

MARIA ESTELA DOS SANTOS LIMA

**Clarice Lispector e Alice Ferney:
afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Francesa
Orientadora: Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto.

**São Paulo
2008**

APROVAÇÃO

Maria Estela dos Santos Lima

Clarice Lispector e Alice Ferney: afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Língua e Literatura Francesa

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Ao meu irmão,
por ter despertado em mim o amor pelos livros.*

AGRADECIMENTOS

À Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, pela orientação.

À Andrea Saad-Hosne e seus orientandos, pela partilha de idéias.

À Lucia Cherem, pelo incentivo lá no início.

À Edite Mendez Pi, por ter tornado a burocracia mais simples.

A Mario Henrique Domingues, pela leitura amorosa e a revisão precisa.

À Oriana Gattica, por ter me apresentado à obra de Ferney.

À Julie e Sven, pelos livros em francês.

Aos meus amigos, por existirem e resistirem à distância.

À minha família, pela compreensão e carinho.

À FAPESP, pela bolsa de estudos.

.

RESUMO

LIMA, Maria Estela S. **Clarice Lispector e Alice Ferney: afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso**. 2008. 137p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

A escritora brasileira Clarice Lispector e a francesa Alice Ferney, embora oriundas de contextos sócio-históricos diferentes, apresentam muitos pontos em comum em seus romances *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e *La conversation amoureuse*. As duas autoras abordam o mesmo tema (o amor e o encontro amoroso) entremeando-o de *leitmotiven* semelhantes (as questões relativas à alteridade; o papel que a linguagem exerce sobre as relações humanas; os embates sujeito-linguagem; o silêncio como contraparte necessária da palavra), com soluções formais que diferem no todo, mas aproximam-se nos detalhes. Este estudo é uma leitura comparativa entre as duas obras e visa mostrar como as autoras abordam o tema do amor, que tem longa tradição na literatura ocidental, e como o reatualizam a partir de recursos formais de uma literatura em crise. A leitura aqui apresentada coloca em evidência as semelhanças que aproximam e as diferenças que individualizam as obras, observando-as e comparando-as de um ponto de vista temático-morfológico.

Palavras-chave: Literatura Francesa Contemporânea. Literatura Comparada. Relações Brasil-França. Clarice Lispector. Alice Ferney.

ABSTRACT

LIMA, Maria Estela S. **Clarice Lispector and Alice Ferney: affinities and dissonance of a love encounter**. 2008. 137p. Dissertation (Masters). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The Brazilian writer Clarice Lispector and the French writer Alice Ferney, yet coming from different socio-historical contexts, present many common aspects in their novels *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* and *La conversation amoureuse*. Both writers deal with the same theme (love and the love encounter), filling the novels up with similar *leitmotiven* (questions concerning alterity; the role language exerts on human relations; the clash subject-language; silence as a necessary counterpart of word), with formal solutions that are different on the whole, but have similarities in the particularities. This study is a comparative reading between the two aforementioned works and aims at showing how the authors deal with the theme of Love, which has a long tradition in Western literature, and how they re-actualize it from certain formal resources of a literature in crisis. This reading puts in evidence the similarities that approximate and the differences that individualize the works, observing and comparing them from a thematic-morphologic perspective.

Keywords: Contemporary French Literature. Comparative Studies. Brazil-France Relationships. Clarice Lispector. Alice Ferney.

RESUMÉ

LIMA, Maria Estela S. **Clarice Lispector et Alice Ferney: affinités et dissonances d'une rencontre amoureuse**. 2008. 137p. Mémoire (Master). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Les romans *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, de l'écrivain brésilien Clarice Lispector et *La conversation amoureuse*, d'Alice Ferney, présentent beaucoup de points en commun, bien que produits dans des contextes socio-historiques différents. Les deux écrivains abordent le même sujet (l'amour et la rencontre amoureuse) et le transpercent de *leitmotiven* similaires (les questions concernant l'alterité ; le rôle du langage dans les rapports humains ; le silence en tant que contrepartie nécessaire à la parole), avec des solutions formelles qui diffèrent dans l'ensemble mais qui s'approchent dans les détails. Cette étude présente une lecture comparative entre les deux oeuvres et met en relief les points de contact qui les approchent et les différences qui les individualisent, à partir d'une observation thématique-morfologique qui vise à montrer comment chaque auteur aborde le thème de l'amour, qui a une longue tradition dans la littérature occidentale, et comment elles le mettent à jour à partir de ressources formelles d'une littérature en crise.

Mots-clés: Littérature Française Contemporaine. Littérature Comparée. Rapports Brésil-France. Clarice Lispector. Alice Ferney.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – AS AUTORAS E SUAS OBRAS	13
1. CLARICE E ALICE	13
1.1. Clarice Lispector na França	14
1.1.1. <i>Uma aprendizagem</i> : diálogos com outros.....	23
1.2. A escritora Alice Ferney	28
1.2.1. A obra circular de Ferney	31
CAPÍTULO 2 – O AMOR, O ENCONTRO AMOROSO E OUTROS	
ENCONTROS	48
2. AMOR E LITERATURA	48
2.1. O encontro amoroso	52
2.2. Outros encontros	69
CAPÍTULO 3 – CONVERSAS EM SILÊNCIO OU A AMBIVALÊNCIA	
DAS OBRAS	74
3. ROMANCE-ENSAIO SOBRE O AMOR	74
3.1. O romance-ensaio em Clarice e em Alice	76
3.1.1. Diálogos de Clarice: vozes e silêncios	77
3.1.2. A conversa amorosa de Alice Ferney	84
3.2. Várias vozes: narradores em crise.....	90
3.2.1. A mescla de vozes ou o drama da linguagem	98
3.2.2. A voz em meio à conversa amorosa	102
3.2.3. Das diferenças entre as obras	105

3.3. O silêncio narrativo	107
3.3.1. Os silêncios de Clarice	111
3.3.2. Os silêncios de Alice	117
3.3.3 Mais algumas palavras sobre o silêncio	122
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	130
ANEXO : ENTREVISTA COM ALICE FERNEY	136

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector é paixão antiga. Alice Ferney, um novo amor. A descoberta desta levou-me a redescobrir aquela. Da leitura de *La conversation amoureuse* de Ferney e da releitura de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* de Lispector, surgiu o desejo de fazer dessas obras meu objeto de estudo, numa perspectiva comparatista, pois percebi muitos pontos comuns entre elas. Além do tema e de *leitmotiven* semelhantes, há algumas soluções formais e um certo tom que aproxima as duas autoras.

La conversation amoureuse é o quarto livro da escritora francesa e foi publicado em 2000, três décadas depois da publicação no Brasil de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, de 1969, e oito anos depois da publicação deste romance de Lispector na França. Apesar das diferenças de tempo e espaço que as separam, as duas autoras abordam o mesmo tema – o amor e o encontro amoroso – entremeando-o de motivos menores semelhantes – as questões relativas à alteridade; o papel que a linguagem exerce sobre as relações humanas; os embates sujeito-linguagem; o silêncio como contraparte necessária da palavra – com soluções formais que diferem no todo, mas aproximam-se nas partes, nos detalhes.

Tema universal presente em literaturas de todas as épocas e lugares (que poderia facilmente cair na banalização e na estereotipia, o que não é o caso em nenhuma das duas obras), o encontro amoroso é explorado pelas duas autoras por um viés muito similar, um olhar que observa e expõe mais do que julga.

Como cada autora aborda o tema e quais são as semelhanças e diferenças formais que surgem na construção desse “encontro”? Acredito que o estudo

comparativo pode responder a essas questões, levando a novas e diferentes leituras das obras e possibilitando estabelecer suas características comuns e individuais, bem como situá-las. Sirvo-me, então, da leitura comparativa para fazer um estudo crítico sobre as referidas obras e autoras e, através desta reflexão, contribuir para alcançar uma compreensão maior da literatura contemporânea produzida em diferentes contextos sócio-históricos.

Para o crítico Cláudio Guillén¹, as áreas de interesse de pesquisa em literatura comparada são: os gêneros, os procedimentos formais (morfologia), os temas (tematologia), as relações literárias (internacionalidade) e as configurações históricas (historiologia). Este trabalho abrangerá questões relativas à morfologia e à tematologia, numa leitura comparada entre os romances citados. Ora, o gênero “romance” sofreu grandes transformações ao longo de sua história e, no século XX, conquistou uma liberdade de escolha de temas e de procedimentos formais que tornam cada obra particular, mesmo que haja certas semelhanças que ainda as agrupem sob uma mesma categoria. Guillén (1985, p. 182) afirma que “os gêneros são modelos convencionais cujo exame requer um esforço de observação tanto temática quanto formal”. Para o crítico, a análise temática e morfológica pode centrar-se em dois enfoques: partindo do tema para a forma, ou, ao contrário, partindo da forma para o tema.

O trabalho aqui apresentado visa aproximar as duas obras observando-as do ponto de vista temático-morfológico, partindo do tema para a forma. Para efeito de análise, separou-se o estudo comparativo em dois capítulos: um dedicado a questões temáticas presentes em cada obra, outro dedicado a questões mais formais. No entanto, como os aspectos temático e formal estão intimamente

¹ GUILLÉN, Claudio. **Introducción a la literatura comparada**. Barcelona : Editorial Crítica, 1985.

entrelaçados, essa separação é, sobretudo, um procedimento de organização do texto, de modo que podem surgir discussões relativas a um aspecto no capítulo consagrado ao outro, pela sua indivisibilidade inerente.

Segundo Guillén, nas últimas décadas, as pesquisas temáticas surgem, não opostas, mas vinculadas às de ordem genética e morfológica. Para o crítico, não há leitura séria e integradora que possa prescindir do momento “formalista” – aquele no qual se percebem e se estudam as formas (GUILLÉN, 1985, p. 185).

Considerando-se que a concretização de um tema apresenta-se sob diferentes perfis formais em cada obra, pretende-se, então, mostrar como as autoras abordam o tema do encontro amoroso e como o reatualizam a partir de recursos formais de uma literatura em crise.

Em relação ao enfoque temático, busquei verificar como o amor e o encontro amoroso é tratado pelas autoras e sob que aspectos elas se aproximam ou se individualizam, levando-se em conta a longa tradição desse tema na literatura ocidental. Do ponto de vista formal, procuro mostrar como cada autora constrói sua obra, abordando a questão do foco narrativo e da crise do narrador, passando pela crise da linguagem até chegar ao silêncio narrativo.

Assim, este trabalho divide-se em três capítulos: o primeiro apresenta as duas autoras e suas obras; o segundo e o terceiro enfocam a leitura comparativa propriamente dita, abrangendo, respectivamente, questões temáticas e formais das obras *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e *La conversation amoureuse*.

CAPÍTULO 1

AS AUTORAS E SUAS OBRAS

1. CLARICE E ALICE

Clarice Lispector e Alice Ferney vêm de contextos sócio-histórico-culturais bastante diferentes, o que não impediu as semelhanças entre suas obras. A primeira tem toda sua produção literária realizada entre a década de 1940 e o final dos anos de 1970, grande parte no Brasil, mas outra parte escrita no exterior, devido a suas inúmeras viagens e estadias fora do país, como mulher de diplomata. Clarice escreve num período conturbado da história do mundo ocidental, e do Brasil, em particular: um mundo de guerras, guerrilhas e movimentos libertários. É um período que abrange a Segunda Guerra Mundial, o pós-guerra, a ditadura militar brasileira, as revoluções culturais, o movimento hippie, o movimento feminista.

Enquanto Clarice – separada, com dois filhos e de volta ao Rio de Janeiro – publicava seu livro de contos *Laços de família* e trabalhava como jornalista na revista *Senhor* e nos jornais *Correio da Manhã* e *Diário da noite*, nascia em Paris, em 1961, Cécile Brossellet-Graviloff, que mais tarde adotaria o pseudônimo de Alice Ferney. A escritora francesa entra para a literatura em 1993, com o romance *Le ventre de la fée*, num mundo bem diferente daquele de Clarice: a França democrática da década de 1990, um país de larga tradição literária, no qual as mulheres já tinham vencido as batalhas por seus direitos e tinham ampla participação no universo das letras, graças ao espaço aberto por suas predecessoras nos anos de 1960/70.

Clarice Lispector, além de ter sido aclamada como uma das maiores escritoras brasileiras de todos os tempos, foi traduzida para vários idiomas e teve sua obra muito divulgada na França desde a década de 1970. Inúmeros estudos já foram realizados sobre ela, abrangendo diversos aspectos de seu fazer literário, além de biografias e de uma foto-biografia. Quanto a Alice Ferney, apesar de já ser reconhecida como uma das mais importantes escritoras na França atualmente, ainda não foi objeto de muitos estudos acadêmicos nem de publicações sobre sua obra. Além disso, a escritora francesa não é ainda muito conhecida no Brasil.

Sendo assim, este capítulo traz um panorama geral da vida e obra de Alice Ferney, pois esta exige uma apresentação mais aprofundada, pelo fato de ser menos conhecida. Quanto à autora brasileira – que dispensa uma apresentação mais detida – terá aqui como enfoque a recepção de sua obra na França, já que foi, de certa forma, assimilada pelo sistema literário francês e contribuiu para a formação de muitas mulheres escritoras daquele país. Ainda que este não tenha sido o caso de Ferney – que afirma nunca tê-la lido – parece-me importante passar por este panorama da recepção de Lispector na França, para compreender melhor não apenas a abrangência de sua obra naquele país e possível influência sobre certas mulheres ligadas à literatura, como também o contexto do período de formação de Ferney enquanto leitora e escritora – que coincide com aquele em que Lispector teve seus textos traduzidos e publicados em francês.

1.1. Clarice Lispector na França

Clarice Lispector, nascida em 1920 e falecida em 1977, entra para a literatura em 1944, com *Perto do coração selvagem*, sua primeira obra. Entre romances,

novelas, contos, crônicas, além de obras de literatura infantil, a autora conta com mais de 20 livros publicados. Seus textos foram traduzidos em várias línguas, notadamente o francês, idioma para o qual foi vertida boa parte de sua produção literária.

A pesquisadora Lúcia Cherem² desenvolveu tese sobre a recepção de Clarice na França e no Quebec, tendo realizado pesquisas *in loco* e entrevistas com mulheres ligadas à literatura, leitoras de Clarice. Cherem analisa os ensaios críticos sobre a escritora feitos por essas leitoras e que abordam diferentes focos de interesse, partindo da recepção inicial, mais intuitiva, quando a identificação com a obra clariceana levou a produções simbióticas, até chegar aos estudos mais elaborados sobre a tradução de seus textos, finalizando com os efeitos que a obra de Lispector teve na escrita de suas leitoras-produtoras. A pesquisadora detém-se, sobretudo, nas obras críticas da francesa Hélène Cixous e da canadense Claire Varin, ambas ligadas ao meio acadêmico. Centrarei este tópico particularmente em Cixous, visto que foi principalmente por seu intermédio que a escritora brasileira ganhou espaço no meio literário francês.

Segundo Lúcia Cherem, Clarice é redescoberta na França em 1978 (pois já havia sido traduzida por lá desde os idos de 1954, aparentemente sem causar nenhum impacto) com a publicação do livro *La passion selon G.H.*, pela editora *Des Femmes*. Essa “descoberta” da autora brasileira coincidiria não apenas com a segunda fase do feminismo francês, mas também com uma crise de valores da crítica literária na Europa, que passava então por uma revisão de parâmetros estéticos e abria espaço para estudos de grupos específicos, abordando o feminismo, o movimento gay, o multiculturalismo. Essa teria sido uma das razões da

² Lúcia Peixoto Cherem é pesquisadora e professora da Área de Francês do Departamento de Letras Modernas da Universidade Federal do Paraná.

boa acolhida da obra clariceana na França, que passa a ser abordada no meio acadêmico através de intervenções de Hélène Cixous, então professora em Paris VIII-Vincennes – onde criou, em 1974, o Doutorado de Estudos Femininos. As abordagens de Cixous e as publicações pela Des Femmes – editora ligada às causas do feminismo – fizeram com que a obra de Clarice fosse recebida naquele país passando pelo viés feminista.

Assim, a recepção de sua obra pelo público francês deu-se, num primeiro momento, entre mulheres, e não por leitoras comuns, mas, sobretudo, por leitoras-produtoras, caracterizando uma recepção ativa, como no caso de Cixous.

Para Lúcia Cherm,

a obra de Clarice Lispector (...) teve um caráter formador para muitas mulheres ligadas à literatura na França dos anos 80. A escrita de Clarice é uma aprendizagem, seus textos estão plenos de ensinamentos relacionados a uma forma de ver o mundo que ainda não havia sido muito explorada pela literatura. É como se ela descortinasse um universo de sensações que aquelas mulheres já haviam experimentado, mas que não havia sido ainda claramente descrito, trabalhado através da arte literária. (...) A sedução e a força de seu texto iluminaram o trabalho de muitas críticas e também de escritoras em gestação (...).³

O contato de Cixous, por exemplo, com a obra da brasileira, causou-lhe grande impacto e resultou na composição do texto *Vivre l'Orange*, de 1979, espécie de variação sobre temas lispectorianos, com o qual Cixous introduz a obra de Clarice na crítica literária francesa, sobretudo universitária. Em outro artigo, intitulado *À la lumière d'une pomme*, Cixous coloca Clarice no mesmo patamar de grandes nomes da literatura universal.

Si Kafka était femme. Si Rilke était une Brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cite-je tous ces noms? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent les oeuvres les plus exigeantes, elle

³ CHEREM, Lúcia. **Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector**: a recepção da autora na França e no Canadá. Tese de Doutorado, USP, 2003, p.131.

s'avance. Mais ensuite, là où s'essoufle le philosophe, elle continue, plus loin encore, plus loin que tout savoir.⁴

Os textos de Cixous revelam uma grande identificação com a obra de Clarice e afastam-se da crítica tradicional, num processo de simbiose que colam seu texto ao da brasileira. Percebe-se neles que a autora francesa vê em Clarice uma espécie de iniciadora que abriu novos caminhos para as mulheres que escrevem. Cherem (2003, p. 46) diz que “a novidade que Cixous vê na autora é a mulher criadora que (...) baseia sua escrita em outros valores (...) imune à lei dos homens”. Para Cixous, seria o trabalho de Clarice com a linguagem e suas reflexões sobre o ato criador o que a colocaria entre os grandes nomes da literatura. Cherem (2003, p. 43) chama essa recepção da obra de Clarice feita por Cixous e suas seguidoras de “leitura de identificação máxima”, uma espécie de endeusamento, que viria não só “do poder de sedução de seu texto, mas da capacidade que Clarice tem de lidar com temas do universo feminino”.

A abordagem que a intelectual francesa fez da obra de Lispector contribuiu para uma recepção um pouco distorcida. Na edição brasileira bilíngüe do livro *L'Heure de Clarice Lispector* lê-se que “Hélène é feminista, estudiosa do feminino, militante da ‘mulheridade’, como Clarice”⁵. No entanto, sabe-se que no caso da autora brasileira esses adjetivos não são totalmente válidos. Não, se pensamos na crítica brasileira que nunca a viu como feminista, nem se consideramos a opinião da própria Lispector que sempre evitou assumir qualquer rótulo e dizia que “escritor não tem sexo, ou antes, tem os dois”, como declarou em entrevista de 1977. Leyla Perrone-Moisés também é de opinião que “fora do Brasil, Clarice se tornou célebre

⁴ CIXOUS, Hélène. “Vivre l’Orange”, In: **L’Heure de Clarice Lispector**. Paris: Des Femmes, 1989, p. 117.

⁵ Apresentação escrita por Davy Bogomoletz. In: CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999, p. vi.

pelo viés do feminismo”, no entanto, “ela mesma via com suspeita a leitura feminista de sua obra”.⁶

Hélène Cixous parece ter se apropriado da obra de Clarice Lispector para sustentar os interesses de sua própria causa feminista e de sua teoria de uma *écriture féminine*. Antes de “descobrir” Clarice Lispector, Cixous utilizava escritores consagrados (homens como Joyce, Poe, Hoffman) para ilustrar características de uma possível *écriture féminine*. Mas, ao encontrar Lispector – mulher de origem judia como ela e que parecia compartilhar muitas de suas preocupações filosóficas e estilísticas – Cixous teria visto nesta escritora brasileira alguém que poderia ajudar em sua causa, então desgastada e desacreditada, segundo Laura Pirott-Quintero⁷. A “descoberta” de Clarice Lispector despertou grande interesse nos seguidores de Cixous, de forma que a autora brasileira passou a ser estudada não pela qualidade de sua obra, mas pelo que esta poderia contribuir para a teoria da *écriture féminine*. Pirott-Quintero afirma que essa teoria ganha uma aplicação e práxis na escritura de Lispector e se os partidários de Cixous aplicam as condições de *écriture féminine* à escrita de Lispector, é porque ela é um modelo que lhes cabe bem, servindo aos seus interesses. Cixous não teria se interessado pela “verdadeira” Clarice Lispector, mas sim pela funcionalidade que seus textos poderiam ter enquanto *écriture féminine*. Desta forma, para Pirott-Quintero, os textos e o contexto de Lispector não tiveram nenhuma voz própria, já que foram mediados e explicados por Hélène Cixous, que se valeria do fato de Clarice ser desconhecida na França para manipular sua obra em prol de interesses próprios. A autora brasileira teria sido subordinada

⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Clarice Lispector em francês”. In: **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.223.

