appears or disappears in a mode other than what we have in our theater.” (RWCL, p. 161)
- <sup>61</sup> “Mais il existe un théâtre pour la radio ou le disque : l’*audiodrame*, où les inconvénients de l’absence visuelle ont été acceptés et surmontés. L’auteur de talent, loin d’en ressentir une gêne, considère cette absence visuelle comme un donné positif, et en exploite les propriétés expressives ; il crée, par une esthétique appropriée, des formes dramatiques originales, aussi émouvantes que celles du théâtre scénique.” (SOURIAU, 2004, p. 4)
- <sup>62</sup> “Des symptômes de l’éclatement du texte romanesque infléchissent si bien la matérialité des pages et des ouvrages qu’il convient de donner de ceux-ci une description quasi plastique. La première connivence établie avec le lecteur tient à l’exigence d’un regard qui n’opère pas la réduction du signe au signifié, qui invite à contempler la page comme on le fait d’un tableau, à saisir des masses.” (SAMOYAULT, 1998, p. 1)
- <sup>63</sup> “The force of the text makes us feel all the work done at the phonic and graphic level.” (RWCL, p. 5)
- <sup>64</sup> “The center is *Ovomaltine*, Ovaltine or top of the world, even at the level of construction. [...] One cannot see that *Ovomaltine* is at the center since it is in italics in Portuguese. *Ovomaltine*, Ovaltine, is full of o’s. It is a foreign word, inscribed here. It establishes a multiple rapport between pleasure and strangeness. In the Bible, the apple is strange. It is desirable because one has not tasted it yet.” (RWCL, p.4 e p.8)
- <sup>65</sup> “It’s good to work on foreign texts [...] because they displace our relation to grammar.” (RWCL, p. 4)
- <sup>66</sup> “There is a middle in the text, like a tree in the middle of paradise.” (RWCL, p. 5)
- <sup>67</sup> “Un des procédés favoris de Saint-John Perse, que nous nommerons “superposition narrative” consiste à faire entendre plusieurs narrations simultanément [...]. Certes, comme tous les mots d’un ensemble un peu long ne peuvent s’aligner sur plusieurs isotopies à la fois, le plus souvent une ligne est privilégiée et il est possible qu’elle soit seule perçue au cours d’une première lecture, mais plus on progresse dans la connaissance de l’œuvre, plus les autres se laissent découvrir, se “révèlent”, progressivement comme lors d’un développement photographique.” (RIVOIRE, 2003, p. 309)
- <sup>68</sup> “le procédé le plus utilisé dans cette écriture pluri-narrative est la polysémie.” (RIVOIRE, 2003, p. 312)
- <sup>69</sup> “le lieu où se croisent les relations paradigmatiques e syntagmatiques.” (KLINKENBERG, 2000, p. 149).
- <sup>70</sup> “La révélation, en effet, implique non seulement la présence d’un sens caché qui est à “tirer au clair”, elle consiste également en un investissement de sens dans le texte par le lecteur, qui jette une nouvelle lumière sur les mots [...]” (KREMER, 2007, §1).
- <sup>71</sup> “un ‘tableau’ du texte analysé, qui prend forme dans une rencontre entre la lecture et la réécriture de l’œuvre.” (KREMER, 2007, §1).
- <sup>72</sup> “Le sens ultime doit rester autant que possible indécidable. Et c’est cette indécidabilité qui est de plus en plus censée produire chez le lecteur l’effet de littérarité.” (VANDENDORPE, 1992, p.30)
- <sup>73</sup> “C’est en laissant se construire des énoncés à sens multiples qu’on laisse se détruire le sens unique : l’indécidabilité est donc d’abord l’effet le plus visible de la ‘deconstruction’ derridiennes des textes philosophiques.” (RAMOND, 2001, p. 43-44)
- <sup>74</sup> “Façon de dire aussi que le mythe d’une lecture scientifique, purement objective et par principe totalisante, semble avoir définitivement vécu[...]”. (TROUVÉ, 2004, p. 65)
- <sup>75</sup> Lire selon Bakhtine est une activité qui s’effectue par ceux qui ont appris à écouter l’hétéroglossie (le plurilinguisme) contenue dans tout discours humain (qui est par sa définition une activité interpersonnelle). (WALL, 1984, p. 66)

- <sup>76</sup> “Cixous can read Kafka, Kleist, and others, in the original German. Shakespeare and Joyce she explores in English. Cixous studied Russian so that she could read the poetry of Tsvetayeva. She learned Portuguese so that she would not needlessly miss even the slightest nuance in the writing of Clarice Lispector. This is the first stage, but the work of ‘understanding’ a ‘foreign’ text does not end there. [...] she then tries to ‘preserve the essence of each individual language’ (...) deliberately trying not ‘not to reduce [each text] to French’ (...)” (BLYTH; SELLERS, 2004, p. 90)
- <sup>77</sup> “Moi aussi j’ai faim. Le goût de lait de l’encre! [...] Une envie d’écrire est partout. [...] Em vérité je n’ai aucune « raison » d’écrire.” (CIXOUS, 1986, p. 41-42)
- <sup>78</sup> “Je suis malade, punissez-moi.” (CIXOUS, 1986, p. 42)
- <sup>79</sup> “ – Alors , me dit le docteur, on veut écrire ? – Un peu mal à la gorge, dis-je, angineuse d’épouvante. Il me détaille des pieds à la tête, il me coupe en petits morceaux, il me trouve les cuisses trop longues, les seins trop petits. – Ouvrez la bouche, montrez ça. J’ouvre la bouche, je fais Ach, je tire la langue. J’en ai trois. Trois langues ? Pardonnez-moi. Et encore il ne sait pas que j’en ai une ou deux qui ne sont pas accrochées là, ou peut-être une seule mais changeante et multipliant, une langue de sang, une langue de nuit, une langue qui traverse mes régions en tous les sens, (...). Ne lui dis pas, ne lui dis pas. Il te coupera les langues, (...). ‘Ouvrez les yeux, rentrez la langue.’ J’obéis.” (CIXOUS, 1986, p. 42-43)
- <sup>80</sup> “usage indistinct de l’une ou de l’autre langue” (BAYLON, 1996, p.148)
- <sup>81</sup> “répartition des usages dans chacune des langues selon des circonstances et des thèmes particuliers [...] prépondérance de l’usage d’une des [deux] langues [...] différence de prestige” (BAYLON, 1996, p.148)
- <sup>82</sup> “L’alternance n’est ni arbitraire ni aléatoire, mais, au contraire, constitue une stratégie communicative supplémentaire à celles dont disposent les individus ou groupes unilingues.” (BAYLON, 1996, p.155-156)
- <sup>83</sup> “[...] quand j’ai lu Clarice la première fois en français, dans une traduction très éloignée du texte, j’ai entendu la puissance de la voix : c’était un reste fort. A partir du moment où je savais qu’il y avait une voix, j’ai été lire en brésilien, et j’ai découvert tout autre chose.” (CIXOUS, REGARD, 1992, p.24)
- <sup>84</sup> “La juxtaposition du commentaire et du texte commenté répond à un besoin.” (HOLTZ, 1999, p.108)
- <sup>85</sup> “On n’interprète pas facilement les oeuvres du passé. Il faut des guides de lecture au latiniste moyen, c’est-à-dire à la majorité des lecteurs.” (HOLTZ, 1999, p.108)
- <sup>86</sup> “Ce qui est resté d’un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes” (GENET, 1967, p.3), tradução de Alves Calado, In : WHITE, 2003, p. 459.