⁷ PIROTT-QUINTERO, Laura (*College of Staten Island, CUNY*). **Textual Violence in Feminist Criticism**: The Case of Hélène Cixous and Clarice Lispector. Texto consultado em 15/11/2007, no sítio: http://iph.fsu.edu/interculture/pdfs/pirott-quintero%20lispector_and_cixous.pdf

aos interesses de Cixous, numa relação patriarcal, exploradora, colonizadora e apropriativa, que a usava para justificar suas próprias idéias e a adequava a seus próprios fins. Como a maioria de seus seguidores só conhecia Lispector através do *corpus* selecionado por Cixous, as leituras que dela fizeram, naturalmente, eram parciais e deturpadas, pois além de partir de uma seleção restrita de sua obra, buscavam nela apenas aquilo que tivesse afinidades com a causa de Cixous no que concerne à *écriture féminine*.

Assim, percebe-se que a “descoberta” de Clarice Lispector por Hélène Cixous teve também implicações negativas para sua receptividade na França, não apenas no sentido de manipular seu texto contribuindo para uma recepção distorcida, mas também de limitar sua abrangência a um público restrito ligado às causas feministas – pelo menos num primeiro momento, do final dos anos de 1970 até parte dos anos 1980.

Só mais tarde, segundo Lúcia Cherem, ao final dos anos 1980 e ao longo da década de 90 é que o público francês de Clarice se expandiria, ultrapassando o círculo das feministas – o que coincide com o momento em que a autora ganha traduções mais atentas. Cherem não especifica qual seria “esse público mais amplo” de quem a escritora brasileira passa a “merecer a atenção” (CHEREM, 2003, p. 123). Mas, é possível pensar que a escritora brasileira tenha alcançado também um público masculino, sobretudo se levarmos em consideração que Clarice ultrapassa questões de gênero e, apesar do universo de seus textos ser principalmente feminino, trata dos problemas da condição humana, o que tende a universalizar sua obra. No entanto, pelo fato de ter sido publicada pela Des Femmes e ter sido introduzida e defendida no meio acadêmico por Hélène Cixous, Lispector talvez tenha ficado estigmatizada na França como feminista. Isso pode ter limitado a

amplitude de seu público, devido menos ao poder de alcance de seu texto que a uma possível idéia pré-concebida de que ele esteja ligado às causas feministas. Se, por um lado, a obra de Lispector deve sua entrada na França a Cixous e à editora Des Femmes, por outro lado, a apropriação que o movimento feminista francês fez de sua obra acaba por deturpá-la e reduzi-la a um público mais restrito.

Cherem aborda o que seria percebido como “escritura feminina” na obra de Clarice Lispector por suas críticas francófonas, evidenciando que estas fazem leituras muito coladas ao texto, sem distanciamento e numa espécie de veneração que as impediria de “enxergar a palavra bruta, nua da escritora brasileira” (CHEREM, 2003, p.157). Essas leituras, que não raro diferenciam masculino e feminino colocando a escritura feminina como algo mais despojado de estruturas e sem contornos bem definidos, não são totalmente aceitáveis no caso de Lispector, que é, segundo a própria Lucia Cherem, um caso híbrido de uma autora que produziu textos bem estruturados e que escolheu, mais tarde, libertar-se das estruturas. Como a obra de Lispector apresenta diferentes configurações narrativas, isto “nos impediria (...) de classificar todas as suas formas de expressão dentro de uma escrita feminina, assim como esta é definida por Hélène Cixous” (CHEREM, 2003, p. 175). Além dos textos de Cixous, surgem outras críticas que abordam Clarice, como Irma Garcia em *Promenades femelières*, livro em que analisa uma possível escrita feminina através de obras de grandes escritoras e, entre as quais, *A paixão segundo G.H.*, de Lispector.

Se Clarice foi e continua sendo lida na França majoritariamente por mulheres – como o constata Lúcia Cherem – creio que é mais pelas condições sob as quais

ela foi introduzida naquele país que pelas possíveis características “femininas” ou “feministas” de seu texto⁸.

Pierre Rivas, ao tratar da recepção da literatura brasileira na França, vê Clarice Lispector como um caso intermediário entre aqueles autores brasileiros que são lidos por lá (como Jorge Amado) e os que têm efetivamente um papel no sistema literário (como Machado de Assis), constituindo uma referência importante para parte da literatura feminina francesa. Rivas afirma que, apesar da entrada de Lispector naquele país ter passado pelo viés feminista, ela conseguiu ultrapassá-lo.

Le relais se fait à travers la littérature féministe qu'elle n'a jamais entendu représenter; elle a trouvé en France un passeur important avec Hélène Cixous et elle est une référence incontestable pour une part de la littérature féminine, et au-delà. C'est assurément le seul écrivain brésilien qui a eu une fécondité et une postérité littéraire, même si l'œuvre a été au départ sollicitée. C'est un des rares cas – ou le seul – d'inclusion d'un texte brésilien dans un certain système français – mais aux marges, dans un sous-ensemble littéraire qui se revendique en marge et qu'elle parvient tout de même à transcender.⁹

A julgar por esta declaração de Rivas – grande estudioso das relações entre as literaturas francesa e brasileira – percebe-se que, apesar de sua recepção inicial deturpada, Clarice Lispector deixou marcas na literatura feminina francesa e conseguiu, além disso, transcender, de certa forma, o rótulo de feminista. Essa possível influência de Lispector sobre escritoras francesas também é corroborada pela declaração de Lúcia Cherem, quando ela afirma que “Clarice passa a ser uma espécie de líder póstuma de um grupo de mulheres detentoras de um tipo de texto mais comum entre escritoras, de uma escrita feminina que quer se impor no mundo literário” (CHEREM, 2003, p.175). Lúcia conclui que Clarice “parece ter inaugurado

⁸ Em conversa informal com Jean VERRIER (professor emérito de Literatura Francesa na *Université Paris VIII – Saint-Denis*), por ocasião de sua passagem pela USP em outubro de 2007, descobri que ele é um grande admirador de Lispector, tendo apresentado sua obra a alguns de seus colegas e amigos, que ficaram surpresos com a qualidade do texto da escritora brasileira. O professor veio confirmar o que antes era apenas desconfiança: a obra de Lispector “sofre as conseqüências” de ter sido publicada por uma editora feminista, rótulo que a reduziu a um público mais restrito que aquele que poderia ter sido alcançado se tivesse sido publicada por outra editora.

⁹ RIVAS, Pierre. **La réception de la littérature brésilienne en France**. Texto disponível consultado em 15/11/2007, no sítio: http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/france_bresil/02.html .

uma aventura que diz respeito ao universo feminino” (CHEREM, 2003, p.176), aventura de escrita literária que apontou novos caminhos para as mulheres escritoras daquele país explorarem novos recursos da linguagem – e que certamente se refletiu em obras posteriores àquele momento histórico.

A linguagem clariceana, tão cara a Cixous e a seu grupo, apresenta uma sintaxe muito própria e inovadora – o que nem sempre foi bem interpretado por seus tradutores franceses. A primeira tradução de Clarice na França data de 1954, com *Près du coeur sauvage*, pela editora Plon. Anos mais tarde, em 1970, sua obra *A maçã no escuro* é traduzida e publicada pela Gallimard (sob o inusitado título de *Le bâtisseur de ruines*). Essas duas primeiras publicações francesas não tiveram repercussão, nem de público nem de crítica, passando praticamente despercebidas naquele país. Segundo a análise de Lúcia Cherem, ambas as traduções são muito problemáticas e não respeitam o texto de Clarice, muitas vezes modificando seu sentido e enfraquecendo o que a autora brasileira teria de característico e de originalidade: um ritmo próprio, a respiração de um texto “se fazendo diante do leitor” (CHEREM, 2003, p.101). Esses problemas seriam decorrentes, para ela, da falta de domínio da língua portuguesa do Brasil (sobretudo em *Près du coeur sauvage*, na tradução de Denise-Teresa Moutonnier) e de uma preocupação maior com a língua de chegada, afrancesando o texto. Acrescente-se a isso que Clarice era ainda desconhecida na Europa naquele momento, o que lhe teria valido uma tradução não muito profissional. Além disso, há a questão da própria escrita clariceana, que, muitas vezes, causa estranhamento mesmo em leitores de língua portuguesa, estranhamento que foi “corrigido” em francês.

Clarice seria traduzida novamente na França em 1978, com *A paixão segundo G.H.*, desta vez pela editora Des Femmes. A partir daí, essa editora passa

a publicar outras obras da autora brasileira e, durante a década de 1980, tem o cuidado de “buscar a melhor forma de traduzi-la para o francês, fazendo várias tentativas, ao convidar tanto tradutoras francesas quanto brasileiras para realizar o trabalho” (CHEREM, 2003, p.123). Seria através dessas traduções da *Des Femmes* que Clarice Lispector começaria a ganhar espaço entre o público leitor francês.

Há apenas uma tradução para o francês de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, realizada pelo casal Jacques e Teresa Thiériot para a editora Des Femmes em 1992, sob o título de *Un apprentissage ou le Livre des plaisirs*. Apesar da versão dos Thiériot¹⁰ respeitar o texto de Clarice sob diversos aspectos, apresenta vários problemas – substituição de repetições, supressão de partes do texto, substituição de imagens originais por clichês, alteração de tempo verbal, erro de interpretação, paráfrase explicativa, escolha lexical inadequada, reformulação de sentido – seja por dificuldades de interpretação do original e de sua adequação à língua francesa, ou ainda pelas escolhas pessoais dos tradutores.

1.1.1. *Uma aprendizagem*: diálogos com outros

*Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*¹¹, sexto romance de Clarice Lispector, foi publicado pela primeira vez no Brasil em 1969. Visto por Benedito Nunes como um “romance de romances”¹², esta obra retoma vários outros textos da autora, que dialoga consigo mesma, mas também com outros autores. Há não só uma imitação deliberada de outros tipos de discursos, mas também várias

¹⁰ *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* foi por mim comparado minuciosamente com o original em português, quando então identifiquei os problemas apontados.

¹¹ Toda citação referente a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* será indicada entre parênteses apenas com as iniciais da autora (CL), seguido do número de página, referente à edição de 1998 (Rio de Janeiro: Ed. Rocco). As demais obras da autora que forem aqui citadas virão com a referência completa.

¹² Cf. NUNES, Benedito. “Do monólogo ao diálogo”, in: *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

referências a diversos textos literários, bíblicos e mitológicos, compondo a tessitura intertextual de que a literatura é feita.

No primeiro caso, tem-se, por exemplo, a paródia dos romances água-com-açúcar no enredo, que é supostamente uma história de amor entre um professor de filosofia e uma professora primária, com direito às dúvidas femininas em relação ao ser amado e às “traições” de Ulisses com outras, enquanto Lóri não está pronta. Há também a paródia dos discursos didáticos e pedantes na voz de Ulisses; a paródia das ladainhas religiosas na prece que Lóri faz duas vezes ao longo do romance; a paródia de passagens bíblicas disfarçadas aqui e ali ao longo do texto. Aliás, as referências bíblicas são diversas, como a alusão ao *Cântico dos cânticos* que bem poderia ter sido parodiado já no título de *O livro dos prazeres*. Há, ainda, o “batismo” de Lóri no mar e seu abrir “as águas do mundo pelo meio” (CL, p.79) e caminhar dentro delas, não sobre, pois “que há milênios já haviam andado sobre as águas” (CL, p.80), menção evidente a Jesus.

Há também as referências mitológicas, como a passagem explícita em que Ulisses conta para Lóri a lenda alemã da sereia chamada Loreley e, ainda mais explicitamente já no nome de Ulisses, que nos remete à Odisséia. E aí temos algo interessantíssimo: Lóri é, ao mesmo tempo, Loreley, a sereia das lendas alemãs que seduzia os navegantes e os levava com ela para as profundezas, e Penélope, que tece longos bordados enquanto espera a volta de seu Ulisses. Como se não importasse a forma que a protagonista tomasse, pois Ulisses – que na mitologia, amarra-se no navio para não sucumbir ao canto da sereia, na sua longa odisséia de volta para casa, onde Penélope o espera – seria inevitavelmente destinado a ela. Várias vezes aparecem no texto referências implícitas a Penélope, quando Lóri “fiava com fios de ouro as sensações” (CL, p.14) e “bordava uma toalha de mesa, e

com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias (...), bordava, bordava” (CL, p.63), enquanto esperava o telefonema de Ulisses. O interessante aqui é o reaproveitamento por inversão dos papéis associados a cada personagem: é Ulisses quem seduz Lóri com sua “voz muito rica em inflexões” (CL, p.121) e seu dom da palavra. Por sua vez, é Lóri quem realiza a grande odisséia, numa viagem interna em busca de si mesma, deixando Ulisses a sua espera. Embora seja, às vezes, associada à prudente Penélope ou à lasciva sereia, coadjuvantes nos mitos referidos, é ela a grande heroína dessa história. E, não por acaso, o ponto culminante de sua viagem de aprendizagem em busca de si mesma se dá com sua entrada no mar de madrugada – ela, mulher-sereia-rendeira, seduzida e feiticeira, supera no mar os obstáculos que a impedem de se ouvir com clareza e, livre, anda nas águas e bebe o mar. Novamente aqui a inversão: no mito grego, Ulisses tapa os ouvidos para não ouvir a sereia e amarra-se ao mastro para não sucumbir a seu canto nem se perder nas águas fundas do mar, enquanto aqui Lóri enfrenta o mar, entra nele sabendo “que fez um perigo” e dele sai com “cabelos escorridos de náufrago” (CL, p.80). Esse episódio faz referência não apenas a passagens bíblicas, mas novamente, à mitologia clássica: a imagem de Lóri banhando-se no mar é também a de Vênus (re)nascida das águas, mulher que daí sai. O mar surge como líquido primordial da vida: útero do qual se nasce e esperma que se engole, a entrada no mundo e a acolhida do outro em si mesma, pois que então Lóri sente “o mar por dentro como o líquido espesso de um homem” (CL, p. 80). A entrada no mar é, assim, o nascimento de Lóri como mulher.

Ainda no campo das referências, há mais de uma vez alusão a Carlos Drummond de Andrade. Já no primeiro capítulo, em meio à angústia, Lóri pensa que “o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul” (CL, p.14), apesar de seus medos e

desejos reprimidos, o que nos remete aos versos do *Poema de sete faces* em que se lê, na segunda estrofe: “a tarde talvez fosse azul/ não houvesse tantos desejos.”¹³ Também em algumas passagens ao final da obra podem-se ouvir alguns ecos de Drummond e sua *Máquina do mundo*, poema evocado não só pelo assunto subjacente e pelo momento de epifania, mas também pelas palavras “máquina”, “fruta do mundo”. Assim como o eu-lírico de Drummond, a personagem clariceana vive “um instante de revelação (...) sob a forma de um sentimento – e no instante seguinte ela esquecera o que soubera através da revelação” (CL, p. 139), mas se sente integrada, de alguma forma, ao mundo que se lhe apresenta:

Sua alma era a única forma possível de não chocar desastrosamente com sua organização física, tão máquina perfeita esta era. Sua alma humana era também o único modo como lhe era dado aceitar sem desatino a alma geral do mundo. A engrenagem falhasse por meia fração de segundo, ela se desmancharia em nada (CL, p.140).

E, quando esse mundo natural surge para ela, quando sente a máquina do mundo se entreabrir, Lóri arrisca a pergunta mais difícil de todas, mesmo em meio à dor e ao perigo:

Ficou um pouco desnordeada como se um coração lhe tivesse sido tirado, e em lugar dele estivesse agora a súbita ausência, uma ausência quase palpável, do que era antes um órgão banhado pela escuridão da dor. Porque ela estava sentindo a grande dor. Nessa dor havia porém o contrário de um entorpecimento: era um modo mais leve e mais silencioso de existir. Quem sou eu? perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou o meu perfume. (CL, p.141).

A diferença é que Lóri “colhe a coisa oferta”, não deixa o momento escapar nem a “máquina se recompor” sem dela extrair a experiência, enquanto o eu-lírico de Drummond “avaliando o que perdera/ seguia vagaroso, de mãos pensas”.¹⁴

Foi nesse estado sonho-vislumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era ela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando numa quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço (CL, p.150).

¹³ ANDRADE, Carlos Drummond. “Poema de sete faces”, in: **Antologia poética** (organizada pelo autor). 51ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 21.

¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. “A máquina do mundo”, in: **Op. Cit.**, pp. 282-285.

Há também, ao longo de *Uma aprendizagem*, e já pelo tema do encontro amoroso, uma certa aura de Rilke, de suas *Cartas a um jovem poeta*, sobretudo a carta de 14 de maio de 1904. Nesta, o poeta alemão escreve sobre sua concepção de amor, sobre as dificuldades de se atingir uma relação plena com o ser amado e a necessidade de se passar por uma longa aprendizagem na qual os momentos de clausura e solidão levariam à maturidade e ao autoconhecimento necessários para que a entrega seja verdadeira e completa. Poderíamos reconhecer no texto de Rilke as sementes de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, pois estão aí, ditos de outro modo, os princípios básicos da aprendizagem de Lóri na construção de si mesma para que se dê a união perfeita com o outro. Para o poeta,

(...) o amor de um ser humano por outro é talvez a experiência mais difícil para cada um de nós, o mais superior testemunho de nós próprios, a obra absoluta em face da qual todas as outras são apenas ensaios. É por isso que os seres bastante novos, novos em tudo, não sabem amar e precisam aprender. (...) Toda aprendizagem é uma época de clausura. Assim, para o que ama, durante muito tempo e até durante toda a vida, o amor é apenas solidão, solidão cada vez mais intensa e mais profunda.¹⁵

A relação que Lóri e Ulisses buscam parece ser aquela à qual Rilke aspirava: a entrega completa de corpo e alma entre dois seres individuais. Dizia o poeta que “o amor deixará de ser o comércio de um homem e de uma mulher para ser o de duas humanidades. (...) Este será o amor que, combatendo duramente, agora preparamos: duas solidões que se protegem, se completam, se limitam e se inclinam para a outra” (RILKE, 1997, p. 78).

Esses exemplos de intertextualidade mostram como a arte literária se retroalimenta, e como Clarice dialoga com a literatura universal, seja através de citações, alusões, temas ou imitações estilísticas. Ora, sua obra tem dimensões de alcance universal que ultrapassam as barreiras de língua, tempo e espaço, permitindo que

¹⁵ RILKE, Raine Maria. **Alguns poemas e Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, pp. 73-74.

dela sejam feitas releituras que a atualizem, ou ainda, que outras obras venham com a sua dialogar.

Três décadas depois da publicação de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* no Brasil, Ferney publicaria o seu *La conversation amoureuse*, em 2000, tendo estreado na literatura em 1993, um ano depois da publicação na França de *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*.

1.2. A escritora Alice Ferney

Alice Ferney¹⁶ começou sua carreira de escritora com a publicação de *Le ventre de la fée*. Até o presente, publicou seis romances, nos quais explora constantemente os temas referentes à feminilidade, à maternidade, às diferenças entre os sexos, ao sentimento amoroso – suas obsessões confessas¹⁷. Ainda que bastante diversos entre si no que concerne ao enredo, seus romances têm algo que os caracteriza e lhes dá a assinatura da autora: a sempre presente referência ao papel e ao uso da linguagem nas relações humanas – o que já a aproxima, numa

¹⁶ Cécile Brossellet-Graviloff (ou Alice Ferney) nasceu em 21 de novembro de 1961, em Paris. Começou a escrever em 1987, publicando seu primeiro romance, *Le ventre de la fée*, em 1993. Seguiram-se *L'Élégance des veuves* (1995), *Grâce et dénuement* (1997, ganhador do prêmio *Culture et Bibliothèque pour tous*), *La Conversation amoureuse* (2000), *Dans la guerre* (2003, indicada ao prêmio Goncourt 2005, *Prix des lecteurs du Télégramme 2004*) e *Les Autres* (2006), todos publicados pela editora francesa Actes Sud. Além desses livros, participou também, junto a outros nove autores, da obra *La plus belle histoire de l'amour* (Paris: Seuil, 2003), organizado pela escritora Dominique Simonnet, em que se pretende traçar uma possível história do amor, da antiguidade até os dias de hoje. Ferney estudou comércio na ESSEC (*École Supérieure de Sciences Économiques et Comptables*) e doutorou-se em Ciências Econômicas, sendo hoje professora na *Université d'Orléans*. Ela é casada, mãe de três filhos e vive em Paris.

¹⁷ Informação obtida em entrevista publicada em 19/07/2000 (consultado em novembro de 2006), no sítio http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/alice_ferney_interview.html. Na mesma entrevista, Ferney afirma seguir as lições dos grandes e cita Julian Gracq, para quem a escolha do assunto é fundamental: “já que o assunto é novo, o livro é novo, apesar de minhas obsessões”, justificando a diversidade de tema de um livro a outro.

primeira instância, das temáticas clariceanas. Para Ferney, é normal que um escritor se interesse pelas conquistas e derrotas da linguagem¹⁸.