- <sup>87</sup> “Il s’agit stricto sensu de la description littéraire d’une oeuvre d’art, qui n’est pas forcément un tableau [...]. Dans l’ekphrasis, la représentation se dédouble, du visuel au linguistique [...]. Au plan esthétique, elle est une figure de mise en abyme : la création de l’écrivain se projette dans le miroir d’un autre art, par représentation à la fois transitive (elle donne à voir l’objet décrit) et spéculaire (elle emblématise le travail esthétique de l’écrivain).” (BERGEZ, 2004, p. 182-183)
- <sup>88</sup> “Les processus modernes d’éclatement des caractères linéaires et successifs du texte, qui donnent celui-ci à voir autant qu’à lire, n’affectent pas seulement le poème : le roman se trouve lui aussi atteint par le visible de l’éclat fragmentaire.” (SAMOYAUULT, 1998, p. 15)
- <sup>89</sup> “le lecteur retrouve l’hésitation du spectateur du tableau abstrait : hors du lieu de la figure, il la recherche ailleurs, dans la matière, dans le grain ou dans la couleur.” (SAMOYAUULT, 1998, p. 16)
- <sup>90</sup> “In Joyce, for example, the bizarre author of *Finnegans Wake* is an egg that has been laid by a cackling chicken walking along the text (...) Joyce enjoys putting into the text a chicken that explores the litter. It discovers an immense letter, that of F.W. The question of the chicken and the egg is everywhere, since the chicken in F.W. discovers in F.W. , F.W.” (RWCL, p.98)
- <sup>91</sup> “C’est la réciprocité positive, l’économie propre de la lecture: lire fait écrire et écrire fait lire.” (SAMOYAUULT, 2006, p. 319)
- <sup>92</sup> “Personne ne lira jamais ce que j’écris, personne ne viendra à mon aide.” (KAFKA, apud SAMOYAUULT, op. cit., p. 317)
- <sup>93</sup> “un triangle s’élabore ainsi entre l’écriture, la lecture et la vie” (SAMOYAUULT, 2006, p. 318)
- <sup>94</sup> “Pour savoir écrire, il faut avoir lu, et pour savoir lire, il faut savoir vivre.” (DEBORD, citado no jornal francês *Le Monde*, em 21 jul. 1995)
- <sup>95</sup> “Ce risque est sans doute exactement celui de la littérature: personne ne lira jamais ce que j’écris, mais quand il me lira, il me viendra en aide. J’écris pour venir en aide à celui qui me lisant me vient en aide.” (SAMOYAUULT, 2006, p. 322)
- <sup>96</sup> “fenêtres [qui] donnent sur les Cahiers de Hélène Cixous” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, folha de rosto)
- <sup>97</sup> “H.C. Poésie avec philosophie : je dois dire que c’est pour moi le plus difficile. À vrai dire, je ne peux pas vraiment en parler. Pourquoi? Je vais dire pourquoi je ne peux pas en parler (rires). Peut-être parce que j’ai une grande proximité avec Derrida que je considère depuis toujours comme mon autre. Il se trouve que

- c'est ainsi: parce qu'il est vivant, dieu merci. Clarice, avec qui je me trouve en affinité extrême, peut-être les plus extrêmes affinités, est morte. C'est la chance et l'horreur de l'écriture que de n'avoir de liberté qu'avec les mots, avec ses mots. [...]” *No quadrinho*: [Certitude que C.L. me donne ma “ressemblance” cachée (cachée dans la différence) – Et J.D. me donne ma différence y compris toutes mes différences.] (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 89)
- <sup>98</sup> “Often, Cixous doubles or laminates her readings of a Lispector text with other Lispector texts in order to probe similarities and differences as well as to break up the continuity of a single reading.” (CONLEY, In: RWCL, p. x)
- <sup>99</sup> “confiance au détail, ce grain de texte” (RICHARD, 1979, p. 7)
- <sup>100</sup> “She avoids mastery and incorporation as much as is possible by working on several texts at once and leaving them “open”, by going back and forth, by breaking up the order of the text, by proceeding by leaps and bounds, touching down here and there at nodal points, not in linear fashion, but by making connections.” (CONLEY, , In: RWCL, p.xii-xiii)
- <sup>101</sup> “Comment un texte, à supposer son unité, peut-il en donner à lire un autre sans y toucher, sans rien en dire, pratiquement sans y référer?” (DERRIDA, 1986, p. 124).
- <sup>102</sup> “effet de superposition, de surimpression d'un texte sur l'autre.” (DERRIDA, 1986, p. 127).
- <sup>103</sup> “Combien de lectures? Il faut encore accepter une dernière liberté: celle de lire le texte comme s'il avait été déjà lu. [...] Mais pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture: il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est à dire sans ordre d'entrée [...] la relecture est ici posée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son univers et son pluriel: elle le tire hors de la chronologie interne (ceci se passe avant ou après cela) et retrouve un temps mythique (sans avant ni après) (...)” (BARTHES, 1970, p. 22-23)
- <sup>104</sup> “pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le « vrai » texte, mais le texte pluriel : même et nouveau.” (BARTHES, 1970, p. 23)
- <sup>105</sup> “une entrée d'un réseau à mille entrées” (BARTHES, 1970, p.19)
- <sup>106</sup> “une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert (...)” (BARTHES, 1970, p.19)
- <sup>107</sup> “chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence (...)” (BARTHES, 1970, p.19)
- <sup>108</sup> “Chaque lecteur est responsable de sa lecture, chaque lecteur crée sa propre théorie. Cela ne veut aucunement dire que lectures et théories se multiplieront à l'infini. Loin de là!” (THÉRIEN, 1992, p. 102.)
- <sup>109</sup> “One cannot read two pages of a text that one has not read entirely. Like the paleontologists, we can take a page and reconstitute the text. But one has to have great skills. It is like reconstituting a body from a tooth. A text has to be read in it's entirely. It only afterward that one can look at one of its fingernails [...]” (RWCL, p. 100)
- <sup>110</sup> “Such a reading process breaks up a continuum in favor of what might be called a braiding of voices , or multiples resonances of textual echoes. Cixous's gesture proposes to “mettre en regard”, to put texts side by side (...)” (RWCL, p. x)
- <sup>111</sup> “tout ce qui le [le texte] met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes” (GENETTE, 1982, p.7)
- <sup>112</sup> “de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité transtextuelle” (GENETTE, 1982, p.7, n.1)
- <sup>113</sup> “Le texte ne contient pas d'emblée em lui-même ses lectures possibles (...)” (RASTIER, 1989, p.51)
- <sup>114</sup> “Élaborée en référence à Kant et à Fichte, la notion de reflexivité occupe une place centrale dans le réseau conceptuel du premier romantisme allemand : de même que la philosophie kantienne est transcendantale – c'est-à-dire reflexive – en ce qu'elle intègre sa critique et met à la question sont propre fondement [...]” (DÄLLENBACH, 1977, p. 221).