Leitora dos clássicos – como Balzac, Zola, Proust, Céline, Aragon, Giono, Tolstoi, mas também de Duras, Yourcenar, Sylvie Germain, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Pierre Michon, Virginia Woolf, Hardy, D.H. Lawrence, Faulkner, Conrad, Javier Marias – Ferney, segundo ela mesma diz¹⁹, começou a se interessar muito cedo pela escrita:

Ce fut une vocation. À l'âge de sept ans j'ai eu envie d'écrire des livres et, dans les mouvements de la vie, cette envie m'est restée jusqu'à l'âge de vingt ans où, entrée dans une grande école de commerce (l'ESSEC) j'ai su que si je n'écrivais pas j'aurais l'impression d'avoir perdu ma vie. Je crois que j'ai aimé l'idée qu'un simple travail crée un objet qui dure, j'ai eu d'instinct l'idée que la création (toute création) est source d'un épanouissement. Écrire est depuis l'enfance ce qui peut donner sens à la vie.

Entre seus escritores preferidos, Ferney cita Giono e Aragon, além de Faulkner, D.H. Lawrence e Virginia Woolf, pelas “realidades que seus livros contêm”. Além destes autores, suas leituras também passam pelas novidades francesas e estrangeiras (para seu trabalho de crítica literária no jornal *Le Figaro*), e por textos de filosofia, de espiritualidade, de sociologia e de economia. Ferney afirma, também, realizar leituras de pesquisa sobre os assuntos de que trata quando escreve.

Apesar de ser apontada por críticos franceses como uma escritora de veia clássica²⁰ – e de confessar ser grande leitora dos romances clássicos e de romances de amor²¹ – Alice Ferney tem um estilo muito próprio e explora as diversas possibilidades de introspecção que o gênero romanesco permite, numa

¹⁸ Quando questionada sobre a presença recorrente desta inquietação com o papel da linguagem, Ferney responde: "Oui vous avez raison, ça n'est pas faux, mais d'ailleurs est-ce que s'intéresser aux échecs et aux réussites du langage n'est pas logique pour une personne qui écrit? Disons que le langage parlé, l'échange verbal, m'apparaît dans toute sa complexité quand j'essaie de l'écrire." Cf. em anexo, entrevista que a autora concedeu-me por e-mail, em maio de 2008.

¹⁹ Informações colhidas na mesma entrevista.

²⁰ Cf. sítios da Internet: http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/alice_ferney.html, no qual se lê que Ferney é “adepta do romance clássico, do qual ela explora com brio a veia introspectiva”.

²¹ Entrevista citada: http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/alice_ferney_interview.html. Acesso em novembro de 2006.

escrita cujas características vão ficando mais evidentes ao longo de sua obra: diálogos inseridos no corpo de longos parágrafos; uso do discurso indireto livre e do monólogo interior; longas digressões que surgem para explorar determinado assunto ou ilustrar determinada situação; a voz autoral surgindo em meio à narrativa; a mescla de vozes entre narradores e personagens; uma pontuação que foge às regras.

Cette écriture, qui a l'élégance du classicisme et la grâce d'une voix particulière, se déploie sans avoir besoin de se forcer; elle laisse la place aux non-dits et aux silences, elle aime s'enrouler dans de longues phrases complexes, se pare de mots oubliés, romantiques, désuets, qui feraient rire ailleurs mais qui touchent au cœur le lecteur qui se laisse séduire. Alice Ferney affectionne l'imparfait, qui confère aux pensées et aux actions de ses personnages la patine des souvenirs, mais aussi une épaisseur de vie qui déborde le bref instant d'un geste ou d'une parole. Toujours rapportées sans guillemets, les paroles se fondent dans la continuité du récit. Ce flux ininterrompu efface les frontières entre l'extérieur et l'intérieur; il permet de rendre la lenteur et la complexité avec lesquelles se font et se défont des relations humaines.²²

Há uma espécie de circularidade em sua obra: além dos temas já citados, há questões que permeiam todos os seus romances, em maior ou menor grau, como pequenas obsessões da autora, ou como se sua obra dialogasse consigo mesma: o tempo que passa, a intangibilidade do outro, a incomunicabilidade, as possibilidades e limitações da linguagem.

Apresentarei, a seguir, toda a obra da autora francesa até o momento, buscando mostrar como esses questionamentos aparecem como tema subjacente a todos os seus romances – semelhantemente à obra de Clarice Lispector. Incipientes em seu primeiro romance, as questões referentes ao papel da linguagem, das palavras e do silêncio, vão ganhando importância ao longo de sua produção romanesca para, finalmente, apresentarem-se em *Les autres* (sua obra mais

²² PASSOT, Agnès. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ETU&ID_NUMPUBLIE=ETU_995&ID_ARTICLE=ETU_995_0549 . Acesso em abril de 2007.

recente) como conteúdo e forma que se complementam, marcando a maturidade artística da escritora.

1.2.1. A obra circular de Ferney

Alice Ferney faz uma chocante estréia literária. Em *Le ventre de la fée*²³, ela coloca em cena um jovem que desde cedo revela (ou antes, esconde) tendências sádicas e que se torna, após a morte de sua mãe – por quem nutria sentimentos contraditórios de amor e ódio, desejo e repulsa – violador e assassino, colecionando vítimas cada vez mais jovens, como quem coleciona qualquer outro objeto. A morbidez de detalhes dos crimes e a minúcia com que se mostra o funcionamento da mente doentia do jovem Gabriel são perturbadoras. Ferney revela, desde essa sua primeira obra, seu gosto pela precisão e pelo desnudamento do que se passa na mente humana – ou no interior de suas personagens. Apesar da brutalidade do tema principal – completamente diferente de suas obras subseqüentes – esse primeiro romance de Ferney apresenta já, em estado embrionário, muitas das características que ela irá desenvolver e aperfeiçoar ao longo de sua obra. O primeiro capítulo, mesmo tendo sido escrito num estilo mais rebuscado (beirando o exagero de adjetivos e imagens) do que se vai encontrar em seus textos posteriores, encontra ecos nesses, sobretudo no que concerne à temática. As personagens (não nomeadas, referidas apenas como “o homem” e “a fada”) que aparecem aí, pais do protagonista da história, podem ser mesmo consideradas como uma prévia do que será, em *La conversation amoureuse*, Gilles André e Pauline Arnoult, tanto por suas características físicas (a beleza alta e loira dela; a estatura mediana dele) quanto

²³ FERNEY, Alice. **Le ventre de la fée**. Paris: Actes Sud, 1993.

pelos traços psicológicos (ela, leve e afetuosa sem ser submissa; ele, charmoso e sedutor, agradando tanto aos homens quanto às mulheres – e aproveitando-se destas, antes de conhecer a “fada”).

O silêncio já surge aqui, sutilmente, como característica da fada-mãe e, mais incisivamente, de seu filho, o jovem assassino. Mesmo a questão da (in) comunicabilidade já aparece timidamente como elemento presente nas relações entre os personagens. "Rarement on les surprend à échanger quelques mots, et toujours vient l'impression qu'ils se parlent autrement (...)" (FERNEY, 1993, p.16). As características da escrita de Alice Ferney apontadas também já se notam aqui, ainda que não de forma tão marcada quanto será nos romances posteriores.

Como quem folheia um antigo álbum de fotografias, em *L'Élégance des veuves*²⁴, Alice Ferney narra a história de várias gerações de uma mesma família, marcadas pelo eterno ciclo de vida e morte. Histórias de um século de muitas mudanças de modos e modas, mas na qual (parafrazeando Clarice Lispector) “existe uma continuidade que é a vida” (CL, p.36) – ou, como diz Ferney, ecoando Lispector, “il y avait continuité au-delà des ruptures” (FERNEY, 1995, p. 107) – garantida pelo papel das mulheres em gerar, parir, amamentar, criar e educar os filhos da França – papel que se repete infinitamente, a despeito das mudanças externas. É isso o que Alice Ferney enfatiza ao discorrer sobre essa árvore genealógica, atendo-se aqui e ali num ou noutro personagem encontrado nos retratos, de forma que a narrativa não apresenta *um* protagonista – ou, antes, apresenta uma “protagonização cambiante” – como se o importante não fosse essa ou aquela personagem, mas sim essa força feminina que as perpassa como um fio condutor, da história e da vida.

²⁴ FERNEY, Alice. **L'Élégance des veuves**. Paris: Actes Sud, 1995.

O romance apresenta uma rapidez narrativa, uma sucessão incessante de fatos que marcaram a família: casamentos, nascimentos, mortes. A autora expõe essa que parece ser sua temática mais constante: as relações amorosas, a maternidade, a feminilidade – mas, mais importante nessa obra é o papel da mulher na estrutura familiar. A mulher é apresentada como um princípio organizador e sustentador da vida, como aquela que suporta os reveses da existência e tira forças do próprio âmago para superar as dores das perdas e se dedicar aos que dela dependem (em termos afetivos e práticos): filhos, maridos, parentes, amigos. Nesse sentido, tem-se em *L'Élegance des veuves* uma prévia das mulheres de *Grâce et dénuement* e, sobretudo, de *Dans la guerre*, em que temas como a viuvez, a perda dos filhos para a pátria e a solidão das mulheres, são retomados e desenvolvidos.

A questão da solidão das mulheres em sua dor, que só são compreendidas por suas iguais, está intimamente relacionada a outro elemento que não por acaso está presente, em maior ou menor grau, em todas as narrativas de Ferney: o silêncio. O silêncio surge aqui como característica de muitas personagens, sobretudo das mulheres, que guardam em si as palavras que não podem ou não devem ser ditas, seja por sua condição de mulher (numa época em que elas não tinham nem voz nem vez), seja pela percepção de que a linguagem verbal está aquém de uma verdadeira comunicação.

Elle n'avait rien à dire, ce n'était pas sa vie qui était en jeu. (...) Dans le doute elle se taisait. Son silence activait ses pensées. (...) Cette pensée la perforait. Elle ne parla cependant à personne (l'habitude en était prise). D'ailleurs elle n'aurait pas su trouver les mots justes. Elle n'aurait su dire que sa colère au lieu de sa tristesse, comme si au ventre tout en elle était chevillé, hors du territoire de la parole. (FERNEY, 1995, p. 28).

O silêncio surge também como cumplicidade entre as mulheres, num entendimento que muitas vezes dispensa as palavras.

Entre elles le silence, les sourires entendus, les souvenirs communs, toutes ces manières de complicités qu'avait construites leur longue fidélité s'alliaient à une pudeur délicate. Une amie, se disaient-elles, n'est pas le réceptacle des secrets et des plaintes. Aussi se parlaient-elles sans excès. (FERNEY, 1995, p. 44)

Pode aparecer ainda como característica de alguns homens, como Henri e Charles, embora neles pareça derivar de razões diferentes, como a dificuldade de colocar em palavras o que cala na alma e no coração, pois "les pensées les plus délicates ne trouvent pas facilement la configuration de mots pour se dire avec délicatesse, pensa Henri" (FERNEY, 1995, p. 105).

Assim, tem-se aqui e ali pinceladas do que vai se configurar como característica cada vez mais marcante da obra de Alice Ferney: o papel da linguagem nas relações humanas, as limitações das palavras e o silêncio necessário na comunicação.

Em *Grâce et dénuement*²⁵, numa espécie de denúncia social, Alice Ferney expõe a vida cotidiana de uma família de ciganos vivendo à margem da sociedade, desprovidos das mínimas condições de uma vida digna: sem água nem luz, sem um lugar em que possam acampar sem que sejam enxotados, sem escola para as crianças, sem assistência médica para as mulheres grávidas. Ferney dá voz àqueles que se calam diante da opressão social.

O cotidiano dessa família começa a mudar lentamente quando uma bibliotecária tenta se aproximar, com o intuito de contar histórias para as crianças ciganas. Esther, a francesa branca (ou *gadjé*, no linguajar cigano), tem de primeiro vencer a resistência de Angéline – a matriarca que governa o clã composto por seus cinco filhos homens, suas quatro noras e seus sete netos – para só então poder se aproximar das crianças. Essas são ariscas num primeiro momento, mas logo vão se

²⁵ FERNEY, Alice. **Grâce et dénuement**. Paris: Actes Sud, 1997.

deixando enredar pelas tramas da literatura infantil que Esther lhes desenrola toda quarta-feira de manhã. Aos poucos, através do prazer da leitura despertado nas crianças, Esther vai conquistando a confiança das mulheres ciganas e tentando convencê-las da importância de lutar pelo que desejam. Assim, numa demonstração de que é possível fazer valer seus direitos, a bibliotecária, depois de muita batalha, consegue uma vaga na escola “boa” (a escola dos franceses brancos) para Anita, a menina mais velha. Nessa obra, além dos temas preferidos de Ferney ligados à feminilidade e às relações amorosas, aparece, então, a relevância dos livros, da leitura (diversas obras infantis são citadas ao longo da narrativa) e da educação como algo transformador. A questão da linguagem é aqui abordada principalmente ao tratar da importância da palavra escrita como possibilidade de expansão do conhecimento, e da cultura com antídoto contra a barbárie. O prazer da leitura é revelado como algo mágico:

Il y avait un secret au coeur des mots. Il suffisait de lire pour entendre et voir, et on n'avait que du papier entre les mains. Il y avait dans les mots des images et des bruits, la place de nos peurs et de quoi nourrir nos coeurs. Elle ne s'arrêtait plus de lire.(FERNEY, 1997, p. 110).

Todos, de uma ou outra forma, acabam se encantando com os livros, as palavras, as letras: as crianças, seduzidas pela fantasia das histórias; os adultos tentando decifrar as palavras com dificuldade; Angéline (que não sabia nem ler nem escrever) se apegava a um livro infantil onde há apenas o alfabeto ilustrado... “Mais elle savait, par intuition et par intelligence que les livres étaient autre chose encore que du papier des mots et des histoires: une manière d'être”. (FERNEY, 1997, p.37).

Da relação que nasce entre eles e os livros, vale citar uma cena que lembra o conto *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector: as crianças pegam escondido alguns livros de Esther e ficam com eles como quem guarda um objeto precioso.

Embora sem a conotação sexual que há na relação da protagonista clariceana com o livro de Monteiro Lobato, o prazer das crianças de *Grâce et dénuement* em possuir um livro enquanto objeto, aproximam-nas da menina do conto:

Quand ils avaient les livres pour eux seuls, ils ne le lisaient pas. Ils s'asseyaient, les tenaient sur leurs genoux, regardaient les images en tournant les pages délicatement. Ils touchaient. Palper doit être le geste qu'on fait quand on possède, car c'était ce qu'ils faisaient, palper, soupeser, retourner l'objet dans tous les sens. (FERNEY, 1997, p. 75).

O poder das palavras também é evidenciado, por exemplo, na conversa de Angelina com os espíritos que lhe escrevem indicando o destino ou nas canções cantaroladas por Nádia para a família e transmitidas por ela para as crianças, indicando a importância da transmissão oral de conhecimento. E ainda no silêncio, que no romance aparece em diversas situações: como forma de cumplicidade entre as mulheres, como maneira de se fazer aceitar, como meio de apaziguar ou evitar brigas, como impossibilidade de colocar em palavras os sentimentos. O silêncio permeia a vida de todas as mulheres do clã, de uma ou outra forma. Todas se calam diante de Angéline, que sempre dá a última palavra. Ela, por sua vez, guarda em silêncio seus segredos e pressente o que acontece no clã:

(...) elle savait ce que voulait, elle avait compris ce qui était possible (c'est à dire que tout ne l'est pas) et aussi ce qui se tait avec profit (...). Elle savait également ce qu'on ne disait pas (...). Elle connaissait chacun de ses fils sans jamais ni en parler ni leur parler. (FERNEY, 1997, p. 17).

As mulheres mantêm em silêncio a cumplicidade que as une – e aqui novamente surge esse pacto silencioso das mulheres, como no romance anterior:

(...) les femmes étaient aussi entre elles, groupées autour du feu comme autour de leurs secrets, qui n'étaient pas tant ce qu'elles savaient ou fabriquaient, et qu'elles auraient voulu taire, mais ce qu'elles ressentaient et qu'elles ne pouvaient pas dire. Parce qu'on a beau vouloir croire le contraire, un homme, un mari, ça ne comprends pas tout. (FERNEY, 1997, p. 46).

O silêncio também aparece como sinônimo do desconhecimento de si mesma, ou da ignorância, como a própria falta de palavras, através da personagem

Milena que “n’avia que les mots des autres pour dire ce qu’elle pensait et qui était ce qui pensait sa belle-soeur” (FERNEY, 1997, p. 67). Essa personagem lembra, por vezes, a Lóri de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*: desprovida de palavras próprias, ela vive um certo momento de epifania em que as palavras lhe vêm e a assustam:

Oui, pensait-elle sans savoir le formuler, c’était peut-être bien cela sa folie : croire que les mots ne sont rien et qu’on peut tout hurler dans le vent. (...) Car les mots font autant de mal que les actions, fit-elle en avançant ses mains. Quand même qu’on les voit pas. En même temps qu’elle parlait ses yeux s’ouvrirent d’étonnement. Elle parlait comme elle n’avait jamais parlé, avec ses grands yeux stupefaits qui transformaient son visage entier (parce que les yeux sont presque tout). (FERNEY, 1997, p. 158).

As palavras também saem aos borbotões da velha Angéline, quando ela está para morrer e começa a falar com todos de seu clã, expondo a cada um o que ela sempre escondeu:

Angéline ne se leva plus jamais et elle commença de parler. Elle parlait comme on ne le fait pas quand la vie entière est à venir. Elle ne s’arrêtait plus. Elle qui avait aimé les êtres et les conversations, voulait mourir dans ce que les mots peuvent laisser de doux et de profond. (FERNEY, 1997, p. 173).

Ferney mostra aqui, como já havia feito em seu romance anterior, as mulheres como detentoras da força e da coragem que fazem com que a vida seja suportável. As mulheres do clã cigano são retratadas como as verdadeiras responsáveis pela conservação da família, não apenas por sua graça, doçura e beleza, mas principalmente pela capacidade de viver em meio às maiores adversidades – a desatenção recebida no hospital na hora do parto, a morte de um dos meninos, a loucura de Simon, a velhice de Angéline, o desalojamento. Neste romance, a veia feminista de Ferney aparece de forma mais evidente do que em suas outras obras, principalmente porque os homens são mostrados sempre como fracos de caráter e descompromissados diante da vida, por não serem obrigados, como as mulheres, à lida diária e incessante com os filhos. Além disso, a autora

retrata também o silêncio das mulheres diante da força dos homens, que as maltratam não só verbal, mas também fisicamente. “Et comment penser qu’un homme a le droit de battre sa femme? Qu’est-ce que j’ai à dire moi? répétaient inlassablement les femmes. Et rien ne changeait” (FERNEY, 1997, p. 48).

O silêncio surge ainda como característica de alguns dos homens do clã. Simon, em sua loucura, não domina a comunicação verbal através da qual se poderia fazer compreender, ainda que precariamente, pelos outros:

La vieille savait sans le laisser dire: Simon était fou. Abîmé dans d’obscurs désespoirs, dans ses monologues et ses rages, il venait aux coups parce que les mots ne lui venaient pas. T’as pas de mots, c’est pour ça que tu tapes, disait Hélène. (...) dans l’obscur intérieur du remords silencieux, il s’endormait. (FERNEY, 1997, p. 95).

Já Angelo guardava em silêncio seu amor por Esther:

Il l’aimait en silence depuis des mois, jamais il ne pourrait lui dire combien il l’aimait (...). Alors il la regarda longuement sans rien dire. Il voulait la brûler avec ce regard, lui faire comprendre avec ses yeux ce qu’il se refusait à dire (parce que dire est irrémédiable). (FERNEY, 1997, p. 85).

Percebe-se, nessas citações, a preocupação constante de Ferney em mostrar o papel da linguagem nas relações humanas e a importância das palavras e do silêncio como seu complemento necessário – como acontece muitas vezes em Clarice, aliás. Outro episódio clariceano que lembra a personagem Lóri, professora primária que num determinado momento apaixona-se pela transmissão de conhecimento, acontece com a bibliotecária Esther:

Il y a des jours d’ardeur: Esther avait envie ce matin-là de lire, d’expliquer, envie de parler comme lorsqu’on ressent avec plus d’acuité l’étonnement d’être et l’impression (toujours fausse) de savoir comment s’y prendre. (FERNEY, 1997, p. 109).