- <sup>115</sup> “(...) the concern [of hermeneutics] is no longer with something given but with something hidden that has to be translated into comprehension.” (ISER, 2000, p. xi)
- <sup>116</sup> “La lecture est révélation ponctuelle d'une polysémie du texte littéraire” (GOULEMOT, apud KREMER, 2007, §1)
- <sup>117</sup> “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre” (GENETTE, 1982, p.8)
- <sup>118</sup> “L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie” (RIFFATERRE, apud GENETTE, 1982, p.8)
- <sup>119</sup> “relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec [...] son paratexte” (GENETTE, 1982, p.9)
- <sup>120</sup> “is something completely different. The experience could be artistic, creative, religious, mystical.” (RWCL, p.99)

- <sup>121</sup> “une sorte d’inadéquation des titres et des contenus qui fait que le titre fonctionne, non plus à la façon directement emblématique d’un paratexte qui ouvrirait le texte comme un seuil, mais au contraire comme un écran, un chiffre ou un subterfuge.” (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p.11)
- <sup>122</sup> “Often, Clarice’s texts are introduced by scholarly introductions that explain the text in details, give rules for reading. When the texts are treated like commercial objects, the question of writing no longer pertains.” (RWCL, p.99)
- <sup>123</sup> “Enoncerait au futur (« vous allez lire ceci ») le sens ou le contenu conceptuels [...] de ce qui aurait déjà été écrit. [...] Le *pré* de préface rend présent l’avenir (...). Il le réduit à la forme de présence manifeste.” (DERRIDA, 1972, p.13)
- <sup>124</sup> “commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (...). C’est, par excellence, la relation critique.” (GENETTE, 1982, p. 10)
- <sup>125</sup> “[Le] métatexte, lui, est non-fictionnel par essence” (GENETTE, 1982, p. 450)
- <sup>126</sup> “La métatextualité appelle l’attention du lecteur sur le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. [...] Le texte de fiction sera métatextuel s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes. [...] Il s’agira de caractériser les invariants de la métatextualité en tant qu’à la fois mode et objet de connaissance.” (LEPALUDIER, 2002, p.10)
- <sup>127</sup> “toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (GENETTE, 1982, p.12)
- <sup>128</sup> “proprement littéraire” (GENETTE, 1982, p.12)
- <sup>129</sup> “l’hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte : le pastiche ou la charge sont toujours de la « critique en acte ».” (GENETTE, 1982, p.145)
- <sup>130</sup> “L’hypertexte n’est d’ailleurs qu’un des procédés métatextuels de la fiction” (LEPALUDIER, 2002, p. 10)
- <sup>131</sup> “la métatextualité comme relation inscrite dans le texte littéraire” (LEPALUDIER, 2002, p. 10)
- <sup>132</sup> “l’architextualité du texte (...), c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendantales – types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier.” (GENETTE, 1982, p.7)
- <sup>133</sup> “La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’« horizon d’attente » du lecteur, et donc la réception de l’œuvre.” (GENETTE, 1982, p. 11)
- <sup>134</sup> Les genres sont des moyens (i) de la médiation symbolique (au sens proposé par Clifford Geertz, 1972) qui articule l’individuel et le social, et (ii) de la médiation sémiotique, celle qui sépare le physique du représentationnel. (RASTIER, 2001)
- <sup>135</sup> “These words must be dust off a bit.” (RWCL, p.99)
- <sup>136</sup> “a text does not aim at representing a reality than can be coded, but shares visible affinities that are those of the unconscious in life” (RWCL, p.99)
- <sup>137</sup> “designait le procédé qui consiste à introduire un dialogue fictif dans un énoncé.” (MAINGUENEAU, 1996, p.27)
- <sup>138</sup> un produit de l’acte d’intervention verbale (communication), qui n’apparaît qu’au cours de cet acte à travers la transformation des indices de valeur sous l’effet de la ‘présence’ d’autrui. (BONDARENKO, 2008, p.14)
- <sup>139</sup> Le reflétant ne prend pas mécaniquement (du dehors) l’empreinte (forme, aspect, image) du reflété, mais, sous l’effet du reflété comme un «autrui», [...] [revèle] une certaine similitude entre le reflétant et l’objet extérieur qu’il reflète. (Pavlov, apud. BONDARENKO, 2008, p. 14).
- <sup>140</sup> “Qu’elle contextualise ou recontextualise, dans tous les cas la pratique des rapprochements génère du sens, de manière d’ailleurs inévitable sinon compulsive, selon un principe de contextualité qui pourrait s’énoncer ainsi : deux signes — ou deux passages d’un même texte mis côte à côte — sélectionnent réciproquement des éléments de signification (sèmes).” (RASTIER, 2001)
- <sup>141</sup> “Ce principe de contextualité est la base du principe d’intertextualité: deux passages de textes différents, si brefs soient-ils, et fussent-ils réduits à la dimension d’un signe, sélectionnent réciproquement, dès qu’ils sont mis côte à côte, des éléments de signification (sèmes).” (RASTIER, 2001)
- <sup>142</sup> “De même que dans la peinture contemporaine, la reproduction d’un fragment de tableau ancien est représentation dans le tableau nouveau de la peinture qui est son ordre, [...], la reproduction littérale d’un fragment de texte est représentation dans le livre de la littérature qui est son milieu.” (BUTOR, apud ROSSUM-GUYON, 1997, p. 18).
- <sup>143</sup> “La prédilection pour le style coupé répond donc à une exigence de densité.” (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 22)
- <sup>144</sup> “porte[nt] [...] la semence d’une matière plus riche” (SÈNECA, Lettres à Lucilius, p.59, apud ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 22.)

- <sup>145</sup> “traditionnelle de la forme la forme brève comme “semence de discours” (*semen discendi*) et l’idée selon laquelle la forme brève est riche de ce qu’elle ne dit pas” (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 22-23.)
- <sup>146</sup> “consiste à dire beaucoup de chose en peu de mots et, si possible, à faire penser plus qu’on ne dit.” (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 3-4)
- <sup>147</sup> “De fait, en rompant avec la linéarité du discours continu, l’auteur d’un livre discontinu offre du même coup au lecteur la possibilité d’inventer et de multiplier ses parcours de lecture.” (ROUKHOMOVSKI, 2005, p. 6-7)
- <sup>148</sup> “Le fragment-citation, en introduisant une matière et un style allogène, institue une relation triangulaire qui oblige le lecteur à interpréter le recours à la citation et à inventer de nouveaux rapports d’intertextualité.” (SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 154).