*La Conversation amoureuse*²⁶ mostra uma escritora mais madura, com um estilo definido e uma escritura muito própria. Pauline Arnoult é uma jovem mulher casada e feliz no casamento, grávida de seu segundo filho. Gilles André é um

²⁶ FERNEY, Alice. **La conversation amoureuse**. Paris: Actes Sud, 2000.

homem maduro em vias de separação. Eles se encontram, por acaso, na escolinha dos filhos e, a partir de um olhar, está lançada a semente do que seria uma paixão inevitável e infundável, e dos tormentos que se seguem aos amores impossíveis. A partir desse olhar, nada mais é por acaso: Gilles usa de todos os meios para conseguir um encontro com Pauline, até que ela aceita um convite para beber algo. O aperitivo transforma-se em jantar e é nesse primeiro encontro clandestino, neste *Début de soirée* (1^o capítulo), que Alice Ferney desvela (ao longo de mais de duzentas páginas, num livro que tem pouco mais de trezentas), com indiscreta e precisa minúcia de detalhes, a magia da conversa amorosa. O restante do livro é conseqüência dessa conversa inicial, com diversas considerações sobre ela. Todos os temas preferidos de Ferney, bem como as características estilísticas que já foram apontadas anteriormente, estão presentes nessa obra. *La conversation amoureuse* será discutida mais detalhadamente nos próximos capítulos, abordando seus aspectos temáticos e formais mais demoradamente quando da comparação com o romance de Clarice Lispector.

*Dans la guerre*²⁷, recebeu o *Prix des lecteurs du Télégramme* em 2004 e foi indicada ao prêmio *Goncourt* 2005, sem ter sido premiada. Teve uma excelente recepção de público e crítica e parece ter consagrado a autora nas letras francesas. Com temática totalmente distinta da que vinha apresentando até então, a obra é um retrato da Primeira Guerra Mundial, não a contada pela história oficial (mesmo apresentando uma extensa pesquisa histórica), mas a vivida pelos que nela entraram obrigados, como camponeses, operários, comerciantes e, sobretudo, esposas, filhas e mães destes homens. Aqui, novamente, Alice retoma seus temas,

²⁷ FERNEY, Alice. **Dans la guerre**. Paris: Actes Sud, 2003.

ainda que camuflados: o sentimento amoroso, a feminilidade, a maternidade, o feminino representando a paz em oposição ao mundo masculino das batalhas.

A guerra de 1914-1918 é descrita em detalhes que escapam à história oficial: os sentimentos contraditórios experimentados pelos homens que partem sem certeza de voltar, a revolta inútil e o sofrimento das mulheres que ficam em casa sem saber o que esperar, as dores das famílias desfeitas, a inutilidade das palavras diante das armas e a mudez resultante – eis a temática de *Dans la guerre*.

A trama principal conta a história de um jovem casal apaixonado, Jules e Félicité, que é obrigado a se separar para que o homem cumpra seu dever patriótico de defender a França. A partir daí, Ferney narra, por um lado, a história dos que ficam, esmiuçando os sentimentos experimentados por aquelas mulheres que de um momento para outro se encontram num mundo desprovido de homens; e, por outro lado, a história destes homens que partem e sentem na carne os horrores da guerra.

Mesmo tratando de um tema inabitual em sua obra, Ferney aborda aqui uma das principais questões de seus romances: as diferenças entre homem e mulher, a posição de cada um diante do outro e diante do mundo, numa constante comparação entre esses papéis, não só naquele momento histórico, mas também de maneira atemporal, evidenciando o que distingue um do outro e o que os aproxima.

Félicité é o retrato da mulher diante da guerra, a mulher que se revolta, sofre, resigna-se e espera. Mas também a mulher que desperta para a realidade de si mesma, sozinha em seu mundo sem seu homem, deparando-se com todos os seus medos e fraquezas, mas descobrindo sua força, aquela que a faz levantar pela manhã e enfrentar os trabalhos da terra e os deveres de mãe, já que outros seres dependem de suas mãos e de seu amor. Ferney não perde a oportunidade de demonstrar o quanto a mulher, muitas vezes, precisa e consegue ser mais forte do

que ela imagina poder ser (e do que a fazem acreditar que é) – como faz, aliás, em seus romances anteriores *L'Élégance des veuves* e *Grâce et dénuement*. Essa importância da força feminina aparece mesmo entre os homens no front, que do fundo de seu pavor diante dos horrores da guerra, clamam pela “mãe”, a sua mãe, a que cuidava deles quando criança. (E aqui podemos pensar na semelhança com certas passagens de textos²⁸ de Clarice em que a relação entre mãe e filho é vista como algo visceral, da qual o pai não participa).

Jules é o homem amado, bom pai, bom filho, esposo fiel e carinhoso. Reúne em si as qualidades de quem teve a inteligência estimulada por bons mestres e a sabedoria alimentada pela observação da natureza, além de se nutrir de uma moral cristã. Esse homem de poucas palavras, que conversa com animais e sabe ouvir os homens, é enviado junto a tantos outros a uma guerra que não é a sua. “Que dire de celui dont la détresse sans mots est un silence” ? (FERNEY, 2004, p. 55).

É principalmente através dessa personagem que Alice Ferney aborda mais uma das questões tão caras aos seus romances: o papel da linguagem nas relações humanas, a inutilidade das palavras, os silêncios que dizem mais do que longos discursos. Não raro, ao tratar de Jules, o assunto aparece seja em reflexões feitas na voz do narrador ou nas reflexões da própria personagem: não se trata apenas das dificuldades de comunicação *provocadas* pela guerra, mas sim *agravadas* por ela, mostrando o homem diante da impossibilidade de uma verdadeira comunicação, seja por incompreensão, inutilidade ou distância.

Essa questão – primordial em Ferney – aparece também em longos trechos sobre a tentativa de comunicação entre os homens no front, entre as mulheres em casa (Félicité e Julia, mãe de Jules), entre o homem e seu deus, entre homens e

²⁸ Penso, sobretudo, nos contos *Menino a bico de pena* (In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998) e *Laços de Família*. (In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998).

animais. Surgem extensos parágrafos tentando dar voz àqueles que não a têm: aos homens desprovidos de livre-arbítrio, ao cão Prince e, em menor grau, ao pequeno Antoine.

Algo peculiar neste romance de Ferney é a presença (fundamental) do cão Prince, que aparece com caráter de personagem importante na narrativa. É a primeira vez que o mundo animal ganha especial destaque em sua obra. É como se Prince fosse o contraponto silencioso e necessário à linguagem humana. É para ele que Jules revela tudo o que não pode ou não deve falar aos homens. É com ele que vêm conversar os soldados, é em seu silêncio contemplativo e atento que eles repousam seus espíritos cansados da guerra. O cão Prince é como uma extensão de seu mestre Jules, que conquista o respeito e a amizade de seus colegas justamente por saber ouvir e por dizer o que é preciso no momento preciso. Mas mesmo esse homem que parece conhecer tão bem o poder das palavras, mesmo ele se refugia no silêncio de Prince.

Il avait toujours cru aux pouvoirs secrets des mots. La parole transformait le monde. (...) Oui, c'était cela qui se passait autour de l'homme: quelque chose se trouvait dite et plus personne n'était jamais pareil. L'homme était le responsable de la parole. Voilà pourquoi il fallait prendre garde à bien parler (...). (FERNEY, 2004, p. 55).

Há extensas reflexões sobre o papel da linguagem, seja na voz das personagens, seja na voz do narrador, ou ainda, numa voz que parece ser a da própria autora mostrando-se em seu texto. O narrador parece brincar com o que narra, como por exemplo, na passagem que trata de Julia, anunciando que vai fazê-lo: “On doit faire le portrait de Julia, car il est le plus éloquent (...)” (FERNEY, 2004, p. 38).

Julia é a outra personagem feminina da história, a mãe de Jules, que traz em si a personalidade de uma mulher amarga e seca pela vida que teve. Nela, Ferney explora as características femininas opostas (ou complementares) às de Félicité. De

Julia, não se pode deixar de citar o episódio de seu suicídio, após saber da morte do filho mais novo na guerra: a velha amarga e amargurada encaminha-se para o rio, enche os bolsos com pedras, entra na água e deixa-se morrer afogada. Impossível não pensar em Virgínia Woolf – autora que está entre as preferidas de Ferney, lida também por Clarice, com a qual a escritora brasileira foi tantas vezes comparada – que se suicidou da mesma maneira.

A narrativa de Ferney em *Dans la guerre* estende-se por quase quinhentas páginas e acaba apresentando trechos extenuantes e repetitivos sobre a vida dos homens no front. Mas por que um romance tão extenso? A razão talvez esteja na demora mesma dos fatos narrados: Alice parece prolongar sua narrativa para ilustrar uma guerra que se estende por longos anos: a forma reflete o conteúdo. Ela escreve sem parar sobre o que não faz a obra avançar em nada, resultando daí extensos silêncios narrativos que parecem evidenciar que o realmente importante não é a ação, mas a reflexão: um longo silêncio de quase quinhentas páginas para ilustrar o outro grande silêncio, aquele provocado na alma de quem viveu os anos da primeira grande guerra.

Porque o que é dito está sempre aquém do que se desejaria dizer.

Em *Les autres*²⁹, Alice Ferney trabalha como tema principal as questões que já se anunciavam ou eram apenas subjacentes em suas obras anteriores: o papel da linguagem nas relações humanas – das palavras e do silêncio – e a impossibilidade de se conhecer realmente um outro, ou de se deixar conhecer, através dessa linguagem. Tudo aquilo que se pressentia antes como inquietações constantes da autora, ela expõe e explora aqui em minúcias de detalhes, tentando abordar as questões relativas ao tema de todas as formas possíveis – como maneira, talvez, de

²⁹ FERNEY, Alice. **Les autres**. Paris : Actes Sud, 2006.

tentar compreendê-lo, ou ao menos de mostrar todos os seus questionamentos em relação ao assunto. Talvez por isso essa obra seja construída como um exercício de estilo, de forma que se possa abarcar o tema de diversos ângulos. O enredo é muito simples: numa festa de aniversário, amigos se encontram na casa da família do aniversariante (Théo). Seu irmão (Niels) lhe oferece de presente *Personages et caractères*, jogo de perguntas e respostas que consiste em cada participante enunciar uma das questões das cartas do jogo, escolher um outro participante para respondê-la e dar também a sua própria resposta; as respostas deviam ser escritas antes de serem anunciadas e se fossem iguais, o participante que fez a pergunta se desfazia de uma carta. Ganhava aquele que primeiro se desfizesse de todas as cartas. Aparentemente inofensivo, o jogo, repleto de questões-bomba, acaba suscitando reações e revelações que alteram, de uma ou outra forma, todas as relações entre os presentes na festa. Eles acabam por mostrar seu caráter e desmascarar seu personagem, seja através das respostas dadas ou ainda da sua reação às perguntas e às respostas dos outros. Porque nada é dito sem conseqüências e o jogo não era uma pausa no curso de suas vidas: não se podia voltar atrás e não ter dito o que já havia sido dito. O jogo provoca, em quase todas as personagens, várias reflexões sobre o papel das palavras e do silêncio nas relações entre as pessoas, e a certeza de não haver nunca uma aproximação real entre dois seres, seja pelas limitações da linguagem, seja pelas impossibilidades mesmo que se criam (ou criamos) de nos comunicarmos realmente.

O livro se divide em três partes: *Choses pensées*, *Choses dites*, *Choses rapportées*. Em cada uma delas é contada a mesma história sob pontos de vista diferentes, com detalhes que vão se complementando e compondo o enredo, de maneira que cada parte poderia ser lida separadamente ou em qualquer ordem, sem

prejuízo à compreensão da história. Mas a seqüência escolhida pela autora não é casual: descobre-se primeiro os pensamentos, depois as palavras ditas, para finalmente, chegar a uma narrativa contada de forma convencional – já conhecendo-a pelo que foi revelado antes. A primeira parte, *Choses pensées*, é dividida em pequenos capítulos que são, na verdade, os pensamentos de cada uma das personagens, num vai e vem de uma à outra em que se descobre aos poucos a relação que elas mantêm entre si, seus segredos mais íntimos, sua maneira de ver os outros, suas dúvidas, seus medos, seus anseios, enfim: tudo o que é pensado sem ser dito, ou o que é pensado, mas será dito de outra forma, por não se poder ou não se querer dizer o que realmente se pensa e se sente. A segunda parte do livro, *Choses dites*, é composta basicamente de diálogos entre as personagens, com pequenas intervenções de um narrador que muito raramente comenta e que aparece apenas com indicações de cena, quase como num texto teatral. Na terceira parte, *Choses rapportées*, encontramos o texto de Ferney como o conhecemos dos outros romances: longos parágrafos nos quais se mesclam as vozes de narrador e personagens; diálogos incluídos no corpo do texto, como num bloco; comentários, observações e digressões de um narrador que reflete sobre o que expõe. Em cada uma das partes lidas, reconhece-se o que já havia sido exposto na(s) parte(s) anterior(es), mas sob outro ponto de vista, e vai-se compondo um mosaico de pensamentos, palavras e observações. Contar a mesma história de três maneiras diferentes, além de desmascarar o jogo da ficção parece ser a própria denúncia de como as palavras são manipuláveis e insuficientes para se dizer (ou escrever) o que se pretende. Assim, Ferney faz desse romance aquele que mais se aproxima, em sua obra, do perfeito equilíbrio temático-formal: aquilo sobre o que se escreve é espelhado na maneira como é escrito.

Além de seus temas de predileção, bem como os motivos menores (mas não menos importantes) já citados (como a questão do silêncio), perpassarem todos os seus romances, há ainda outras idéias que se repetem em Alice Ferney, como a da ação corrosiva do tempo sobre o amor e as relações, *leitmotiv* que já aparece em seu primeiro livro: "Bien sûr les jours s'alignent en rangs infinis, les jours glissent sur eux et l'amour. Ils y pensent parfois, à tout ce temps qui file, qui s'évanouit. Mais la disparition est plus rapide que l'attention".(FERNEY, 1993, p. 16).

Também em *L'Élegance des veuves*, a temática do tempo que passa implacavelmente tem importância fundamental, já que o romance percorre várias gerações de personagens de uma mesma família.

Tout était dangereux, tout était éternel recommencement par lequel ils seraient balayés, et les joies qu'ils avaient ensemble n'étaient que les enchantements éphémères de pauvres diables qui fermaient les yeux sur l'avenir. (FERNEY, 1995, p. 94).

E em *Grâce et dénuement*, o mesmo *leitmotiv* retorna :

Le temps, dit-elle, c'est qu'un salopard qui nous dépouille de tout. Quand il a passé on a perdu ceux qu'on aime, le corps qu'on a et sa force, et la beauté mais qui n'est qu'une fiante d'oisillon à côté de la santé. Et on a pas à lutter, on n'a qu'à s'habituer. (FERNEY, 1997, p. 44).

Esse tema será retomado extensivamente em *La conversation amoureuse*, surgindo diversas vezes ao longo do romance, seja quando se trata do casal protagonista, seja em relação às histórias dos outros casais que compõem a trama narrativa. Também a questão da alteridade e da intangibilidade do outro ser, que permeia *La conversation amoureuse* (e aparece com maior importância em *Les autres*), já surge nos romances anteriores, na angústia das personagens em nunca conseguir entender completamente o que se passa com o outro: "On se regarde si peu et si mal les uns les autres, pensait-elle, il n'y avait que la convoitise pour aiguïser les yeux" (FERNEY, 1997, p. 171). "On ne passait pas par-dessus la chair et l'espace pour être parfaitement dans l'autre. Même les corps les uns contre les

autres ne suffisaient pas à consoler de ce que le monde inventait" (FERNEY, 1997, p. 152).

Há também frases que se repetem de um a outro romance, como a eterna dúvida dos amantes em relação ao sentimento do outro, que aparece *telle quelle* em *Le ventre de la fée* e em *La conversation amoureuse* : "Il dit je t'aime, et toi m'aimes-tu ?" (FERNEY, 1993, p. 17).

Permeando toda a sua obra, aparece, em maior ou menor grau de um romance para outro – mesmo que o tema principal de cada um seja absolutamente diferente – questões relativas ao papel da linguagem nas relações humanas: o papel das palavras e a importância do silêncio; a incompletude da linguagem; a comunicação sempre falha, sempre incompleta; a impossibilidade de se conhecer realmente um outro ser humano, resultante da incomunicabilidade.

Notam-se, na obra da autora francesa, várias características que se encontram também na de Lispector, sobretudo no que concerne à questão da linguagem e do silêncio, das relações de alteridade, do papel das palavras nas relações. Nos próximos capítulos, busco fazer uma aproximação entre as duas autoras, evidenciando afinidades e dissonâncias entre os romances e mostrando como essas questões surgem nas obras *La conversation amoureuse* e *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, entremeadas à temática principal do encontro amoroso.

CAPÍTULO 2

O AMOR, O ENCONTRO AMOROSO E OUTROS ENCONTROS

« *Tomberions-nous amoureux si nous n'avions jamais lu une histoire d'amour, si jamais on ne nous en avait raconté une seule ?* »

Antoine COMPAGNON³⁰

2. AMOR E LITERATURA

O amor é uma das maiores criações do ser humano, e parece acompanhá-lo desde o mundo antigo, ainda que seja apenas no século XII que ele apareça de uma maneira mais próxima da concepção atual que temos deste sentimento.

Segundo Octavio Paz³¹, uma das primeiras aparições do amor, no sentido estrito da palavra, é na Antiguidade Greco-Romana: a história de Eros e Psiquê que Apuleio insere em *As metamorfoses*. Esse conto anunciaria uma visão do amor destinada a mudar, mais de mil anos mais tarde, a história espiritual do Ocidente. Para o crítico, a presença da alma em uma história de amor, assim como a busca da imortalidade, são ecos platônicos, ainda que transforme o platonismo por tratar-se de um conto de amor mais “realista” e não um relato de uma aventura filosófica solitária. A grande novidade do conto, segundo Paz, é que Eros, um deus, apaixonasse por uma mortal que é a personificação da alma, Psiquê, que corresponde a este

³⁰ COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998, p.37.

³¹ PAZ, Octavio. “La llama doble. Amor y erotismo”, in: **Obras completas**. V. 1, pp. 210-352. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

amor. Mas não há apenas contemplação: eles se desejam e terminam casando. Em todas as outras histórias de amor de deuses por mortais há apenas sensualidade, não admiração pela alma do objeto de desejo. O conto traz também elementos que mais tarde seriam constitutivos da concepção do amor no Ocidente: a transgressão, o castigo e a redenção.

Paz afirma que o amor nasce na grande cidade. Na Alexandria e em Roma, encontramos algo mais próximo do que seria o amor entre nós, como a poesia de Catulo, em que já aparecem três elementos do amor moderno: a escolha (a liberdade dos amantes); o desafio (o amor como transgressão); finalmente, os ciúmes. “Seu amor (*de Catulo*) é um exercício de liberdade, uma transgressão e um desafio à sociedade. Esta é uma característica que figurará cada vez mais nos anais da paixão amorosa, de *Tristão e Isolda* aos romances contemporâneos”³².

Na antiguidade greco-romana, o amor era visto como uma espécie de paixão dolorosa, mas, ainda assim, desejável. O mundo antigo precisou de uma doutrina do amor, um conjunto de ideais, práticas e condutas encarnadas em uma coletividade e compartilhadas por ela – doutrina que se configurou na teoria do Eros platônico, que no fundo, desnaturalizou o amor e o transformou em um erotismo filosófico e contemplativo.

Já no século XII, o amor aparece como um ideal de vida superior, criado por um grupo de poetas no seio da nobreza feudal da antiga Gália. Octavio Paz afirma que o amor cortês não nasceu em consequência de mandamentos religiosos nem de uma doutrina filosófica, não resulta de um grande império nem foi fruto de uma velha civilização. Para ele, os poetas inventaram o amor cortês porque era uma aspiração latente daquela sociedade. “Em menos de dois séculos esses poetas criaram um

³² PAZ. **Op. Cit.**, p. 244. As citações diretas da obra de Octavio Paz foram por mim traduzidas do original em espanhol.

código de amor, ainda vigente em muitos de seus aspectos, e nos legaram as formas básicas da lírica do Ocidente” (PAZ, 1996, p. 257).

O nascimento do amor cortês teria resultado de uma confluência de circunstâncias históricas que o tornaram possível: a existência de senhores feudais relativamente independentes e ricos; as diversas influências de culturas que se entrecruzavam na Provença; a evolução da condição da mulher, que passou a gozar de maior liberdade na nobreza (algumas, inclusive, foram trovadoras); a relativização da importância da fidelidade no casamento, dando lugar à fidelidade ao amor sem obrigações matrimoniais. Outro fator que teve influência, tanto na poesia provençal quanto nos costumes e crenças, foi a troca de posições entre o amante e sua dama, invertendo as imagens de homem e mulher consagradas pela tradição: a mulher passa a ser a senhora para a qual o amante servirá de vassalo. Isso “afetou os costumes, alcançou o vocabulário e, através da linguagem, a visão de mundo”. (PAZ, 1996, p. 260). No amor cortês convergiram tanto influências platônicas quanto de origem árabe: o culto à beleza física; as escalas do amor, o elogio da castidade – método de purificação do desejo e não fim em si mesmo – e a visão do amor como a revelação de uma realidade trans-humana, mas não como uma via para chegar a Deus, como aparece em Platão. Segundo Paz (1996, pp.265-270), “o amor cortês era uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social” (...) “não era uma desordem, mas uma estética dos sentidos” (...) “seu fim último é a *joí*, essa felicidade que resulta da união entre o gozo e a contemplação, o mundo natural e o espiritual”.

A poesia provençal se popularizou por toda a Europa e a cortesia se converteu em um ideal de vida, chegando a influenciar as lendas celtas do ciclo

arturiano. Para Denis de Rougemont³³, todos os romances de amor estão relacionados ao mito de *Tristão e Isolda*, seja para reafirmá-lo, seja para negá-lo. Paz concorda que essa história é, até hoje, o arquétipo do chamado amor-paixão. O mito apresenta uma visão negra da paixão. A oposição entre essa concepção e a da cortesia, “que a vê (*a paixão*) como um processo purificador que nos leva à iluminação, constitui a essência do mistério do amor” (PAZ, 1996, p.270).

Amor e literatura sempre se alimentaram reciprocamente. Para Paz (1996, p. 297), “todas as grandes mudanças do amor correspondem a movimentos literários que, simultaneamente, preparam e refletem essas mudanças, transfiguram-nas e as convertem em ideais de vida superior”.

A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza. A paulatina cristalização de nossa imagem do amor foi obra das mudanças tanto nos costumes como na poesia, no teatro e no romance. A história do amor não é apenas a história de uma paixão, mas de um gênero literário. Melhor dizendo: a história das diversas imagens do amor que os poetas e romancistas nos deram. Essas imagens foram retratos e transfigurações, cópias da realidade e visões de outras realidades. Ao mesmo tempo, todas essas obras se alimentaram da filosofia e do pensamento de cada época: Dante da escolástica; os poetas renascentistas do neoplatonismo; Laclos e Stendhal da Enciclopédia; Proust de Bergson; os poetas e romancistas modernos, de Freud. (PAZ, 1996, p. 296).

Ainda que este sentimento e seu retrato em literatura tenham diferentes influências em cada época, parece ser comum acordo entre Paz e Rougemont o fato de toda a história do amor no Ocidente – e a literatura que daí surge simultaneamente – ter como base o amor cortês. Rougemont afirma que “a história da paixão de amor, em todas as grandes literaturas, desde o século XIII até nossos dias, é a história da decadência do mito cortês na vida ‘profanada’” (ROUGEMONT, 2003, p. 237). O autor cita diversas obras que seriam resultantes da influência do legado deixado pelo mito cortês, como *O Romance da Rosa* (escrito entre 1237 e 1280), a obra de Dante com sua Beatriz, a de Petrarca com sua Laura, o *Romeu e*

³³ ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

Julieta de Shakespeare, e ainda *La place Royale* de Corneille, *Fedra* de Racine, *A nova Heloísa* de Rousseau, passando por Stendhal até chegar aos romancistas do século XIX. Em sua análise dessas obras, mostra como o mito está presente nelas e como sofre transformações nas literaturas de diversas épocas, em narrativas que o reatualizam, negando-o ou reafirmando-o.

Já Octavio Paz afirma que

o legado provençal foi duplo: as formas poéticas e as idéias sobre o amor. Através de Dante, Petrarca e seus sucessores, passando pelos poetas surrealistas do século XX, esta tradição chegou até nós. Vive não só nas formas mais altas da arte e da literatura do Ocidente, mas nas canções, nos filmes e mitos populares. (PAZ, 1996, p. 272).

Assim, desde o século XII até hoje, o amor serve de inspiração para diversas criações artísticas, que reatualizam o ideal concebido pelos poetas provençais de acordo com o espírito de cada época. Ainda hoje, podem-se perceber ecos dessa herança nas inúmeras obras artísticas que têm o encontro amoroso como tema, como os romances de Alice Ferney e de Clarice Lispector aqui estudados. As obras dessas autoras atualizam esse tema de longa tradição literária e compõem mais um capítulo da história do amor em literatura. Traçar essa história ultrapassa os limites deste trabalho, pois

A história do amor cortês, suas mudanças e metamorfoses, não é apenas a de nossa arte e de nossa literatura: é a história de nossa sensibilidade e dos mitos que acenderam muitas imaginações desde o século XII até nossos dias. A história da civilização do Ocidente (PAZ, 1996, p. 273).

2.1. O encontro amoroso

Segundo o crítico Cláudio Guillén (1985, p. 293),

O complexo temático de uma obra literária se compõe de uma variedade de elementos entre os quais existem relações ou distâncias transversais,

espaciais, que vão do mais visível ao mais profundo. (...) Tudo acontece, de fato, (...) como se os elementos temáticos se sobrepujassem.

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e em *La conversation amoureuse*, o tema estruturador é o encontro amoroso. No entanto, há vários outros elementos temáticos sobrepostos a este motivo principal: as relações de alteridade; os embates sujeito-linguagem; o papel da linguagem nas relações humanas; o silêncio como contraparte necessária à palavra. Esses motivos surgem em maior ou menor grau em ambas as narrativas, e a partir das várias relações entre eles e o tema principal, constroem-se diferentes encontros amorosos, que, se se aproximam pela coincidência de elementos temáticos, individualizam-se pelo tratamento dado a eles no interior da obra.

Para Guillén (1985, p. 261),

há temas que são longas durações, *longues durées*, que perduram transformando-se ao longo de muitos séculos; outros mais breves (...); e ainda outros, *moyennes durées*, (...) que predominam em certo período histórico ou se incorporam em determinado momento a nosso acervo cultural, com possibilidades de permanência.

O encontro amoroso faz parte da primeira categoria, perdurando por séculos na literatura universal, como foi visto anteriormente. Ele surge nas obras aqui estudadas em narrativas construídas pela interseção de vários motivos transversais que sustentam o tema principal e o atualizam. Dessa forma, as autoras contribuem para a permanência do tema do amor em literatura, e do encontro amoroso, renovando-o através de reflexões sobre outras questões que o perpassam. Assim, “o tema de longa duração, não isolável, persiste talvez porque se cruza com outros, dentro da trama da imaginação” (GUILLÉN, 1985, p. 281).

O tema do amor em literatura vem sendo, ao longo dos séculos, trespassado por outros assuntos conforme o contexto sócio-histórico em que surge. No entanto, certas características permanecem e nos remetem ao mito original de *Tristão e*

Isolda e ao amor cortês. Para Octavio Paz, “(...) a notável continuidade da imagem do amor, do século XII aos nossos dias, não significa imobilidade. Ao contrário: em sua história abundam as mudanças e as inovações. O amor tem sido um sentimento constantemente criador e subversivo”. (PAZ, 1996, p. 296).

Paz (1996, p. 350) afirma que “através de mais de dois milênios, tanto no Ocidente como no Oriente, a imaginação criou casais ideais de amantes que são a cristalização de nossos desejos, sonhos, temores e obsessões”.

Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro entre duas pessoas, sua atração mútua e os trabalhos e penas que devem sofrer para se unir. A idéia do encontro exige, por sua vez, duas condições contraditórias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e eleição, os poderes objetivos e subjetivos, o destino e a liberdade, cruzam-se no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro entre duas pessoas (PAZ, 1996, p. 229).

Durante todos estes séculos, desde a invenção do amor cortês, a grande maioria das obras literárias produzidas tem como tema o amor. Ainda que muitas mudanças tenham ocorrido desde a dama dos provençais até chegar a Ana Karenina ou Capitu, a Lóri e Pauline, e que cada autor tenha sua própria visão do amor, a variedade de formas com que se aborda o tema parece confirmar, sem exageros, que a história da literatura ocidental é a história das metamorfoses do amor. Paz (1996, pp. 274-275) afirma que, no entanto, em sua essência, o arquétipo criado no século XII não se alterou: presentes em todas as histórias de amor da literatura ocidental, algumas características distintivas do amor cortês têm sido base para as diferentes idéias e imagens que teríamos em torno desse sentimento desde a Idade Média.

O amor é o *topos* que une os mais diversos escritores das mais diversas épocas e origens. “O *topos* interessa não como realidade textual (...), mas como signo: ou seja, como reconhecimento de um conjunto cultural, de uma *longue durée*,

com a qual o escritor liga-se ativamente e se declara solidário” (GUILLÉN, 1985, p. 276). As autoras aqui estudadas inserem-se nesta tradição literária e fazem o tema secular do encontro amoroso ganhar novos sentidos, na medida em que o atravessam por outras questões e o colocam a serviço de sua concepção de mundo particular. O encontro amoroso é explorado por Lispector e Ferney por um viés muito similar, um olhar que observa e expõe mais do que julga. Em Clarice Lispector, o amor, o encontro amoroso, ou antes, a preparação a esse encontro passa por um viés de aprendizagem, que visa uma comunicação plena com o outro, para a plena união. Em Alice Ferney, o tema se estrutura através da conversa amorosa, feita de palavras e silêncios e muitos elementos não-verbais. Ambos os romances, porém, parecem respeitar (de forma atualizada, é certo) as etapas do encontro amoroso que existem desde o século XII e que Octavio Paz (1996, p. 283-293) resumiu em cinco passos: a **exclusividade**, ou seja, a escolha de uma pessoa entre todas as outras; o **obstáculo** que se interpõe entre os amantes; o **domínio e a submissão**, ou a busca da reciprocidade; a **fatalidade e a liberdade**; a união indissolúvel de **corpo e alma**, ou a atração física e espiritual. Estas características podem ser reduzidas a três: a exclusividade, que é amor a uma só pessoa; a atração, que é fatalidade livremente assumida; a pessoa, que é corpo e alma.

A **exclusividade**, ou a escolha de uma pessoa entre tantas é, para Paz, a linha que traça a fronteira entre o amor e o território mais vasto do erotismo. No entanto, nas obras aqui estudadas, essa exclusividade se dilui: ou não está presente desde o início, ou nunca aparecerá. Mudanças na estrutura do amor? Não, se lembrarmos que desde *Tristão e Isolda* já temos uma história de amor extra-conjugal, pois que Isolda se casa com outro – o rei Marc, a quem era prometida – mas continua seus encontros com Tristão e até foge com ele.

No caso de Lóri e Ulisses, esse tem relações com outras mulheres enquanto Lóri passa por seu processo de aprendizagem, durante o qual ela mantém-se fiel a algo que ela mesma desconhece, ou à idéia de vir um dia a ser de Ulisses – para o que sente estar se preparando ao tentar transpor as barreiras auto-impostas. A exclusividade só aparecerá quando, já vencida a luta consigo mesma (realizadas todas as etapas da aprendizagem), Lóri consegue se comunicar com Ulisses e ele, então, decide ser-lhe fiel, esperando que ela decida o momento da entrega.

Quanto à história de Pauline e Gilles a exclusividade é inexistente, já que se trata de uma relação extraconjugal para os dois. Gilles, apesar de ser casado, confessa ter diversas outras relações com mulheres. Pauline, apesar de seu amor-paixão ilícito, permanece casada durante toda sua história com Gilles, que atravessa décadas. Pode-se pensar em uma exclusividade no plano das idéias, já que o tipo de relação que há entre os dois é confessadamente único. Se, como diz Paz (1996, p. 283), “a exclusividade está diretamente associada à liberdade”, é justamente a liberdade que permite a escolha de permanecer em duas ou várias relações simultaneamente. Foi essa a escolha de Pauline e Gilles, sem que isso implique que sua relação seja algo puramente de cunho erótico.

Em *La conversation amoureuse* aparecem muitos elementos que dialogam com a lenda de Tristão e Isolda, “o grande mito europeu do adultério” (ROUGEMONT, 2003, p. 27), confirmando a tese de Rougemont de que toda história de amor se relaciona, de alguma forma, com esse mito. Não apenas o romance de Ferney é a história de um amor adúltero, visto como um destino implacável do qual os amantes não têm como escapar – como se fossem “la proie du philtre amoureux” (AF, 71) – mas, além disso, o próprio marido traído chama-se Marc, o mesmo nome do rei para o qual Isolda (“a loura”, como Pauline) estava prometida.

O **obstáculo e a transgressão** dialogam com o desejo, surgindo em todos os amores e assumindo sempre a forma de um combate. Paz afirma que o amor se apresenta, quase sempre, como uma ruptura ou violação da ordem social, um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. “É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade” (PAZ, 1996, p. 281). Há muitos tipos de obstáculos entre dois amantes, e todos são de uma maneira ou de outra, vencidos ou transgredidos.

No caso de *La conversation amoureuse*, os obstáculos são de ordem bastante concreta: Pauline, no momento em que conhece Gilles, não apenas é casada como está grávida, além de já ter um filho com Marc. Para viver seu amor ilícito, ela terá que transgredir as regras de comportamento social sob as quais foi educada.

Jusqu'à ce que la mort vous sépare vous vous chérez. Les époux se doivent mutuellement fidélité, secours et assistance. Pauline Arnoult avait été lavée dans ces mots. Et voilà qu'elle se trouvait éprise de deux hommes. Elle vivait avec l'un et rêvait à l'autre. (AF, 110).³⁴

Ela não apenas sonha com o outro, mas ultrapassa todo obstáculo para ficar com ele. Nem sua gravidez a impede de ir ao encontro do amante, para concretizar seu desejo – quando Gilles finalmente resolve ceder ao seu apelo para que se encontrem. Pois ele estava em vias de separação ao conhecer Pauline, mas, na mesma noite que seduz a futura amante com sua “conversa amorosa”, encontra em seguida sua esposa e ela lhe pede para cancelar o pedido de divórcio. Eles voltam a viver juntos, o que constitui mais um obstáculo para a realização do amor entre Pauline e Gilles. No entanto, desde o jantar em que Pauline “decidiu” se apaixonar, Gilles passa a ter contato com ela apenas por telefone, o que alimenta a paixão ao

³⁴ Todas as citações referentes às obras *La conversation amoureuse* e *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, por serem numerosas neste capítulo e no próximo, aparecerão referenciadas entre parênteses no corpo do texto apenas com as iniciais de cada autora (CL para Clarice Lispector e AF para Alice Ferney), seguida do número da página – como já foi feito, no primeiro capítulo, em relação à obra de Lispector.

mesmo tempo em que evita sua realização, pois que o encontro amoroso é infinitamente adiado por ele – enquanto é ardentemente desejado por ela. E aqui, novamente, o romance de Ferney dialoga com o mito de Tristão e Isolda e com a tradição do *fin amour*: Gilles “devolve” Pauline ao marido, depois de tê-la seduzido, assim como Tristão entrega Isolda ao seu rei, “porque a regra do amor cortês opõe-se a que uma tal paixão tenda para a realidade, isto é, culmine na posse completa de sua dama” (ROUGEMONT, 2003, p. 49). Gilles parece querer uma espécie de relação com Pauline diferente de todas as outras que já teve com suas diversas amantes. Ele faz todo o possível para evitar os encontros sexuais, consciente dos obstáculos reais – o marido, a gravidez, o seu próprio casamento refeito – e temeroso dos tormentos que se seguiriam, além de se satisfazer com o simples fato de Pauline existir e poder manter com ela a “conversa amorosa”.

Já em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, não há nenhum fator externo que se interponha entre os amantes. O obstáculo a ser transposto para que o amor se realize é a própria Lóri, ou antes, sua postura diante da vida. Para poder vir a ter uma relação plena com Ulisses, Lóri precisa passar por uma longa aprendizagem, contra a qual ela mesma parece lutar.

Estaria na verdade lutando contra sua própria vontade intensa de aproximar-se do impossível de um outro ser humano? (...) Parecia-lhe no entanto que ela própria dificultava a missão de ambos. Porque embora sem saber o que queria, além de um dia vir a dormir com ele, adivinhava que seria algo tão difícil de dar e receber que ele talvez se recusasse. (CL, 41).

Ambos aspiram a uma relação mais profunda do que simplesmente erótica, uma relação que envolva corpo e alma. E isso implica em várias mudanças internas que Lóri deve realizar, mas que lhe são muito difíceis. Lóri assume ser seu próprio obstáculo:

Mas existe um grande, o maior obstáculo para eu ir adiante: eu mesma. Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma. (...) Sou um monte intransponível em meu próprio caminho. (CL, 53).

No entanto, ela tem consciência de que irá vencer a si mesma, transgredir-se: “Um Dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só” (CL, 73).

Para vencer o obstáculo de si mesma, Lóri precisaria “experimentar o mundo sozinha para ver como era” (CL, 76). Sua grande transgressão é representada por sua entrada no mar de madrugada. É a partir deste momento que algo nela desencadeia a mudança que possibilitará o verdadeiro encontro com o outro – e a realização do amor.

Apesar dos diferentes tipos de obstáculos, as duas protagonistas devem romper certas barreiras criadas pelas convenções sociais para poder viver seu amor. Para Pauline isso se dá num nível psicológico, provocando reflexões sobre seus sentimentos pelo marido, sobre sua condição de grávida, sobre fidelidade ao outro ou a si mesma. Para Lóri isso se torna uma preocupação metafísica e passa a significar toda uma aprendizagem ao longo da qual ela terá que enfrentar diversas batalhas consigo mesma para se livrar das amarras de sua formação burguesa e das muralhas que foi construindo em torno de si ao longo da vida, que aos poucos fizeram-na viver apenas através da dor, não do amor. Pauline, sendo casada, vive o estigma do adultério; Lóri busca a liberdade para amar plenamente, sem ser casada, numa época em que as mulheres ainda não gozavam dessa liberdade.

O próximo elemento constitutivo do amor é a relação entre **domínio e submissão**. Para Paz, no amor, esta relação está baseada no reconhecimento livre e voluntário de interdependência: reconhecer a pessoa amada (enquanto sujeito) e confessar-se entregue a ela. Este reconhecimento aspira à reciprocidade, mas independe disto. “O amor não nega o outro nem o reduz à sombra, mas é, antes, uma negação da própria soberania” (PAZ, 1996, p. 288). Em contrapartida, recebe-

se a aceitação do outro. Assim, dá-se a transformação do objeto erótico em pessoa dotada de livre arbítrio: “o objeto se transforma em sujeito que deseja e o sujeito em objeto desejado” (PAZ, 1996, p. 289).

Lóri sente-se submetida por seus próprios sentimentos em relação a Ulisses, não apenas por desejá-lo, mas também por admirá-lo e aspirar ser mais completa como pensa que ele é, sentindo que precisa dele para poder alcançar essa completude.

Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo isso e resolvesse não dá-la – e agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses, o que a desesperava – queria poder continuar a vê-lo sem precisar tão violentamente dele. Se fosse uma pessoa inteiramente só, como era antes, saberia como sentir e agir dentro de um sistema. Mas Ulisses, entrando cada vez mais em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara ter receio de perder a proteção – (...) Se fosse protegida por Ulisses ainda mais do que era, ambicionaria logo o máximo: ser tão protegida a ponto de não recear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar. (CL, 18-19).

Já Ulisses, desde que viu Lóri pela primeira pensou “ter encontrado uma tela nua e branca, só faltando usar os pincéis” (CL, p. 52), mas, depois de um tempo reconhece nela um sujeito cheio de mistérios. “Ele, que se interessara por Lóri apenas pelo desejo, parecia agora ver como ela era inalcançável. E mais: não só inalcançável por ele mas por ela própria e pelo mundo”. (CL, p. 40). No entanto, Ulisses parece ter consciência de ser, ao mesmo tempo, aquele que domina e é dominado pela possibilidade de estabelecer uma verdadeira relação de amor com Lóri. Ela, ao contrário, demora a perceber que não apenas está submetida ao amor de Ulisses, mas que também o submete ao seu amor. Lóri tem apenas vagos vislumbres de que também possui em si algo que domina seu homem – apesar disso ficar só no campo da sedução, que ela mal sabe usar ainda. É só depois da transgressão – a entrada no mar – que Lóri começa a perceber sua própria soberania no amor:

Quando afinal chegara à mesa (...) Lóri já havia sem muita consciência se tornado orgulhosa de Ulisses como se ele fosse dela. De algum modo ele era, porque do momento em que Lóri pudesse talvez se transformar ele seria dela, imaginava apesar das dúvidas. (CL, 88).

E, uma vez que ela percebe que não apenas se submete, mas também domina, pois que no amor essa variação é contínua, “então veio finalmente o dia em que ela soube que não era mais solitária, reconheceu Ulisses, tinha encontrado seu destino de mulher” (CL, p. 117).

Já no romance de Pauline e seu amante, apesar de Gilles ser bem mais velho e mais experiente que ela, a relação estabelecida entre os dois é de mútuo reconhecimento. Ambos sabem que desejam e são desejados, submetendo-se aos encantos um do outro, ainda que, de início, Gilles pense ser aquele que domina.

Il entendait aussi lui apprendre quelque chose; il avait jugé qu'elle en valait la peine, qu'elle pouvait être bonifiée, et pour peu il se serait senti une responsabilité envers elle. Mais elle n'ignorait pas ce qu'il souhaitait lui apprendre. Elle n'avait pas tant à apprendre de lui parce qu'elle lui ressemblait (avec quelques années de moins). Cela il ne le savait pas, c'était elle qui le découvrait. (AF, 61).

Mas, ao longo da conversa amorosa, ele começa a reconhecê-la também como sujeito que deseja:

Il fut donc contraint, par ces mots à elle, de cesser d'imaginer qu'il la courtisait en la dominant, et qu'elle était entre ses mains un jouet près de livrer son secret. Non, elle flirtait aussi, avec finesse, ou alors il ne comprenait plus rien, elle s'amusait avec lui, elle avait du plaisir à sentir son désir. (AF, 120).