- <sup>149</sup> Ricardou distingue, entre autres critères opératoires pertinents : l’intertextualité *interne* (ou le rapport d’un texte à lui-même, (...)) de l’intertextualité *externe* (ou le rapport d’un texte à d’autres textes) [...] ; les intertextualités *restreinte* (rapports entre textes d’un même auteur) et *générale* (entre textes d’auteurs différents). (MILESI, 1997, p. 20, n. 62)
- <sup>150</sup> Il s’agit pour Hélène Cixous de ne pas vérouiller le sens, de le/se livrer au hasard des croisées linguistiques et textuelles, de travailler une non-forme. Moins dire ceci ou cela qu’écouter la langue dire. (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 141)
- <sup>151</sup> “The egg is a model of modern text.” (RWCL, p.103)
- <sup>152</sup> “One never knows if it is the chicken or the egg.” (RWCL, p.104)
- <sup>153</sup> “Hélène Cixous souligne avec acuité que penser déborde toute finalité, que la pensée n’aboutit (ne pense) jamais où elle croyait arriver (penser). Et du même trait, l’origine aussi se défait : l’écriture est fin sans fin, commencement sans commencement. Aux antipodes de la création divine: sans alpha ni oméga.” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p.141)
- <sup>154</sup> “Writing is this effort not to obliterate the picture, not to forget: this how it is for Lispector [...]. Because it is always a question of a scene with a picture. The picture is the open door we must go through.” (CIXOUS, 1993, p.7-8)
- <sup>155</sup> “To write [...] is to follow writing, to copy oneself.” (RWCL, p.104)
- <sup>156</sup> “à écrire [le livre], il y a des jours, et peut-être des semaines, et souvent des mois qu’il a commencé – à s’écrire oui – [...] souvent sans papier.” (CIXOUS, 1991c, p. 11)
- <sup>157</sup> “In Hegelian terms, it could be called the dialectic of the egg and the chicken.” (RWCL, p.104).
- <sup>158</sup> “productive and positive loss” (RWCL, p. 105).
- <sup>159</sup> “There is no death in the nature. It is the human being that has an imaginary rapport with death.” (RWCL, p.105)
- <sup>160</sup> “The Ethics of the Garden of Secret Happiness.” (RWCL, p. 116)
- <sup>161</sup> “the seal of secrecy, as if it were a question of illegality.” (RWCL, p. 116)
- <sup>162</sup> “Its theme is quasi-illegal, follows another law, calls for another reading” (RWCL, p. 116)
- <sup>163</sup> “on reality of dissolution, of madness and of bureaucratic alienation in Austria.” (RWCL, p. 116)
- <sup>164</sup> “The without-law is not good.” (RWCL, p. 116.)
- <sup>165</sup> “a limit to what is without of limit.” (RWCL, p. 116)
- <sup>166</sup> “This new limit will not be repressive but aesthetic. It engenders form.” (RWCL, p. 116)
- <sup>167</sup> “happiness felt as a threat.” (RWCL, p. 117)
- <sup>168</sup> “we prefer being unhappy to being happy. Unhappiness puts us in a rather comfortable state. Happiness is work.” (RWCL, p. 117)
- <sup>169</sup> “The art of limiting oneself by a minimal law is quite difficult and delicate. [...] how does one keep happiness when there is not enough and when there is too much?” (RWCL, p. 117)
- <sup>170</sup> “a bible of this economy.” (RWCL, p. 117).
- <sup>171</sup> “In The Foreign Legion, she tells memories that have taken place and are forgotten. There is an extremely subtle play of temporality.” (RWCL, p. 162)
- <sup>172</sup> “supports the textual grounding that serves to bring back events that cannot be told.” (RWCL, p. 162)
- <sup>173</sup> “When, in The Foreign Legion, she tells what happens in Ofélia’s eyes, it is not what one find in Balzac.” (RWCL, p. 162)
- <sup>174</sup> “accelerated, gives a survey, comes back to events” (RWCL, p. 162)
- <sup>175</sup> “She accomplishes a form of writing that does not tell, that does not come back to something. To the contrary, she produces a kind of event that is being progressively transformed. This is very rare. (RWCL, p. 162)
- <sup>176</sup> “write as closely as possible to the living.” (RWCL, p. 162)

- 177 “Ainsi, je veux *écrire au présent*. Or on ne peut pas écrire au présent puisqu’on écrit après le présent. Et pourtant le rêve de l’écriture c’est d’écrire au présent. Essayer de réaliser le rêve entraîne donc des transformations d’écriture.” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 88)
- 178 “Language wants to straight. To force it to produce ambiguous statements requires extraordinary strength and labor. It is precise, minute work that requires a lot of time.” (RWCL, p. 163)
- 179 “We translate affectively the material into something spiritual, and vice versa.” (RWCL, p.152)
- 180 “Can one take a vow of poverty?” (RWCL, p. 152)
- 181 “purify oneself from one’s social origins.” (RWCL, p. 153)
- 182 “real, primitive poverty” (RWCL, p. 153).
- 183 “The author is going to use a certain number of techniques, gestures, artful procedures. She is going to invent an art that will allow the author to make the portrait of someone who never had the slightest rapport with the world of art.” (RWCL, p. 153)
- 184 “Maybe it was she who invented the author.” (RWCL, p. 145)
- 185 “There I think of Jean Genet’s texts, which have the same quality as Clarice Lispector’s. [...] the same lightness of touch [...] a true heaviness [...]. Genet and Lispector cherishes a world that for us, for them, is tenderly and violently other.” (RWCL, p. 144)
- 186 “a woman who is so little, so miserable, so thin that she should not be useful for anything if she had not been picked up by the look of the author of *The Hour of the Star*. [...] Maybe it was she who invented the author.” (RWCL, p. 145)
- 187 “on the valorization of nothing, on devalorization.” (RWCL, p. 146)
- 188 “that makes a person identical to all is ‘more precious than the rest of the world.’” (RWCL, p. 147)
- 189 “They accept the most painful, most denarcissizing alteration.” (RWCL, p. 147).
- 190 “whatever is good for nothing.” (RWCL, p. 147)
- 191 “Clarice is being transformed into a man [Rodrigo S.M.] who is being transformed into ‘hardly-a-woman’ [Macabéa].” (RWCL, p. 149)
- 192 “from the dedication, music is going to be transfigured.” (RWCL, p.150).
- 193 “to the point of softening her [Clarice] bones” (RWCL, p.150)
- 194 “writing is triggered by a kind of vibration, a kind of bodily music, but, even though it traverses the body, it begins in the head.” (RWCL, p.151)
- 195 “the point of departure is the same: everything” (RWCL, p. 152)
- 196 “brings the reader in the contact with a value of ugliness that joins Clarice’s.” (RWCL, p. 154).
- 197 “The dignity of those who seem to be deprived of it. Decrepitude is beautiful. Genet’s definition of beauty becomes visible: beautiful is whatever is without simulacra, without veil.” (RWCL, p. 154)
- 198 “First stage: he [Rembrandt] knows. Second stage: he will no longer know. This is everything we can also read in Clarice, the whole question of not understanding, from which the question of incomprehension can take off.” (RWCL, p. 155)
- 199 “burn knowledge [...] in order to learn how to know nothing.” (RWCL, p. 155).
- 200 “to be suddenly the other and nevertheless oneself.” (RWCL, p. 155)
- 201 “love of ugliness from equal to equal.” (RWCL, p. 155)
- 202 “A first reading can miss the enormity of the story, which is completely within the father. [...] From the beginning, there is the question of the look of the father.” (RWCL, p. 6, p.7)
- 203 “the look with another look.” (RWCL, p.7).
- 204 “It reminds the reader of a scene in *Kleist’s Über das Marionettentheater* (On the Marionette Theater). The narrator tells about a young boy who loses grace. The boy lives in a kind of absolute happiness. He is full of grace, and one day the narrator mentions to him that he reminds him of a statue of an adolescent with a thorn in his foot. This gives him a kind of *coup de grâce*. He accedes violently and negatively to narcissism. From then on, he spends all his time trying to reproduce this famous work of art. Kleist cruelly writes how the adolescent becomes absolutely grotesque. The narrator surprises the boy, who tries to imitate the work of art and bursts out laughing. The sublime boy becomes an imbecile forever.” (RWCL, p. 7)
- 205 “prostitutes herself. She sells her desire to the father. She no longer does it because she wants to give pleasure to herself, [...], but she does her little curtsies to please the father.” (RWCL, p. 7)
- 206 “instead of having a living scene, we are in the theater.” (RWCL, p. 7)
- 207 “the I of the text sees her seeing herself. The I is positioned at the outer limit of an inside.” (RWCL, p. 158)
- 208 “The technique is close to Joyce’s. In *Ulysses*, an episode in a hallucinating chapter on Circe has Joyce stage a moment when the main protagonists, Bloom and Stephen, walk around in Dublin and go to the brothel. The brothel is by definition the locus of exchange, of annulment of differences. In this brothel, everyone plays at being everyone else. At a certain moments, Bloom looks at himself in the mirror and sometimes

- sees himself other. Stephen, sometimes, is Stoom, because there is a mixture of Stephen and Bloom. Or he sees himself as Shakespeare, who sticks out his tongue. He sees himself as other.” (RWCL, p.158)
- 209 “we can see obliquely whatever is not seen. Says the author that when he sees the northeastern girl looking at herself in a mirror, if he looks straight into the mirror, he sees his tired and bearded face.” (RWCL, p. 159)
- 210 “obliquely, one remembers the parenthesis: (In truth Clarice Lispector). [...] the invisible truth of Clarice, which is to be a woman.” (RWCL, p. 159)
- 211 “The question is similar to the one suggested by Rilke’s *Abelone* in *The notebooks of Malte Laurids Brigge*. The visible is invisible.” (RWCL, p. 102)
- 212 “One has to give it a quick glance, which allows it to manifest itself in its invisibility.” (RWCL, p. 102)
- 213 “we absent that which present: all that which is in the egg, under the egg, beyond the egg. there is also the surface of the evidence.” (RWCL, p.102)
- 214 “Je ne peins pas l’être, je peins le passage” (MONTAIGNE, *Essais*, III,2).
- 215 “toutes les potentialités de la littérature lorsque celle-ci devient synesthésie” (CALLE-GRUBER, 2000, p. 268)
- 216 “Les liens métaphoriques et metatextuels entre les tableaux ne font que renforcer l’importance de la rencontre artistique comme moyen d’accès aux énigmes qui, par leur mystère même, nous permettent de rêver, et ainsi de voir et penser le monde autrement.” (SANTORO, 2000, p. 160)
- 217 “they are subjected to all kind of violence and are really anti-eggs.” (RWCL, p. 103)
- 218 “Des produits du compost... doit naître l’enfant de la philosophie, c’est-à-dire l’or, c’est-à-dire la sagesse.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 692)
- 219 “La dialectique de l’être libre et de l’être enchaîné. De cette douce sécurité, le vivant aspire à sortir : le poussin brise sa coque douillette et tiède.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 692)
- 220 a form that presents itself as having to be non violated; (RWCL, p. 103)
- 221 “[le Bildungsroman demeure] une sorte de récit d’un voyage spirituel” (JOST, apud PINTO, 1990, p. 10)
- 222 “The text has a precise grammatical structure even though it has a thousand meanings. It is almost like a shattered eggshell. Not everything combines, although everything can be. First, the grammar begs to be remarked. But second, two major themes of reflection are at play, and so there is a set of philosophical problems and multiplicity of subsidiary questions – fragments of the main questions – that are brought about by the form of the text.” (RWCL, p. 109)
- 223 “Thanks to the egg we will speak of all the problems concerning that space, of the evaluation of the unlimited world of passions, of the unconscious, and of the technical evaluation of the text, its production, its writing.” (RWCL, p. 103)
- 224 “Le texte aporétique exaspère l’antagonisme jusqu’à faire obstacle au (bon) fonctionnement de l’illusion et de la lecture.” (CALLE-GRUBER, 1989, p. 26).
- 225 “Cixous, parmi les auteur(e)s contemporain(e)s, confirme ainsi à sa propre façon l’écroulement de la linéarité, de ‘l’ordre temporel’ dans une partie de la littérature (contemporaine mais aussi plus ancienne), au profit de la mémoire qui, elle, est toujours ‘immédiate’, synchronique.” (ZUPANCIC, 2007, p. 51).
- 226 “mouvement d’enfermement de la pensée dans la synthèse des *family romances*.” (REGARD, 1992, p. 8).
- 227 “une capacité inouïe d’ingestion de toutes les exterioridades.” (REGARD, 1992, p. 9).
- 228 “comme une catastrophe essentiellement transversale à toutes les disciplines [...]. À toutes les fétichisations.” (REGARD, 1992, p. 8)
- 229 “Qu’est-ce qui fait qu’Hélène Cixous trouve à boire chez Clarice Lispector?” (REGARD, 1992, p. 7).
- 230 “Les livres que j’ai a le plus aimés quand j’étais déjà en rapport d’intensité avec l’écriture, ce sont ceux des romantiques allemands.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 11)
- 231 “Mais qu’est-ce j’ai à voir avec Milton?” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 12).
- 232 “[elle n’a] pas ‘l’esprit français’.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 12).
- 233 “[la dimension philosophique [lui] apparaît comme absente de beaucoup de textes français.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 12).
- 234 “... um éclatement de la subjectivité, que je trouve dans le romantisme allemand, qu’il y a dans beaucoup de textes anglais, qu’il y a dans Rimbaud. Des éclatements du sujet il y en aurait aussi dans Balzac, mais je trouve qu’il y en a beaucoup moins. Je préfère Dostoïevski.” (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 13).
- 235 “Encor’dirai-je bien que ceux qui ont leu les oeuvres de Virgile, d’Ovide, d’Horace, de Petrarque, & beaucoup d’autres, que j’ay leuz quelquefois assez negligemment, trouveront qu’en mes escripts y a beaucoup plus de naturelle invention que d’artificielle ou supresticieuse imitation.” (DU BELLAY, apud TUCKER, 1997, p. 57).