Assim, a reciprocidade à qual o amor aspira, surge entre os dois naturalmente, pois que eles se reconhecem no desejo mútuo.

Le plus magique n'était pas cette émotion, mais l'évidente réciprocité de cet élan. Pas un instant, lorsqu'elle chassait les fausses questions, elle ne doutait pas de l'attrait qu'elle exerçait sur lui. Ils étaient deux proies. C'était en somme un ensorcellement banal. Tout le monde sait où pareilles choses peuvent aller. (AF, 21).

E aqui já surge o próximo elemento de que o amor é constituído, no qual a relação de domínio e submissão está contida: a contradição ainda maior de viver uma **fatalidade dentro da liberdade**. Segundo Paz (1996, p. 291), sejam por

explicações mágicas ou psicológicas, o amor é sempre uma atração fatal, mas trata-se de uma fatalidade livremente assumida e desejada. Todas as narrativas de amor giram em torno do eixo liberdade-destino, e as histórias de Pauline e de Lóri não fogem à regra.

Pauline tornou-se cativa do olhar de Gilles desde o primeiro momento em que se viram. Tudo neles indica a iminência do início de uma relação amorosa, como se fossem presas do destino.

C'était un devenir. Un futur implacable leur était échu. Qu'ils résistent ou qu'ils lâchent prise, ils allaient s'y engouffrer. Ils tremblaient au seuil de l'intimité. Ils tremblaient parce qu'ils savaient. Ils étaient ensemble la proie d'un destin amoureux, et peut-être le plus étrange n'était-il pas ce destin lui-même, mais cette connaissance qu'ils en avaient, et la façon dont, pour ce destin-là, la prescience ne leur servait à rien. Un enchantement les tenait enfermés dans le secret de leur rencontre, dans ce côtoiement inéluctable, et dans leur liberté. (AF, 16).

A alusão à fatalidade e liberdade é evidente nesta passagem, e é reiterada várias vezes ao longo da narrativa. Ferney demonstra ter plena consciência da tradição medieval à qual toda história de amor deve suas origens, e parece seguir à risca o uso dos elementos que constroem esta tradição, seja quando eles surgem em seu texto como fato constitutivo da narrativa, seja pelas diversas alusões aos termos do amor cortês e da lenda arturiana.

Elle était la proie du philtre amoureux. Une magie la livrait à un homme. Si elle avait tellement ri avec lui, c'était dans la prescience de cet avenir enivré. C'était dans cette obsession de l'intimité inévitable. Son désir avait vidé le monde. Elle était amoureuse. Impossible d'en disconvenir. (AF, 71).

A fatalidade da atração necessita um consentimento da parte de quem é por ela subjugado. Daí a contradição: a atração fatal deve ser livremente assumida para que se realize. Tanto Pauline quanto Gilles parecem saber disso, e aceitam a atração que os domina, como se fosse uma decisão inevitável. Novamente, Ferney demonstra seguir a lição. Pauline mostra-se cada vez mais sedutora ao longo da conversa, "car, oui, il y a un acquiescement, et elle venait bien de *décider de tomber amoureuse*" (AF, 48, grifos meus). Gilles, que sentia esse desejo violento e

misterioso, sabia que isso era "l'expérience la plus intéressante de la vie (...). Il ne l'ignorait pas, et *pactisant avec son mal*, il le pensa même avec une clarté extraordinaire" (AF, 93, grifos meus).

A fatalidade livremente assumida dessa atração faz esse amor ilícito e profano ecoar os votos sagrados do casamento, transformando Gilles e Pauline em instrumentos para a realização do amor-paixão.

Le dieu des amours jubilait. Un invisible filet se refermait sur eux. S'ils voulaient s'épargner, c'était le dernier instant pour le faire. Ils passaient la grille d'une prison éclairée comme un palais. Jusqu'à ce que la mort rende toute caresse inutile, vous vous désirez. Jusqu'à ce que la mort vous sépare, vos corps s'attireront, et ainsi jusqu'à l'effacement de la chair, jusqu'au délitage et la poussière... (AF, 95).

A protagonista de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* sente-se também, de certa forma, unida a Ulisses desde o momento em que se encontraram. Ele torna-se cada vez mais importante em sua vida, a ponto de ela atribuir mesmo seus próprios pensamentos a Ulisses. Lóri sente como se não pudesse mais voltar atrás: seu destino era o amor de Ulisses. Seu destino de mulher.

(...) ao ver que ele não tinha a menor intenção de ensinar-lhe um modo de viver filosófico ou literário, já era tarde: estava presa a ele porque queria ser desejada. (CL, 40).

Ulisses também sente a atração como uma fatalidade, porém com a clareza de ser uma fatalidade livremente aceita. Para Octavio Paz, a fatalidade só se manifesta com e através da cumplicidade de nossa liberdade: o amor nasce de uma decisão livre, é a aceitação voluntária de um destino.

Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso. (CL, 26).

E aqui já aparece o próximo elemento do amor: a união de corpo e alma. Tratarei disso mais adiante. O que Paz chama fatalidade/ liberdade no amor engloba também a descoberta da pessoa amada: o amor é atração involuntária por uma

pessoa e voluntária aceitação dessa atração. Cabe lembrar aqui a cena em que os protagonistas passam um fim de tarde num clube. Depois de terem passado a tarde juntos, conversando à beira da piscina, Lóri e Ulisses parecem finalmente descobrir um ao outro. A descoberta é o reconhecimento do outro, e o reconhecimento da própria atração, assim como a livre aceitação desta fatalidade.

– Eu disse para você – Ulisses, estou sendo. Ele examinou-a e por um momento estranhou-a, aquele rosto familiar de mulher. Ele se estranhou e entendeu Lóri: ele estava sendo. Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo. – Eu também, disse baixo Ulisses. Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. (CL, 71-72).

Esse reconhecimento os aproxima da relação a que ambos aspiram. Ao se reconhecerem, aceitam-se como inevitável destino mútuo.

A união indissolúvel do corpo e da alma é a percepção que se dá através da atração física e espiritual. O amor transfere ao corpo os atributos da alma: ama-se um ser mortal como se fosse imortal. “Sem a crença numa alma imortal inseparável de um corpo mortal, não teria sido possível nascer o amor único e sua conseqüência, a transformação do objeto desejado em sujeito que deseja” (PAZ, 1996, p. 291).

Tanto na obra de Clarice Lispector quanto na de Alice Ferney – ainda que em menor grau na autora francesa – percebe-se a união entre corpo e alma como algo inerente ao amor. Isso parece derivar de algumas idéias platônicas contidas em *O Banquete* e em *Fedro*: o amor nasce da visão de um corpo bonito; a beleza do ser amado é via para a contemplação das formas eternas; as graduações do amor vão do físico ao espiritual; as almas se buscam neste mundo por causa das relações que tiveram antes de descer à terra e encarnar num corpo (a idéia de reminiscência).

Segundo Octavio Paz,

devemos a Platão a idéia do erotismo como um impulso vital que sobe, degrau por degrau, até a contemplação de um bem supremo. Esta idéia contém outra: a da paulatina purificação da alma que, a cada passo, se

afasta mais da sexualidade até que, no cume de sua ascensão, se despoja dela inteiramente. Mas o que nos diz a experiência religiosa, sobretudo através do testemunho dos místicos, é exatamente o contrário: o erotismo, que é a sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda, transforma-se continuamente e, no entanto, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual. (PAZ, 1996, p. 222).

Os amantes das duas obras aqui estudadas se reconhecem, a certa altura, como se sempre tivessem se buscado, aludindo à idéia platônica da reminiscência das almas. No entanto, essa busca, uma vez chegada a termo, concretiza-se na entrega dos corpos, no ato sexual.

Em *La conversation amoureuse* estão presentes duas das características derivadas da concepção platônica: o nascimento do amor a partir da visão de um corpo bonito e a idéia da reminiscência da alma. A primeira característica é descrita longamente na segunda parte do livro, *Rencontre*, na cena do primeiro olhar³⁵. Gilles percebe Pauline na escola maternal que os filhos de ambos freqüentam e fica como enfeitiçado pela imagem da mulher.

Alors il tomba dans un fantasme. Il fut saisi. (...) Impossible de détacher ses yeux de ce sourire. C'était inexplicable. (...) Était-ce pour lui une chose déjà vue, retrouvée, attendue? Il fut transporté d'un coup dans l'allégresse tourmentée du désir. (AF, 92).

Desde esse primeiro olhar já surge, ainda que vaga, a idéia de reminiscência da alma: Gilles se pergunta se era algo já visto, esperado ou reencontrado. Essa idéia vai ser reiterada outras vezes ao longo da narrativa, seja num tom irônico dado pelo narrador ou na voz das próprias personagens.

Ils se regardaient comme s'ils avaient ensemble, et chacun sachant que l'autre l'avait, la clairvoyance de ce qu'ils seraient (indéfectiblement liés), de ce qu'ils feraient (se raconter, puis se coucher l'un contre l'autre), et de ce qu'ils se disaient qu'ils avaient été (toujours promis l'un à l'autre, et peut-être des amants séparés qui se trouvaient. (AF, 64).

Gilles repete várias vezes a idéia de que o encontro entre ele e Pauline foi mesmo um reencontro, ainda que o exprima de forma irônica, ao afirmar que eles

³⁵ Sobre a cena do primeiro olhar no romance ocidental, conferir ROUSSET, Jean. **Leurs yeux se rencontrèrent**. Paris: José Corti, 1984.

foram amantes numa vida anterior (AF, 215). “(...) ils avaient été amants dans une autre vie. Ils se connaissaient. Ils n’avaient pas cessé de se reconnaître” (AF, 268). Pauline, por sua vez, partilha a mesma idéia, pois tem “l’impression de le connaître depuis longtemps” (AF, 25).

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, a relação dos protagonistas é pautada pela ânsia de integração de corpo e alma, para que o amor seja perfeita união. O desejo sexual existe e é recíproco, mas Ulisses quer esperar até que Lóri esteja mais pronta: “Eu já poderia ter você com meu corpo e minha alma. Esperarei nem que sejam anos que você também tenha corpo-alma para amar” (CL, 47). E nisso consiste a aprendizagem de Lóri: aprender a comunicar o que está em sua alma, para então entrar em comunhão com o outro.

Comigo você falará sua alma toda, mesmo em silêncio. Eu falarei um dia minha alma toda, e nós não nos esgotaremos porque a alma é infinita. E além disso temos dois corpos que nos será um prazer alegre, mudo, profundo. (CL, 90).

A certa altura de sua busca, Lóri parece compreender a necessidade dessa união corpo-alma, percebendo que só o prazer do corpo, como tivera até então, não era suficiente para o amor. “E por enquanto ela não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo. Não, nem o próprio corpo talvez: pois com os amantes que tivera ela como que apenas emprestava o seu corpo a si própria para o prazer (...)” (CL, 108). Então, surge o desejo de integração total, que se configura em saudade ávida que não se satisfaria só com a presença do outro.

(...) às vezes a saudade era tão profunda que a presença, calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. Essa vontade dela ser de Ulisses e de Ulisses ser dela para uma unificação inteira era um dos sentimentos mais urgentes que tivera na vida. (CL, 119).

A idéia platônica da beleza do ser amado como forma de contemplação de algo que transcende o corpo – associada à questão das graduações do amor que vão do físico ao espiritual – está presente na relação de Lóri e Ulisses, pois que ele,

ao amá-la, “sabia ver a beleza disfarçada e tão recôndita que um ser vulgar não poderia” (CL, 27). Lóri, ao final de sua aprendizagem, “e através do amor de Ulisses, entendeu enfim a espécie de beleza que tinha. Era uma beleza que nada e ninguém poderia alcançar para tomar, de tão alta, grande, funda e escura que era” (CL, 149).

Agora Lóri podia, enfim, entregar-se de corpo e alma a Ulisses, depois de atravessar sua longa aprendizagem, vencer seus próprios obstáculos e reconhecer o ser amado. Aprendeu a comunicação mais próxima da comunhão. No entanto, na união plena, física e espiritual, a linguagem verbal é desnecessária. “Lóri quis transmitir isso para Ulisses mas não tinha o dom da palavra e não podia explicar o que sentia ou o que pensava, além de que pensava quase sem palavras.” (CL, 147). Também Ulisses se cala diante do amor realizado.

Para o amante, o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem mais além da linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas com o corpo, com a pele. Por sua vez, a alma é palpável. (...) Todos os apaixonados sentiram esta transposição do corporal ao espiritual e vice-versa. Todos o sabem com um saber rebelde à razão e à linguagem. (PAZ, 1996, p. 292).

Clarice também o sabia.

E Alice Ferney parece compactuar deste saber em sua obra, “car on n’a pas besoin de mots pour reconnaître uma attraction” (AF, 96). E, no momento do encontro amoroso, as palavras, então desnecessárias, são suplantadas por outros sons. E surge, novamente, a junção de corpo e alma e a idéia da beleza física ser reflexo das formas eternas, da divindade.

Alors elle disparut. La personne qu’elle était disparu. Son esprit se glissa jusqu’au point obsédant de son être, jusqu’au martèlement doux, continu, lent. Et peu à peu, au plein de cette éclipse, elle sut qu’elle n’était qu’un feu chaud et tendre (...). Elle le sut sans mots. (...) L’altière beauté s’était fondue en divinité souple. (AF, p. 269).

Se em Clarice tem-se a *aprendizagem* para o amor pleno (conhecer-se a si mesma para então se aproximar do outro em comunhão de corpo e alma), em Alice tem-se a *conversa amorosa* que precede o amor físico (conhecer-se um ao outro

através do jogo de sedução para então consumir o amor erótico, como concretização da atração fatal). O importante em Ferney é a relação que se estabelece através da linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, motivo que atravessa, em maior ou menor grau, toda a sua obra.

Sua narrativa descreve em minúcias o jogo entre o dito e o não-dito nas relações amorosas, e a relação contraditória entre a necessidade e a inutilidade das palavras, como veremos no próximo capítulo. Alice Ferney, ao fazer do papel da linguagem nas relações humanas e dos embates sujeito-linguagem os motivos que transpassam o tema principal de sua obra ao longo da narrativa, aborda o encontro amoroso sob um ponto de vista psicológico: os questionamentos da protagonista não são de ordem espiritual ou metafísica como acontece com Lóri, mas de ordem moral e existencialista. Pauline se lança numa relação clandestina e quer viver esse amor já que “ils mourraient tous (...) et les secrets seraient emportés dans les tombes” (AF, 71). Os conflitos internos que daí resultam constituem boa parte de sua descrição da conversa amorosa.

Por sua vez, Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, aborda o tema do encontro amoroso sob um ponto de vista metafísico: o encontro só se realizará plenamente após a longa jornada da protagonista em busca de si mesma, que passa pelo encontro com o Deus. O amor almejado será consumado somente quando Lóri conseguir se conhecer e se comunicar com o outro, tentando expressar o seu ser. Este caráter metafísico da obra coloca-a em consonância com uma certa tradição poética na qual misticismo e erotismo se mesclam.

Nossa poesia mística está impregnada de erotismo e nossa poesia amorosa de religiosidade. Nisto nos separamos da tradição greco-romana e nos parecemos aos muçulmanos e aos hindus”. (...) “é natural que os poetas e os místicos usem uma linguagem parecida: não há muitas maneiras de dizer o indizível. (PAZ, 1996, p. 279).

Paz (1996, p. 222) afirma que “o *Cântico dos Cânticos* (...), uma das obras eróticas mais lindas que a palavra poética já criou, não cessou de alimentar e imaginação e a sensualidade dos homens há mais de dois mil anos”. Não por acaso, é obra citada por Clarice na voz de Lóri, quando esta pergunta a Ulisses o que ele quer exatamente que ela aprenda. Muitos textos místicos podem ser lidos como textos eróticos e vice-versa e o caso de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* parece ser algo semelhante: na busca de Lóri e de Ulisses, o sagrado e o profano se confundem. Isso aparece não apenas na aprendizagem de Lóri, que passa pela busca do Deus, mas também no que Ulisses aspira para si, como se percebe nesta sua fala: “A verdade, Lóri, é que no fundo andei toda a minha vida em busca da embriaguez da santidade. Nunca havia pensado que o que eu iria atingir era a santidade do corpo” (148).

2.2. Outros encontros

As obras *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e *La conversation amoureuse* têm muitos pontos em comum. Além dos elementos coincidentes, já vistos anteriormente (que talvez coincidam porque os dois romances se integram a uma tradição do amor na literatura), outras imagens usadas na construção do encontro amoroso, de ambos os casais, são bastante semelhantes: a atração nasce da insistência do olhar do homem; a entrega feminina passa pela queda da máscara social; o primeiro encontro sexual se dá num dia de chuva na moradia do homem.

Além disso, não apenas o amor, mas também os temas que o trespassam são os mesmos nos dois romances: a relação de alteridade, a construção do sujeito através da linguagem, o papel da linguagem nas relações humanas e do silêncio

como sua contraparte necessária. Ambas as autoras tratam destes motivos secundários de maneira muito similar, assim como trataram o tema do encontro amoroso.

Antoine Compagnon³⁶ diz que há maneiras muito diversas de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas. Nas obras estudadas, isto ocorre com frequência, não só numa mesma obra, mas entre elas. Clarice Lispector e Alice Ferney escrevem sobre coisas muito parecidas em sua essência (ainda que diversamente abordadas) e, muitas vezes, de maneira muito parecida.

Um *leitmotiv* comum entre as duas autoras, que se percebe nas obras aqui estudadas, é a questão do papel da linguagem nas relações humanas, problematizando a comunicabilidade e a limitação das palavras. Isso surge tanto nas vozes das personagens como na voz do narrador e é posto em evidência nas conversas entre os protagonistas de ambas as narrativas, entremeadas de silêncios, subentendidos e coisas não-ditas. Observam-se muitas semelhanças entre as idéias das autoras ao tratar dessas questões, como no exemplo abaixo:

O que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser humano calado (...) Por mais intransmissível que fossem os humanos, eles sempre tentavam se comunicar através de gestos, de gaguejos, de palavras mal ditas e malditas. (CL, 36).

Il faudrait oublier l'opacité, et tout ce qui sépare d'un autre, et malgré les gestes et les mots que nous avons. Car nous avons des gestes et des mots! Mais ce sont les pensées qui manquent: on ne sait pas tout se dire, on ignore ce qu'il y aurait a avouer, on ne peut penser dans le temps qu'il faut pour l'exprimer, tout ce qu'on pense dans le temps qu'il faut pour le penser. On ne peut même pas tout se confier à soi-même. (AF, 29).

O próximo exemplo também aborda a mesma questão das limitações da linguagem, e da ausência de uma comunicação verdadeira entre o *eu* e o *outro*.

³⁶ COMPAGNON, Antoine. **Le Démon de la Théorie**. Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998, p. 223.

Não temos usado a palavra amor para não termos de reconhecer a sua contextura de ódio, de amor, de ciúme e de tantos outros contraditórios. (...) Temos disfarçado com falso amor a nossa indiferença, sabendo que nossa indiferença é angústia disfarçada. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é uma gafe. (CL, 48).

(...) Nous ne faisons que nous échapper les uns aux autres, et même si nous ne nous mentons pas à dessein, nous sommes les uns pour les autres des énigmes, des secrets, des blessures invouables, de vastes territoires de silence. Tant de fois nous renonçons à dire. (AF, 221).

Neste outro par de exemplos, surge o silêncio como contraparte necessária à palavra, e a linguagem não-verbal como complemento ao que é dito – ou como forma de expressar o que não se consegue dizer.

Ele não a entendera, e isso alegrou-a. Pois Lóri descobriu o que estava acontecendo com enorme delicadeza: aquilo que ela julgara ser apenas o seu olhar direto para Ulisses e para a realidade dele fora o primeiro passo assustador para alguma coisa. Ou ele percebera? Percebera, sentiu ela, mas sem saber do que se tratava, sentira que ela avançara e então quisera assegurá-la com a segurança de retomar o silêncio. (CL, 70)

Et si insistant, ardent, que soit ce regard, il ne provoquait pas la gêne, parce qu'il avait la clarté de choses dites et répétées, et promises, et crues, sans en avoir la brutalité, puisque ce n'était pas là des mots, mais une étrange nudité du visage, un silence de reconnaissance. C'était un regard qui parlait autrement qu'on ne parle, qu'on entendait comme on a la foi, par miracle, avec tout ce que l'invisible suscite de force et de doute. (...) on se parle, on se devine, on se demande, on n'est pas certain, on aimerait bien, on ne dit pas tout et l'essentiel est tu. (AF, 64).

Esses questionamentos sobre o papel da linguagem nas relações humanas estão presentes ao longo de ambas narrativas e constituem uma entrada importante para a compreensão das obras, como um fio condutor sutil que surge sub-repticiamente entremeado aos temas principais de cada uma.

Há pequenos trechos nos quais se encontram semelhanças textuais entre as duas autoras, ao abordar as mesmas questões, como nos pares de exemplos abaixo:

“O melhor modo de despistar é dizer a verdade (...) disse ele”. (CL, 61).