- 236 “Il existe des oeuvres qui vous permettent d’écrire, non pas comme elles ont été écrites, mais qui vous assurent qu’il existe justement le pays de l’écriture, et pour moi c’est vital. Je ne pense pas écrire comme

- Kafka, mais le fait que Kafka ait écrit me permet de ne pas me sentir seule, ou folle [...] l'existence des oeuvres avec lesquelles on se sent en écho [...] est essentielle. Et sans ces échos-là, sans ces traces, ces empreintes dans la terre il n'y aurait pas d'écriture." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 14).
- 237 "[...] l'homme ne m'a pas plu du tout, et puis je me suis autorisée aussi, à partir d'un certain moment, à ne plus penser en terme d'oeuvre, mais à penser en terme d'auteur, et à avoir de franches sympathies et antipathies pour les auteurs, quelle que soit la dimension de l'oeuvre, compte tenu de l'idéologie qui y paraît, et puis de l'insistance sur les choix, je ne dirais pas politiques, mais éthiques [...]" (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 16).
- 238 "l'homme aux langues. Personne ne peut se passer de Joyce au XX<sup>e</sup> siècle, pas plus que de Freud." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 16).
- 239 "Il y a tout un travail à faire sur la façon dont l'auteur se nourrit, digère, excrète, ect. C'est infini. Rimbaud a certainement à la fois avalé et rejeté Hugo." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 13)
- 240 "à travailler sur Clarice Lispector dans la plus grande joie, et sans penser du tout à l'auteur. C'était le texte absolu." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 19).
- 241 "Elle est morte à la fin de l'année 1977. Quand je l'ai appris trois mois après, je ne sais même pas si cela m'a atteinte. J'étais vraiment dans l'univers de l'écriture, au-delà du temps. Et même encore aujourd'hui, je me demande si je m'intéresse vraiment à elle..." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p. 19).
- 242 "Elle n'a pas la licence de droit qu'elle a." (JA, p. 268).
- 243 "on l'a embaumée, empaillée en bourgeoise brésilienne aux ongles vernis." (CIXOUS, 1987, p. 26)
- 244 "Une amie de Clarice, Angela, avait parfois envie de se suicider [...]" (CIXOUS, 1991c, p. 108).
- 245 "un anti-désert, secours-survie, et puis boire, c'est-à-dire le maternel." (CIXOUS, In: REGARD, 1992, p.19).
- 246 "The Art of Receiving: The point of Wheat." (CIXOUS, 1989. p. 53-54).
- 247 "Il y a des tas d'énoncés joyciens qui font partie de ma langue et donc qui viennent jouer tout naturellement, mais que j'aie eu l'intention de répondre [à Joyce], pas du tout. D'ailleurs si on analyse les deux énoncés [...] cités, ils sont contraire... [...] C'était par pur jeu." (CIXOUS apud REGARD, 1992, p. 26).
- 248 "L'écriture était revenue, le fleuve, [...], le cours du sang dans les veines entre les corps, le dialogue sans mots de sang à sang, [...], d'une vie à l'autre, [...]" (JA, p. 5).
- 249 "Les poèmes aussi sont de cette nature astrale, étincelles qu'ils sont d'un feu mort ou lointainement imminent. [...] Un poème ne fait que passer venant d'ailleurs et s'en allant. Nous signifiant, en passant, au passage, cet ailleurs. Eh bien, ce livre était d'ailleurs." (JA, p.9)
- 250 "la douleur qui me frappe les yeux[,] n'est pas une métaphore." (JA, p. 11)
- 251 "Ce livre savait quelque chose sur elle qu'elle ne voulait pas savoir. Elle aurait bien aimé savoir ce que c'était." (JA, p. 21-22).
- 252 "On peut mourir de ne pas pouvoir écrire à temps le livre qu'on a dans le corps." (p. 25).
- 253 "C'est un livre dont elle n'est jamais revenue. On ne peut pas se tuer deux fois." (p. 28).
- 254 "Écrire une comédie, jamais Clarice ne l'aurait fait. Ce livre a été une tragédie. C'est une tragédie" (p. 29).
- 255 "Mais cela n'est pas vrai. Ce n'était pas un enfant. Ce n'était qu'un fragment de matière incarnée, un fragment préhumain épinglé sur un bout de papier. [...] Un homme aurait-il pu faire ce rêve?" (JA, p. 33).
- 256 "finir ne me fait pas peur. Non. Mais ne tremble-t-on pas de ne pas savoir qui d'autre l'on sera?" (JA, p. 45).
- 257 "le temps notre peintre est lent" (JA, p. 45)
- 258 "La personne que nous avons été, est maintenant un "j'étais", le personnage de notre passé. [...] Et parfois elle peut même devenir le personnage d'un de nos livres." (JA, p. 45).
- 259 "ce dévoilement, je l'attends comme un coup." (p. 46).
- 260 "Attention, parce que l'heure va sonner. Dans trois lignes. [...] Maintenant[,] je vais ouvrir la porte. Maintenant je vais allumer. Et vous verrez. J'allume:" (p. 48).
- 261 "Mais oui, c'est la mort. [...] Le personnage [...] je l'appelle: la mort. Ma mort. Qui est ta mort. Votre mort qui est ma mort. Voilà le personnage de ce qui sera ce livre s'il vit." (JA, p. 49).
- 262 "La mort n'est pas ce que nous pensons. Souvent elle vit, alors que nous, nous ne pensons à elle que morte. La mort nous la voulons morte" (JA, 49).
- 263 "Penser?: échouer. Échouer: penser" (JA, p. 55).
- 264 "Et il n'y aurait plus alors entre les vivants et les morts cette page de pierre et de terre qui nous sépare. Entre nous les vivants et nous les morts". (JA, p. 57).
- 265 "l'auteur par erreur sur la banquette arrière; par erreur: par definição." (JA, p. 59).
- 266 "Deux nuages de feu ont soufflé le souffle de l'inexplicable sur le livre ouvert de son berceau. **L'auteur s'est sentie écrite, frappée d'écriture.**" (JA, p. 64, grifo nosso).
- 267 "J'ai été faite l'héroïne de l'apocalypse." (p. 66).

- 268 “je n’étais plus moi, plus du tout, j’étais un fac-similé, un fantôme dont faiblement je souhaitais la mort,” (p. 73).
- 269 “J’étais fâchée d’être exécutée.” (JA, p. 74).
- 270 “le commencement caché derrière la fin et le livre dans l’acte de décès.” (p. 74).
- 271 “il faut à un malheur trente années, parfois cinquante, pour devenir une chance.” (p. 75).
- 272 “Si j’avais su. Mais heureusement nous ne savons jamais [...]” (JA, p. 75)
- 273 “un royaume où elle n’irait jamais.” (p. 77).
- 274 “Je suis un personnage libre. [...] On ne peut pas me demander de jouer ce rôle-ci ou cet autre rôle.” (JA, p. 77).
- 275 “Il était libre de voir tout ce qu’il ne voyait pas et qu’il montrait à l’auteur.” (p. 77).
- 276 “être un peu voyante dans certains chapitres de [ses] livres” (JA, p. 78).
- 277 “Sans mon père pour me donner la mort, sans la mort pour me donner les clés du portail, l’accès à tous les accès, sans mon père pour casser mes murs, mes os, que me serait-il arrivé?” (JA, p. 83).
- 278 “Une fenêtre ouverte sur l’éternité.” (JA, p. 86).
- 279 “Partout où il a pensé, il reste évidemment.” (p. 87).
- 280 “il a toujours écrit ses livres en tant que futur mort avec ses contemporains pour matador.” (p. 87).
- 281 “Des personnes que je n’aurais jamais songé à approcher de leur vivant entrent, parfois, au moment même où je me tourne vers elles comme vers des personnes essentielles à mon existence, indissociables à jamais de mon goût, de ma mobilité, de ma vision, entrent soudain dans mon autre pays.” (JA, p. 91)
- 282 “au moment où je me suis tournée dans sa direction, elle est passée de l’autre côté. Le dix décembre.” (p. 91).
- 283 “Un paysage vu de sa poitrine où poussaient des fleurs: des lis blancs.” (p. 114).
- 284 “Avoir cette chance: la liberté du mourant – en jouir moi aussi.” (p. 93).
- 285 “pour naître enfin à l’étranger [...] pour avoir la chance de vivre, sinon de faire le récit de faire le récit de ma vie.” (p. 94).
- 286 “comme un roman promis à devenir chair de [sa] chair” (JA, p. 92).
- 287 “d’un souffle, d’une langue à l’autre, du silence à l’éclat de rire.” (p. 92-93).
- 288 “fuir les lieux habités de personnes proches, pour retrouver les poètes et autres personnages, dans leurs livres.” (p. 95).
- 289 “la liberté dans la prison de la peinture. Et de l’évasin du peintre.” (JA, p. 98).
- 290 “quelque chose de juive, quelque chose fiancée, quelque chose de protégée [...]” (p. 99): *A noiva judia* (1665).
- 291 “nous sommes toujours em train de tuer et d’être tués presque chaque jour. Tout est notre faute. Notre innocence faite de toutes ces fautes que nous n’avons pas commises.” (p. 108-109).
- 292 “Où sommes-nous maintenant ? Dans quel pays? Dans quel livre? [...] En haut et en bas.” (JA, p. 121).
- 293 “J’aurais donné un livre pour un cheval! Mais pas de cheval pour moi. Le cheval est pour Clarice Lispector. Moi je ne dois compter que sur mes propres ailes [...] de papillon.” (p. 121).
- 294 “C’est d’elle que [la narratrice va] faire le portrait.” (p. 126).
- 295 “Je me rends à Elle, dans les ténèbres [...], pour m’adonner à son principe créateur,” (p. 130).
- 296 “Chaque instant de ton voyage sera une lutte pour mieux voir ce que tu ne verras jamais.” (p. 134).
- 297 “Et là, au reveil, je saisis la feuille qui est toujours à mon côté, ma compagne de papier, et entre deux rêves je notai: quoi? Le début d’une révélation magnifique.” (p. 144)
- 298 “En vérité j’ai avoué ma plus grande faute : c’est la vie que je me donne à moi-même quand tout le monde dort sauf moi. Mais avant le premier chant du coq, je reviens, je descends dans la cuisine, je prépare le petit déjeuner qui est mon sacrifice sur l’autel, et je demande pardon en silence à tous ceux que j’ai laissés au bord de la montre pendant que je courais l’Asie noire. [...] Je suis revenue.” (p. 148-149)
- 299 “Elle part de moi et va où je ne veux pas aller. Souvent je sens qu’elle est mon ennemie.” (p. 153)
- 300 “Ce serait trop facile. Souvent elle est comme morte quand moi je vis. Et inversement.” (p. 153).
- 301 “Une histoire raconte toujours une autre histoire. On fait le portrait de quelqu’un et c’est le portrait de quelqu’un d’autre.” (p. 154-155).
- 302 “Quand j’écris un livre, je suis constamment en train de ne pas écrire un autre livre, j’avance en repoussant, sur les bords de chaque chapitre qui naît gisent les pages qui ont expiré [...]: voilà pourquoi je retarde le récit que je veux tellement écrire. Il y aura des récits morts autour de ce récit [...]” (JA, p. 155)
- 303 “[...] l’heure de se jeter hors de soi, mais l’heure de ne venait pas [...]” (JA, p. 156).
- 304 “le commencement ne se présente pas, ébaucher tout de suite une fin, avant qu’il soit trop tard.” (p. 156-157).

- 305 “Il ressemblerait alors à une tombe inhabitée. À une barque échouée. À un musée vide dans lequel ce Rodrigo ferait les cent pas devant un mur sur lequel on verrait le sombre emplacement d’un tableau.” (JA, p. 157).
- 306 “Non, ce n’est pas facile d’écrire quand la personne que l’on invite nous est extrêmement étrangère.” (p. 157).
- 307 “espèce d’accouchement d’homme ne se faisait pas. L’heure n’est pas venue.” (p. 158).
- 308 “en quelques pages fulgurantes, elle l’a saisie, instantanée, croquée, in extremis, peinte net.” (p. 158).
- 309 “la moitié du texte était cendres. Le reste a dégagé une vive lueur d’un éclair qui fut toute la vie du personnage.” (p.158).
- 310 “les deux, mère et fille, mère qui a été jusqu’à être père, [...], les deux emmêlées, reposant. [...] Embrassées, le 9 décembre 1977.” (p. 159).
- 311 “son incompétence d’auteur à peindre un personnage plus fort qu’elle-même, [...] personnage plus mourant qu’elle même.” (p. 159).
- 312 “la mort a été la victoire de leurs efforts communs. [...] Voilà jusqu’où peut aller un auteur, pour obéir à un livre.” (p. 159-160).
- 313 “Qui aurai-je été?” (JA, p. 161).
- 314 “Je peux parler d’elle en toute liberté parce qu’elle est morte. L’extraordinaire liberté que nous donnent les morts [...]. Elle [Clarice] comprend très bien.” (p. 160).
- 315 “l’amour et l’offense ne sont plus ce que nous pensons.” (JA, p. 160).
- 316 “C’est ce que les personnages de l’Histoire Idéale essaient de faire. Et cette tentative est une des raisons pour lesquelles l’auteur [de Jours de l’an] a du mal à écrire: les personnages vivent comme depuis leur mort.” (p. 160).
- 317 “En moi elles ont vécu leurs vies. Elles ont écrit. Elles sont mortes. Elles continuent, ne cessant de vivre, ne cessant de mourir, ne cessant d’écrire.” (p. 162).
- 318 “L’auteur est un milieu ouvert composé d’autres planètes.” (p. 165).
- 319 “Non, je ne peux pas parler de vous qui êtes trop moi. J’ai peur des coups. [...] Je ne peux pas parler de moi.” (p. 163).
- 320 “donne-moi ton sang, donne-moi tes secondes, donne-moi tes liquides, donne-moi tes moelles.” (p. 164).
- 321 “nous aimons cette personne [un fils, une soeur, une amie, etc.], parce qu’elle a tellement besoin de nous manger.” (p.164).