“(...) Elle se disait que la vérité nue est le meilleur des camouflages”. (AF, 209).

“Ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. Estavam sendo (...) Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem”. (CL, 72).

”Ils restèrent un instant silencieux. Cette intimité de l’absence des mots les troubla plus que tout ce qu’ils s’étaient dit”. (AF, 168).

“Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que ela sentia, pois de quase tudo o que importa não se sabe falar”. (CL, 99).

“(…) Il y a des choses qui seraient très faciles à expliquer, immédiates à faire entendre. Mais parce qu’on ne peut pas les dire, tout devient compliqué”. (AF, 107).

Os exemplos anteriores parecem indicar a existência de um diálogo entre os romances, seja por tratar das mesmas questões de maneira diversa, seja por tratar de forma muito parecida questões diversas. Sem querer discutir aqui a existência ou não de uma possível influência de uma autora sobre a outra (que poderia até ter havido, pois que Clarice teve sua obra traduzida e divulgada na França ao longo dos anos de formação de Ferney como leitora e escritora), é interessante ressaltar essas semelhanças entre elas, como prova de que a literatura é constituída de uma trama de diálogos – que se dão concretamente entre escritores ou que se formam abstratamente na mente do leitor.

De todo modo, a temática abordada em ambas as obras é a mesma: a relação que se constrói entre dois seres através da linguagem, em palavras e silêncios. Tem-se aí um embate com a linguagem e questionam-se suas possibilidades e limitações, evidenciando-se também o papel do silêncio na comunicação humana. Os dois romances parecem ilustrar que “a linguagem exprime

tanto pelo que é dito entre as palavras quanto pelas próprias palavras, e pelo que ela não diz tanto que pelo que ela diz”.³⁷

Segundo Merleau-Ponty,

precisamos considerar a palavra antes que ela seja pronunciada, sobre o fundo de silêncio que a precede, que não cessa de acompanhá-la, e sem o qual ela não diria nada; além disso, precisamos ser sensíveis a esse fio de silêncio no qual o tecido da palavra está entrelaçado.³⁸

Clarice Lispector e Alice Ferney demonstram ter essa sensibilidade. E é esse “fio de silêncio” que buscarei desenrolar no próximo capítulo, mostrando como ele surge nas narrativas como a contraparte necessária da linguagem. Mas, antes, passarei por uma análise que abrange certas características formais das obras, como a questão do romance-ensaio e a flutuação da voz narrativa.

³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **La prose du monde**. Paris : Gallimard, 1969, p. 62. Tradução livre do original: “(...) *le langage exprime autant par ce qui est entre les mots que par les mots eux-mêmes, et par ce qu’il ne dit pas que par ce qu’il dit, comme le peintre peint, autant que par ce qu’il trace, par les blancs qu’il ménage, ou par les traits de pinceaux qu’il n’a pas posés.*”

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Op. Cit.**, p. 64. Tradução livre de : “*il nous faut considérer la parole avant qu’elle soit prononcée, sur le fond de silence qui la précède, qui ne cesse pas de l’accompagner, et sans lequel elle ne dirait rien ; davantage, il nous faut être sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé.*”

CAPÍTULO 3

CONVERSAS EM SILÊNCIO OU A AMBIVALÊNCIA DAS OBRAS

3. ROMANCE-ENSAIO SOBRE O AMOR

Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, e Alice Ferney, em *La conversation amoureuse*, parecem escrever uma espécie de romance-ensaio sobre o amor e o encontro amoroso, no qual o questionamento sobre o papel da linguagem nas relações humanas é motivo subjacente. Esse aspecto ensaístico é constituído por uma elaboração formal diferente em cada obra, embora haja características comuns a ambas. As duas escritoras, embora oriundas de contextos sócio-históricos diferentes, parecem inserir-se numa certa tradição literária em que a reflexão se une à ficção.

Segundo o crítico francês Jean-Yves Tadié³⁹, os romancistas têm uma visão de mundo implícita ou explícita: ou a mostram ao se calarem sobre ela, ou a inserem na ficção como ensaios, reflexões, sentenças. Já no século XIX autores como Goethe, Balzac, Zola, Dostoievski, Tolstoi, entre outros, expõem filosofias de vida em seus romances. O romance do século XX não rompe com a tradição filosófica, e aponta para duas tendências: de um lado, aquela “que conduz às grandes fontes, o romance único que quer abranger a totalidade do mundo”; de outro, aquela “que leva à expulsão das formas, à morte do classicismo e do realismo, porque num romance em fragmentos pode-se pôr tudo, incluindo as idéias, as exposições filosóficas”

³⁹ TADIÉ, Jean-Yves. "O romance e o pensamento", in : **O romance no século XX**. Lisboa : Dom Quixote, 1992. pp. 171-197.

(TADIÉ, 1992, pp. 173-174). Vários gêneros passam a compor o romance, simultaneamente e de forma mais explícita: ensaio, poema, ficção.

A primeira tendência tem como grande exemplo *À la recherche du temps perdu*, que teve em sua gênese um ensaio (ou uma conversa com a mãe) escrito por Proust em 1908, *Contre Sainte-Beuve*. O romance foi surgindo aos poucos, através das recordações e de desvios da conversação. As inúmeras inserções de reflexões, e o caráter destas, se condensam em blocos que formam verdadeiros ensaios. A intervenção do Narrador, com suas observações resultantes de sua atividade intelectual, bem como os diálogos entre personagens, são recursos usados para transmissão de um sistema conceitual. “O romance não é, porém, um ensaio: retraza a evolução de um ser, o Narrador; de seres, as personagens. De onde as contradições entre opiniões diferentes (...)” (TADIÉ, 1992, p. 177).

A segunda tendência englobaria romancistas como André Breton, Milan Kundera, Julio Cortázar, Thomas Mann, Musil, entre outros. O crítico demonstra como o ensaio está presente nas obras destes autores, que utilizam recursos formais diferentes, mas parecem ter em comum o fato de deixar explícitos em seus textos as partes ensaísticas – sem tentar camuflá-las como no romance clássico, em que o pensamento costumava aparecer mascarado.

A partir das análises de Tadié, percebe-se que são muitas as formas sob as quais pode surgir o ensaio na ficção. As seqüências racionais podem aparecer entrelaçadas às seqüências narrativas, ou justapostas a elas. Podem existir experimentações lúdicas que convidem o leitor a compor o ensaio com a ficção, saltando de um discurso a outro. O autor pode surgir no texto para definir a forma de seu romance, interrompendo a narrativa, pode substituir seu raciocínio pelo dos protagonistas ou ainda atribuir às personagens os trechos em que as idéias se

apresentam. As personagens podem ser mais abstratas reforçando o caráter filosófico da narrativa, de maneira a dar a impressão de terem sido criadas apenas para suportar os pensamentos que exprimem. Podem surgir estruturas dialéticas que tentam fundir o ensaio e o romance, o sujeito e o objeto, abolindo as fronteiras entre as formas discursivas, entre o racional e o ficcional, entre o protagonista e seu criador.

3.1. O romance-ensaio em Clarice e em Alice

Nos romances de Lispector e Ferney aqui estudados, encontram-se diversos caminhos para expressão do pensamento abstrato permeando as obras ficcionais, que revelam a sua tendência ao romance-ensaio. Já a ambivalência presente no título *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (e também no nome da primeira parte, “A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia”), indicada pela conjunção “ou”, parece apontar não só para a ambivalência do texto, que oscila entre ensaio e romance, mas também para a ambivalência das vozes mescladas e oscilantes entre narrador e personagens, que parecem espelhar reflexões da própria autora. Essas ambivalências também estão presentes em Alice Ferney: apesar de o título ser apenas *La conversation amoureuse*, lê-se na contracapa que o romance poderia igualmente chamar-se “o livro do amor”, evidenciando o caráter duplo do texto que também pende ora para o ensaio, ora para a ficção, e apresenta ainda a ambigüidade das vozes. Essas ambigüidades – de gêneros, de focos narrativos, etc – essa ausência de categorias definidas, parecem ser características da literatura do século XX e de sua pós-modernidade.

A importância atribuída aos diálogos e a recorrência ao monólogo interior, em detrimento das ações (sobretudo em Lispector), é outro recurso que aproxima as obras da forma ensaística. Para Tadié, “quanto menos importante é a ação, maior o lugar disponível para o pensamento; a ação é inversamente proporcional ao pensamento” (TADIÉ, 1992, p. 183). Ora, em Clarice não há quase ação nenhuma, enquanto na obra de Ferney o mais importante está na conversa que dá título ao livro – e que ocupa sua maior parte. Dessa forma, ambos os textos reservam muito espaço para o pensamento.

3.1.1. Diálogos de Clarice: vozes e silêncios

Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres não é um livro de fatos. Resumi-lo em fatos é reduzi-lo a quase nada. Eis os fatos: é a história de Lóri, uma professora primária que, vindo do interior, agora mora no Rio, onde conhece, por acaso, um professor de filosofia com quem estabelece uma estranha relação cuja proposta é entregarem-se um ao outro apenas quando se sentirem seres completos – ou seja, depois que ela completar sua aprendizagem que tem como objetivo se conhecer e se comunicar, para então conhecer e comunicar-se com o outro. Aí já saímos dos fatos. E entramos no aspecto subjetivo da obra. Fatos são o que menos importa na história: servem apenas para exteriorizar, ou para ilustrar, as etapas da aprendizagem de Lóri. Os fatos logo se tornam irrelevantes, só tendo importância na medida em que podem indicar a evolução do processo de autoconhecimento da protagonista. O que realmente importa é isso: a vida interior de Lóri, o que ela sente, pensa, deseja, e como reflete sobre sua aprendizagem na vida, sobre suas angústias, medos, anseios e ousadias. Como acontece na maior parte das obras

clariceanas, aliás, nas quais a vida interior das personagens ganha em importância sobre os fatos.

Para Tadié, em muitos casos, é “o ensaio que dá o sentido, e a teoria, do romance em que figura: o romance não pode viver sem ele; ele, porém, poderia a rigor ser publicado sem o romance” (TADIÉ, 1992, p. 183). É o caso de *Uma aprendizagem*, em que muitas passagens sustentam-se por si mesmas. A aparência ensaística do livro reforça-se no fato de Clarice tê-lo tecido a partir de outros textos já existentes, publicados como crônicas no *Jornal do Brasil*, nas quais ela escrevia geralmente em primeira pessoa, relatando experiências pessoais. Vários trechos ou mesmo capítulos integrais de *Uma aprendizagem* são reaproveitamentos dessas crônicas – como o episódio da entrada no mar de madrugada, ou a longa digressão sobre o silêncio de uma noite em Berna, entre vários outros exemplos – havendo alterações de primeira para terceira pessoa, colando as supostas experiências da própria autora à vida da protagonista Lóri. A pesquisadora Lícia Manzo, em seu cuidadoso trabalho⁴⁰ no qual procura traçar um paralelo entre vida e obra de Lispector, já aponta a reutilização das crônicas⁴¹ na obra romanesca da escritora, enfatizando a relação entre as experiências da própria Clarice e aquelas descritas no romance como sendo da personagem.

Assim, mesmo com alterações, é como se pudéssemos ouvir a voz da própria autora em seu texto ficcional emitindo opiniões, reforçando o que chamo aqui de caráter ensaístico do romance, já que o ensaio apresenta, entre outras características, a opinião do autor como eixo principal.

⁴⁰ MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu** – a não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura/ Xerox do Brasil, 1997, pp. 104-116.

⁴¹ Sobre esse assunto, conferir também NOLASCO, Edgar César. **Nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2000. O autor faz um extenso trabalho de comparação entre as crônicas publicadas no jornal do Brasil e a obra *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*.

Dessa tessitura resulta uma obra híbrida, num misto de ensaio e poema em prosa⁴². O livro é assim constituído de longas passagens de monólogo interior de Lóri, de diálogos incongruentes entre ela e Ulisses e de longos textos atribuídos à protagonista, caracterizando-se por inúmeras digressões – e, muitas vezes é quando isso ocorre que se percebe o reaproveitamento de outros textos da autora. Com essa costura de vários textos anteriores, aparecendo ora na voz das personagens – sobretudo de Lóri, mas também de Ulisses – ora na voz do narrador, tem-se a impressão de que todas as vozes do texto são espelhos de uma voz autoral. Há, assim, não apenas diálogos de Clarice com ela mesma, no sentido de que esta obra retoma textos anteriores⁴³: também os diálogos propriamente ditos existentes em *Uma aprendizagem* parecem ser reflexões da autora consigo mesma, como se Lóri e Ulisses fossem duas faces de um mesmo ser e refletissem a voz da própria Lispector, como já foi percebido por outros críticos anteriormente. As personagens parecem ter sido criadas apenas para expor as considerações sobre o tema do livro. Estas surgem ora nos diálogos entre as personagens, ora atribuídas à protagonista em forma de pensamentos ou de textos que ela escreve a Ulisses, muitas vezes com a intervenção da voz do narrador mesclada à dos personagens. Os monólogos de Lóri, por exemplo, confundem-se ao longo da obra com a voz do narrador que, por sua vez, parece espelhar a voz da própria autora.

A expressão das sensações, pensamentos e percepções de Lóri, assim como muitas das falas de Ulisses, constituem longas digressões na narrativa, o que a faz parecer desconexa, sem continuidade aparente de um capítulo a outro. Essas

⁴² Cf. SÁ, Olga de. **Clarice Lispector** – a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 2004. A pesquisadora afirma que *Uma aprendizagem* “não é um romance, oscila entre o ensaio e o poema” e “defende uma idéia, a partir do título” (p.194).

⁴³ Já Benedito Nunes via *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* como um *romance de romances*, pois seria “uma recapitulação, uma confirmação e uma correção de motivos, situações e temas dos romances anteriores da autora, por meio de referências diretas e alusões”. In: NUNES, Benedito. **O drama da linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995, p. 81.

digressões provocam extensos momentos de silêncio narrativo, pois que nada acontece de fato: tudo se passa internamente, a vida interior é o que conta. Nessa *Aprendizagem*, os poucos fatos externos relatados servem apenas como reflexo do mundo interno de Lóri. Dessa forma, por exemplo, é válido ter como fato a compra de blusas e guarda-chuvas vermelhos para os alunos e para si mesma, num momento em que Lóri começa a ousar se colocar no mundo e se descobrir como ser individual. Ou a sua ida sozinha a um coquetel toda maquiada, como desafio imposto a si mesma para enfrentar o mundo social. Ou, ainda, a sua entrada no mar de madrugada, como marca de seu renascimento para uma nova vida. Todos os fatos relatados servem para pautar as etapas da aprendizagem que ocorrem na vida interior da protagonista. Esses elementos factuais, que surgem em uma voz que narra em terceira pessoa, parecem ser uma tentativa de criar certa coerência ao enredo. Mas não é o enredo o que importa, pois ele parece ser apenas pretexto para a exposição e reflexão sobre os temas de que se quer tratar.

Se nos dois primeiros capítulos a forma da escrita reflete aquilo sobre o que se escreve, já no terceiro capítulo se configura o motivo subjacente à obra: a questão da linguagem como possibilidade de comunicação com o outro e, ao mesmo tempo, limitadora desta comunicação, pois que imperfeita. Surgem aí os diálogos incongruentes e a palavra como presente: Lóri, para agradar Ulisses, escreve-lhe um pequeno texto. Isso se repetirá ao longo do livro: a comunicação oral sendo difícil para Lóri, a forma escrita passa a ser um veículo mais adequado, até que ela aprenda verdadeiramente a se comunicar. Os textos escritos de Lóri, bem como os momentos de monólogo interior, constituem digressões que calam a narrativa e dão espaço às reflexões, que a suspendem, silenciando-a. Não há aqui uma história constituída de fatos, há apenas “quase não acontecimentos” (CL, p.30). Assim, o

romance – dividido em duas partes, desiguais em extensão, subdivididas em capítulos não numerados – chega ao final da primeira parte, com a última frase que diz apenas e não por acaso que “nada aconteceu” (CL, p. 30).

Mais de uma vez, encontram-se nas vozes das personagens reflexões sobre a linguagem. Não por acaso, as duas escrevem: Lóri, além de ser professora de português (de trabalhar, portanto, com as palavras), escreve como forma de comunicar o que não consegue oralmente, enquanto Ulisses, professor de filosofia, escreve poemas e ensaios para “exercitar a alma”. Nas vozes das personagens, a autora parece colocar seus próprios questionamentos. Como quando Ulisses confessa o desejo de escrever “com a matemática perfeição da música, transposta para o profundo arrebatamento de um pensamento-sentimento” (CL, p.92).

Meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo minha capacidade de pensar e intuir. Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com meu raciocínio que é frio. (CL, p. 92).

Em várias passagens do livro, a palavra é tida como dádiva. Lóri escreve para Ulisses para “não ir de mãos vazias” ao seu encontro, “como se lhe levasse uma flor” (CL, p. 28). Em outro momento, ela copia de um jornal a letra de uma canção da Tchecoslováquia para lhe oferecer (CL, p.117). Já Ulisses, “como para lhe dar de presente alguma coisa” (CL, p.106), explica a Lóri o que é *sarcofila*. Lóri, sendo professora explica aos alunos as origens das palavras (como *aritmética*), assim como cria para si pequenas regras gramaticais pessoais: Deus é o Deus substantivo e sem nenhum adjetivo possível, a maresia é masculino para ela, mesmo que a norma diga que é feminino, etc. As palavras são também, para Lóri, uma tentativa de ordenação do caos interno, mesmo que elas não expliquem quem ela é, ao menos lhe dão a ilusão de que há uma certa ordem. No desespero de saber quem é, faz “uma lista de coisas que podia fazer” (CL, p.129), retomando Martim, de *A maçã no*

*escuro*⁴⁴, com a diferença de que Lóri anota o que pode fazer, enquanto ele ainda não conseguia verbalizar o que podia, queria ou devia fazer.

Pode-se pensar em Ulisses e Lóri como uma prévia do que seriam, em *Um sopro de vida*⁴⁵, o Autor e Ângela Pralini. Mas, diferentemente de *Uma aprendizagem*, em *Um sopro de vida* é ainda mais explícita a utilização das personagens como máscaras da própria autora, como dois lados que se complementam. Ambas as personagens, em ambos os romances, parecem refletir, de certa forma, os anseios e angústias de Clarice em relação à escrita e à configuração do sujeito através da escrita, o que aparece, aliás, ao longo de toda a sua obra: como colocar em palavras aquilo que parece intransmissível?

Sua resposta parece ser a exploração de uma nova expressão escrita, que foge às convenções ao criar usos inusitados da pontuação, do léxico, da sintaxe, na tentativa de verbalizar aquilo que é indizível.

A escrita de Clarice neste romance, como em outras obras suas, parece buscar a expressão mais fiel da vida interior. Explora o léxico de maneira muitas vezes inusitada e não se furta à prática de neologismos, como os verbos *iridescer* e *nuancizar*. Cria novas imagens e usa lugares comuns (“um longo e tenebroso inverno”, por exemplo) ou imita outros discursos textuais (os romances água-com-açúcar, as ladainhas religiosas). Oscila entre o original e a explícita imitação. Busca a simplicidade da escrita, criando frases sem floreios e usando repetições de palavras e expressões com a maior sem-cerimônia. Isso dá um certo caráter oral à narrativa, como nos casos em que insiste nas expressões “ela disse” ou “ela respondeu” no início e no fim de orações, como retomada de algo que se ia contar, mas que foi interrompido por um outro pensamento: “Ela respondeu, contendo o

⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

desespero e contendo a vontade de cair nos seus braços para que ele a protegesse, ela respondeu: ainda” (CL, p.126).

Essa oralidade é reforçada pelo uso constante do “E” em início de frases ou mesmo de capítulos. As repetições não se limitam às palavras ou expressões que surgem sem variações diversas vezes num mesmo parágrafo, mas também há frases e trechos inteiros que aparecem inalterados em partes distintas do romance, como a oração de Lóri ao deus (que aparece duas vezes, com pequenas variações nas páginas 56-57 e 112-113), ou mesmo trechos de diálogos que se repetem, como no exemplo abaixo, na resposta de Ulisses a Lóri, perplexa por não encontrar resposta a “quem sou eu”:

Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta. Eu mesmo ainda não posso perguntar quem sou eu’ sem ficar perdido. E sua voz soara como a de um perdido. (CL, p. 129).

Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta de um ser humano. Eu, que sou mais forte que você, não posso me perguntar ‘quem sou eu’ sem ficar perdido. E sua voz soara como a de um perdido. (CL, p. 154).

Outra característica de sua escrita é o uso de metáforas, geralmente introduzidas pela expressão “como se”, expressão que se repete inúmeras vezes ao longo da narrativa.