- 322 “Marina est elle-même l’auteur de l’ogre.” (p. 165).
- 323 “à l’air libre, mais dans le mystère, [elle] les aime au-delà de l’amour.” (JA, p. 166).
- 324 “Dire le pire est une joie si grande. Mais une fois dit, on ne peut plus rester” (p. 167).
- 325 “C’était beau, ce qu’elle pensait de lui, mais c’était le pire. Parce que c’était presque exactement la vérité.” (p. 168).
- 326 “[...] son Angela le souci et le risque de faire de que l’on ne devrait pas faire.” (JA, p. 168).
- 327 “elle n’était pas lui, et pas comme lui.” (JA, p.168).
- 328 elle aimait aussi la vérité, à laquelle elle a eu tout à coup besoin de faire une déclaration” (p. 169)
- 329 “par plaisir [...] de faire une bêtise, [...] de dire n’importe quoi” (JA, p. 170).
- 330 “Voilà comment Clarice cherche la vérité: jusqu’à l’erreur, jusqu’à l’égarement. [...] Voilà pourquoi Clarice a besoin d’Angela [...]” (p. 171).
- 331 “a besoin de cette Clarice: pour oser déclarer la solitude.” (JA, p. 171).
- 332 “Le visage du bébé mort, notre faim, notre oubli.” (p. 173).
- 333 “l’indolore douleur qui vient refermer l’irréelle porte des rêves. [...] les rêves oubliés sont [les] enfants oubliés.” (p. 174).
- 334 “sur la plage d’Ipamena [sic] à l’heure encore não-humaine, nue à l’heure de la nudité [...]” (JA, p. 183).
- 335 “c’était vraiment l’homme, avant les noms. [...] Une espèce qu’elle croyait éteinte.” (JA, p. 185).
- 336 “Pour raconter une certaine histoire, il faut pouvoir raconter une autre histoire; et aller jusqu’à la brûler.” (JA, 185-186).
- 337 “Finalement il s’agit seulement (d’écriture), (de préparatifs d’écriture), (de crever d’écriture). Vue de près l’écriture est une lutte affreuse [...]: la lutte à mort.” (p. 189).
- 338 “l’écriture est elle-même l’esprit du contretemps.” (p. 195).
- 339 “lire Dante c’est un labeur sans fin qui nous éloigne du but à mesure que nous avançons.” (p. 197).
- 340 “Une séparation aussi brutale, je n’aurais jamais cru cela possible. Après tout l’auteur n’est-elle pas moi aussi, du moins je le croyais? [...] Rien n’est impossible. [...] Aucune raison d’être l’esclave de celle-ci. [...] Il faut seulement écrire les livres autrement.” (p. 203).
- 341 “Vite! Le présent a commencé!” (JA, p. 205).
- 342 “Les deux personnages – l’auteur les a laissés sans nom. Je nomme: je pense qu’il s’agissait de Clarice et Isaac.” (JA, p.209)

- <sup>343</sup> “autres-en-littérature” (HCPR, p. 100)
- <sup>344</sup> “[...] la primauté est incontestablement réservée à Clarice Lispector, qui est en quelque sorte la guide [...], l’accoucheuse d’Hélène Cixous, celle qui a ouvert la porte à l’écriture.” (ZUPANCIC, 1996, P. 298).
- <sup>345</sup> “[...] je me permets d’emprunter des personnages qui sont à la fois des personnages vrais, qui ont une étoffe (ce que fait Shakespeare) qui ont existé et qui, en même temps, en somme ne craignent rien. Ils ne craignent rien car ils sont morts – et parce qu’ils sont forts.” (HCPR, p. 100).
- <sup>346</sup> “Parce qu’ils ont déjà, en eux-mêmes, à leur disposition, cet autre monde qui est le monde de l’écriture. Alors je ne me sens pas coupables: même si je leur invente des vies, ils sont d’abord défendus par leur propre oeuvre (i.e. leur propre vie) qui est disponible, on peut aller vérifier.” (HCPR, p. 100).
- <sup>347</sup> “que si [elle s’] emparais d’un personnage vrai qui n’a pas laissé de mémoires ou des archives, [elle] pourrais lui faire du tort à l’inventer.” (HCPR, p. 100).
- <sup>348</sup> “sur la plage d’Ipamena [sic] à l’heure encore não-humaine, nue à l’heure de la nudité [...]” (JA, p. 183).
- <sup>349</sup> “Clarice Lispector, c’est bien elle.” (JA, 269).
- <sup>350</sup> “contre l’assignation, à un nom ou un lieu précis, qui replace d’emblée dans le système de la représentation” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 87)
- <sup>351</sup> “le réalisme sous sa forme banale” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 87)
- <sup>352</sup> “c’est une peau, un seuil. Une désignation depuis l’extérieur mais qui n’est pas sans écho dedans” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 87)
- <sup>353</sup> “une des impossibilités structurelles” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 87)
- <sup>354</sup> “appositions violentes” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p.84).
- <sup>355</sup> “Tu ne feras pas d’idole” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p.84).
- <sup>356</sup> “personnages qui ont des noms et des personnages qui n’ont pas de nom. Nous avons : le père, la mère, la femme...” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p.84, p. 86)
- <sup>357</sup> “Le lien unissant le signifiant au signifié est radicalement arbitraire” (SAUSSURE, 1969, p. 100).
- <sup>358</sup> “comment est-ce que (je), A, ici, vis un temps qui n’est plus mon temps, qui devient un temps altéré par un temps B qui est de l’autre bout du monde?” (HCPR, p. 87).
- <sup>359</sup> “Ainsi, je veux *écrire au présent*. Or on ne peut pas écrire au présent puisqu’on écrit après le présent. Et pourtant le rêve de l’écriture c’est d’écrire au présent. Essayer de réaliser le rêve entraîne donc des transformations d’écriture. De toutes les manières. Mais aussi, ça déplace le lieu, le temps de l’énonciation etc.” (CALLE-GRUBER; CIXOUS, 1994, p. 88)
- <sup>360</sup> “[...] voilà ce qui leur est tombé du ciel : vie autre. Autre que leurs vies.” (JA, p. 211)
- <sup>361</sup> “Il faut avoir été aimée par la mort, pour naître et passer à l’écriture” (JA, p. 48)
- <sup>362</sup> “Ça ne peut pas faire une autobiographie, non pas parce qu’il y a fiction – toute autobiographie est fictionnelle – mais parce que ce ne sera jamais que l’autoportrait de l’aveugle – tu le dis dans Jours de l’an. L’autoportrait de l’aveugle: c’est l’autre toujours qui fait le portrait, en un jeu de renvois sans fin – de toi à l’autre aux autres toi(s) etc.” (HCPR, p. 95).
- <sup>363</sup> “L’oxymore permet de rapprocher les antipodes, de rendre l’écart infiniment sensible. C’est le principe de l’abîme infime, qui lézarde les significations et hasarde des passerelles inouïes – principe d’autant plus efficace qu’il se joue au point, à la virgule près. Un souffle.” (HCPR, p. 173).