Sua pontuação também é muito peculiar: a autora não tem pudores em começar frases com minúsculas ou omitir qualquer pontuação ao final de orações; em criar frases aparentemente incompletas, preferindo o ponto ou o travessão à vírgula; em terminar parágrafos com vírgulas ou com travessão ou com nenhuma pontuação, ou mesmo em começar a obra com uma vírgula e acabá-la com dois pontos. Essas experimentações criam um ritmo próprio à narrativa de Lispector. O primeiro capítulo, por exemplo, apresenta repentinamente e como num só fôlego toda a situação da protagonista: suas angústias em relação ao seu caso com Ulisses, suas liberdades e responsabilidades de mulher solteira sozinha, seus

questionamentos quanto ao que é e o que quer, suas imitações do mundo – tudo provocado pela questão: ir ou não ao encontro de Ulisses? Tudo isso é dado ao leitor num fluxo contínuo de discurso no qual inexitem regras de pontuação e paragrafação. Os parágrafos são interrompidos sem ponto e começam com letra minúscula, as frases se sobrepõem umas às outras, como num desespero verbal em que as vozes do narrador e da personagem se mesclam na tentativa de exprimir o que acontece com Lóri. O discurso inicial caoticamente construído reflete o estado confuso em que a protagonista se encontra e o texto parece ir se organizando na medida em que Lóri vai retomando o autocontrole.

Essa quebra de normas – mais radicalmente nesse primeiro capítulo, mas presente ao longo de todo o romance – parece ser reflexo da busca de representação da vida interior, pois que pensamentos e sensações acontecem caoticamente e colocá-los ordenados em palavras implica necessariamente em descaracterizá-los, sendo essas apenas ecos imperfeitos daqueles.

3.1.2. A conversa amorosa de Alice Ferney

La conversation amoureuse aborda também o amor e os conflitos por ele suscitados, além de mostrar a mulher diante de si mesma, descobrindo-se e configurando-se através de sua relação amorosa com o outro (o marido ou o amante). Ferney descreve o ser feminino e seus conflitos (os medos e as paixões, as ingenuidades e a sabedoria, as mentiras necessárias e a sinceridade consigo mesma, a solidão e a cumplicidade), abordando-os de maneira delicada e sem máscaras: de dentro. O ser feminino, o amor e suas variantes, a relação de alteridade e o papel que a linguagem exerce nas relações humanas são temas

presentes nesta obra de Ferney. *La conversation amoureuse* apresenta um triângulo amoroso, mas aqui o tema clássico da traição aparece de tal forma que o uso mesmo desta palavra torna-se inadequado, pois trata-se de paixão, de desejo, de sentir-se viva, de um amor que não invalida outro. Trata-se, sobretudo, de diferentes formas de amor e de amar.

Paralelamente ao enredo dos protagonistas Gilles André e Pauline Arnault, entrelaçam-se outras histórias de amor e desamor, outras relações e seus conflitos. São outros casais, casados ou não, felizes ou não, que se preparam em suas respectivas casas para uma mesma festa no clube freqüentado por todos eles. Alice parece se servir dos vários casais de personagens para mostrar as várias facetas das relações amorosas entre homens e mulheres.

Na apresentação e na interação desses casais, Alice Ferney revela sua visão de mundo, refletindo sobre vários assuntos menores que permeiam o tema principal – a relação amorosa. Assim, surgem questões tais como a infertilidade de Louise e toda a dor de não poder ter filhos quando isso é o que mais se deseja; o alcoolismo de Mélusine provocado e agravado por um sentimento de solidão, frustração e abandono, mesmo estando casada com um homem que aparentemente a ama; a solidão voluntária de Penélope depois da morte de seu primeiro namorado, ainda no final da adolescência; a infelicidade de Ève que se tornou amarga num casamento desgastado pelo dia-a-dia e na agora insuportável vida em comum; a insatisfação do desejo de Sara em formar uma família com um homem que não a assume; o dilaceramento de Blanche que toma a decisão de se separar de um marido que ela ainda ama e que a trai; a ingenuidade de Marie que acredita que o amor e os filhos são suficientes para manter um casal unido e feliz. Enfim, questões que podem tocar qualquer ser humano, mas que surgem aqui de forma mais consciente nas figuras

femininas. Os homens dessa história não deixam de ser tocados por esses problemas e até tentam expressar os seus próprios (em relação às mulheres, sobretudo), mas de uma maneira desajeitada de quem não olha muito para dentro de si (e por isso não enxerga claramente o outro: a mulher) e se perde em discursos externos.

Dessa forma, com o uso de recursos diversos dos utilizados por Lispector, Ferney também escreve uma espécie de romance-ensaio sobre o amor e o encontro amoroso, no qual os questionamentos sobre o papel da linguagem estão sempre presentes. Em *La conversation amoureuse*, as seqüências ensaísticas encontram-se entrelaçadas com as seqüências narrativas propriamente ditas: ora as reflexões sobre o tema estão nas falas e pensamentos das personagens, ora surgem como pequenas frases autorais em meio a outros discursos, ora aparecem destacadas do corpo do texto como uma intromissão explícita do narrador. Muitas vezes, mesmo em meio às vozes das personagens, pode-se perceber reflexões que parecem espelhar uma opinião autoral, como acontece em Clarice.

A inquietação com o papel das palavras nas relações humanas, esse drama da linguagem, também faz parte de toda a obra de Ferney, surgindo não apenas como questionamentos de suas personagens, mas em observações do narrador – o que nos leva também a pensar que as vozes de personagens e narrador refletem, como em Clarice Lispector, as angústias da própria autora. O texto da autora francesa apresenta também uma mescla de vozes, como a evidenciar que tudo faz parte de uma mesma voz, de uma mesma intenção autoral.

Em Ferney, mesmo os diálogos aparecem inseridos no corpo do texto sem qualquer outra separação além de um simples ponto, sem marcação de parágrafo e

travessão, nem aspas para indicá-los – o que parece ser também um recurso para evitar a distinção entre as vozes de personagens e narrador.

Essa mistura de vozes pode ser percebida no trecho abaixo, repleto de reflexões sobre as relações amorosas, no qual não fica claro se os questionamentos são da protagonista Pauline ou do narrador:

Une passion était comme une vie : il fallait qu'elle fût vécue. Car ils mourraient tous. Ils allaient tous mourir et cela viendrait plus vite qu'ils ne le croyaient. Qui les remercierait de n'avoir pas nourri l'élan et l'ardeur, la douceur et la convoitise ? Ils mourraient. Les secrets seraient emportés dans leurs tombes. Les tourments effacés. Comme leurs existences alors sembleraient dérisoires, leurs liens angoissés stupides ! La pureté d'un lien conjugal sans mensonge était sûrement désirable. Mais on ne pouvait pas renoncer à un nouvel amour. Pas si l'on était vivant. (AF, 71)⁴⁶.

Reflexões sobre o mesmo tema surgem também em outras conversas, sempre entremeadas às intromissões do narrador: das mulheres reunidas no clube sem outra coisa a fazer a não ser falar e dos homens reunidos em frente à televisão, usando a fala como uma espécie de defesa do que se passa internamente.

(...) elle était un peu grise, et tremblante *au bord des émotions perpétuelles que sont les mots dits, les choses tues mais vues*, la fête et la chaleur humaine. Elle n'était pas seule. Comme c'était bon de ne penser à rien. (AF, 137)⁴⁷.

O trecho a seguir, de uma passagem sobre outro casal, mostra claramente o problema da linguagem e nos remete mesmo a Bakhtin.

(...) et quand j'essaie de parler calmement, *quand je ne dis pas ce que je pense*, pour ménager l'atmosphère, ça ne ménage rien du tout: *car les mots tirent des trains de mots, tout ce que le passé a entendu. Chaque mot est devenu un collier de mots. Quand tu en prononces un, n'importe lequel, un petit anodin de rien du tout, les oreilles de l'autre entendent le collier entier, et il s'énerve pour un seul petit mot qui n'aurait rien fait s'il n'y avait pas le passé, toutes ces traces, des mots qui s'enfilent les uns derrière les autres.* (AF, 175/176).

As passagens do texto em que surge uma outra voz junto àquelas de narrador e personagens parecem ser relevantes para a compreensão da obra, pois são

⁴⁶ Cf. citação 34, capítulo 2.

⁴⁷ Nas citações de *La conversation amoureuse*, todos os grifos são meus (exceto quando tiver outra especificação) e servem para por em evidência as passagens do texto em que surgem as questões referentes à problemática da linguagem.

recorrentes na narrativa e podem constituir uma das chaves de entrada para a escrita de Ferney. São essas passagens que revelam, também, o caráter ensaístico do romance. Nelas se encontram condensadas várias das características que se percebem ao longo da obra, sobretudo no que diz respeito aos questionamentos sobre o papel da linguagem nas relações – as palavras, os silêncios, o que se deve ou não dizer, o que se pode ou não dizer, o como dizer, as possibilidades e limitações e manipulações do discurso, enfim, como no exemplo abaixo:

(...) Il n'advint rien, que ce *silence plein de choses sues*, d'évidences indéfiniment jouées, ce langage d'éclairs, d'eau et de lumière que parlent les yeux, *le savoir du désir qui n'a de mystères que celui de choses tues, un faux mystère, puisque nous n'avons pas besoin des mots pour reconnaître une attraction.* (AF, 96).

Há trechos nos quais surgem comentários do narrador que parecem refletir uma opinião autoral de forma mais marcada, em parágrafos separados mesmo do texto, por espaçamento entre um e outro (o que não é o mais comum na escrita de Ferney). Percebe-se, então, uma alternância entre narração e reflexão, em que o romance beira o ensaio, emitindo opiniões sobre o tema ficcional, como acontece em Clarice Lispector. São também momentos que suspendem a narrativa, que a silenciam, pois que não tratam diretamente nem das personagens, nem do enredo em si, constituindo uma espécie de tratado à parte sobre os motivos de que o romance se constitui. É o caso do extenso trecho a seguir.

Il y a un stoïcisme des maris. Ils sont dans l'amour conjugal comme dans un pays étranger. Ils se trompent, comprennent de travers et parfois pas du tout. Sans le désir qui les porte vers elles, ils seraient en face des femmes, capables de bévues ou d'indélicatesses involontaires. Et finalement malheureux. Il faut aux maris le courage de se tenir jour après jour à côté d'une nature fluide, une matière ardente, bouleversée d'humeurs et de sang. Alors les maris sont dans l'attente. C'est à cela qu'on reconnaît qu'ils aiment. Lorsqu'ils cessent d'attendre et de guetter, ils ont fini d'aimer. Les maris, avec appréhension, guettent les sourires sur le visage des épouses : ceux qui sont là et ceux qui manquent. Et quand il n'y a pas de sourire, quand le visage est fermé, ils ne disent rien, ils s'installent dans leur patience, parfois se détournent en secret vers un autre visage. Pour la plupart, *ils veulent alors croire que les choses tues n'existent pas.* Jusqu'au retour du sourire, ils ne laissent rien paraître de leur inquiétude. *En somme leur silence règle les problèmes de la nature fluide en éruption.* Mais les

épouses veulent que les choses soient dites, elles espèrent toujours être comprises, elles rouspètent, elles font du bruit. C'est ainsi que naissent les roles. (AF, 157).

Ou deste outro, que também aparece separado no texto:

Les femmes payent-elles un tribut à la splendeur d'Éros ? La violence, l'extrême douceur, l'indécence et les murmures, ouvraient-ils des plaies ? Était-ce une malédiction de la peau, ou la sombre invention des hommes, que les gestes de l'amour sur cette femme fissent croître l'attachement et l'élan, et la douleur d'être séparés ? Comme si la traversée du corps, en ce lieu du creuset de la vie, plantait l'amour. Comme si les enfants naissant, aussi bien que le sexe d'un homme allant et venant, ouvraient dans une amante des champs d'espérance. Des trésors d'attachement. Était-ce leur nature, ou bien de mère en fille s'étaient-elles modelées pour attendre ? Tout cela à l'encontre de la légèreté de leurs amants. (AF, 257).

Há outros trechos que, mesmo estando relacionados a algum momento da personagem, também são como opiniões emitidas pelo narrador, numa mistura de lirismo e reflexão sobre um tema, como abaixo:

Et si insistant, ardent, que soit ce regard, il ne provoquait pas la gêne, *parce qu'il avait la clarté de choses dites et répétées, et promises, et crues, sans en avoir la brutalité, puisque ce n'était pas là des mots, mais une étrange nudité du visage, un silence de reconnaissance. C'était un regard qui parlait autrement qu'on ne parle*, qu'on entendait comme on a la foi, par miracle, avec tout ce que l'invisible suscite de force et de doute. Il est cependant singulier que ce genre de regard et de perfection ne durent pas, et, comme les autres, celui-ci s'acheva et ramena entre eux les relations normales : *on se parle, on se devine, on se demande, on n'est pas certain, on aimerait bien, on ne dit pas tout et l'essentiel est tu*". (AF, 64).

Na escrita de Ferney, também como acontece em Lispector, há certas idéias que se repetem em contextos diferentes, mas como parte de uma mesma reflexão, insistente, como se ela não conseguisse livrar-se dela nem decifrá-la. São repetições de frases completas, ou às vezes, de partes de orações, como abaixo:

"*Sommes-nous donc si seuls*, et même lorsque nous sommes aimés, que la moindre des complicités galantes nous éclaire et nous comble? " (AF, 47).

"*Sommes-nous donc si seuls*, et même lorsque nous sommes aimés, qu'un désir nouveau nous transporte de joie? " (AF, 108).

"*On est si seul*, pensa-t-elle, si seul pour penser, choisir, se tromper, avoir raison". (AF, 196).

"*On peut être si seul* qu'un autre vous devient tout". (AF, 280).

A escritora francesa também cria, com a inserção desses vários momentos reflexivos, um texto oscilante entre ensaio e ficção, em que sua voz parece transitar entre a dos elementos ficcionais de narrador e personagens, denunciando a falácia da linguagem – que deixa de ser apenas elemento temático para ser também discutido na forma do discurso – e apontando para uma narração em crise.

3.2. Várias vozes: narradores em crise

Para o crítico Jean-Yves Tadié (1992, p. 11), o romance do século XX apontaria para duas tendências: “uma consiste em abalar as convenções objetivas da ficção para dar à voz do autor uma extensão proliferante; a outra, ao contrário, abole essa fala para anunciar a morte do escritor e talvez da escrita”. A primeira faz da obra um meio de construção (ou de destruição) da pessoa do escritor. Diferentemente dos romancistas do século XIX, o autor do século XX não constrói um universo literário fechado: a sua voz corta a das personagens, impõe-se sobre as demais vozes, surgindo dentro (e não por trás) da obra, rompendo as convenções do romance realista. As intrusões do autor quebram a homogeneidade do mundo romanesco: ele não se esconde mais, mas se coloca na obra. “A enunciação invade e perturba o enunciado” (TADIÉ, 1992, p. 12). Ainda que não se possa identificá-los entre si, há uma “comunhão momentânea de pensamentos” (TADIÉ, 1992, p. 13) entre o narrador e o autor.

Segundo o crítico francês, há diferentes graus de identificação entre autor e narrador (como entre leitor e narrador). O grau mais baixo é quando o narrador-personagem tem um nome, uma personalidade e uma biografia que em tudo ou quase tudo difere da do autor. Um grau intermediário seria, como o caso do Narrador

de Proust, aquele em que “o indivíduo, a pessoa do autor, a biografia contam pouco, mas em que o artista que se quer intemporal se identifica não já com a vida, as aventuras, de sua personagem, mas com seu pensamento, a sua estética”. O grau maior de identificação seria aquele em que “o herói e o romancista formam um só” (TADIÉ, 1992, pp. 13-14). Assim, o uso da primeira pessoa vai do imaginário ao romance-autobiografia.

No entanto, mesmo a narrativa em terceira pessoa pode também ocultar mal a voz do autor. Tadié cita o caso de André Malraux, que alimenta sua ficção a partir de experiências vividas e que chega mesmo a fazer seus textos transitarem de uma obra a outra, dos romances à autobiografia. É certo que a mudança de forma muda o sentido, mas este processo parece confirmar a presença do autor no e a partir de seus romances. Do mesmo modo, pode-se pensar no caso de Lispector, que também fazia seus textos transitarem das crônicas aos romances e vice-versa, alterando a voz narrativa de primeira para terceira pessoa, mas deixando ecos de sua presença no texto ficcional.

A outra tendência do século XX aponta para aqueles escritores que se escondem, que procuram desaparecer e calar-se, seja pelo uso de um pseudônimo, seja pela recusa a conceder entrevistas e aparecer nos meios de comunicação.

Clarice Lispector era o tipo de escritora que se cercava de uma aura de mistério. Assim como Beckett, Blanchot, Salinger, autores que “conservam seu verdadeiro nome e fazem desaparecer sua imagem” (TADIÉ, 1992, p. 24), ela não aparecia na televisão nem se fazia ouvir na rádio, rompendo com o mundo, numa tentativa talvez de distinguir entre o indivíduo e o eu que escreve. Já a escritora francesa serve-se de um pseudônimo: sob o nome de Alice Ferney está a professora

universitária e também escritora (de livros teóricos de economia) Cécile Brossolet-Gavrillof.

Do início ao fim do século XX, o uso de um pseudônimo foi, sobretudo na França, um hábito muito comum. Segundo Tadié (1992, p. 23)

O romancista que escolhe um pseudônimo se coloca em situação de semi-ruptura, ou com sua família, ou com o eu de sua infância, ou com seu livro, ou com a sociedade, como se dissesse: eu não sou o autor (ou: o autor não é eu), eu valho mais (ou menos) do que este livro; tenho medo de ser identificado (ou de não o ser, e neste caso, antecipo-me) com este livro; é um jogo que estou jogando com vocês: agarrem-me se conseguirem!; denuncia o sistema literário (...).

Assim, as autoras aqui estudadas parecem oscilar entre uma tendência e outra: se por um lado escondem-se de alguma maneira de seu público, por outro dão-nos a ilusão de aparecer em seu texto. No entanto, essa voz autoral travestida que parece se fazer ouvir nas obras de ambas as autoras pode indicar movimentos escriturais que tematizam os embates da relação sujeito-linguagem, constituindo atalhos para entrar na sua escrita. Parece-me que a aparente relação entre autora e narrador é uma criação ilusória da forma ficcional e faz parte da própria poética do texto, constituindo, mais que algo puramente biográfico (como se pode pensar no caso de Clarice), o projeto literário de cada autora. Mesmo com o reaproveitamento de textos que foram escritos em primeira pessoa, como fez Clarice, estes mudam de função ao mudar de contexto e já não podem mais ser lidos como algo confessional. As seqüências narrativas em que surgem as reflexões, ora nas vozes das personagens, ora na voz do narrador – e que parecem camuflar mal uma voz autoral – talvez sejam apenas mais um recurso ficcional. Pode-se imaginar que as reflexões que estão no texto refletem a opinião da própria autora; ou não. Mas, ainda que não reflitam uma opinião autoral, exprimem uma visão de mundo em forma de reflexões que aproximam os romances da forma ensaística.

Segundo Norman Friedman⁴⁸

(...) quando a personalidade do autor-narrador possui uma função definida a preencher em relação a sua estória – digamos, de ironia, compaixão, âmbito e profundidades filosóficas, etc. – ele não precisa retirar-se para detrás de sua obra, na medida em que seu ponto de vista encontra-se adequadamente estabelecido e coerentemente sustentado.

Os elementos que apontam para esta suposta presença das autoras em seus textos, bem como a indefinição da voz narrativa, parecem, assim, estar relacionados à questão do romance-ensaio, além de apontar para um certo momento de incerteza da narração contemporânea. Essa crise transparece em aspectos distintos em cada uma das obras aqui estudadas, mas coincide em certas características comuns: os trechos que mais se aproximam do ensaio que da escrita ficcional, a presença de uma voz autoral, a fusão de vozes de narrador e personagens, o uso de discurso indireto livre e do monólogo interior, a repetição de partes do texto.

Tanto em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* quanto em *La conversation amoureuse*, percebe-se uma voz narrativa oscilante que parece não se encaixar numa categoria definida de foco narrativo.

Segundo Norman Friedman (2002), o romance teria conhecido uma evolução em relação ao papel do narrador, que iria desde sua presença ostensiva até seu apagamento na narrativa, estágios que corresponderiam aos diversos tipos de narrador, na seguinte seqüência: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; “eu” como testemunha; narrador-protagonista; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; modo dramático; câmera.

A tipologia de Friedman, no entanto, parece não dar conta dos narradores das obras aqui estudadas (bem como de muitos outros narradores dos romances contemporâneos): ora estamos diante de um narrador em terceira pessoa, ora

⁴⁸ FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico”, in: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, março/ maio 2002, p. 180.

ouvimos uma voz em primeira pessoa mesclada àquela em meio à narração, ora ouvimos uma outra voz que parece permear todo o texto.

Para Friedman (2002, p. 173),

(...) a principal virtude do *médium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário; poder-se-ia arriscar ainda a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por sua ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração.

As duas autoras aqui estudadas parecem jogar com essa “infinita flexibilidade”, de modo que o foco narrativo das obras furta-se a qualquer categorização. O narrador de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* é enxuto e se dissimula no uso do discurso indireto livre, mesclando-se às vozes dos personagens. Apesar de ter a aparência de uma narrativa em terceira pessoa, é como se o narrador se posicionasse junto às personagens e colocasse o leitor muito próximo da estória narrada: dentro mesmo dos pensamentos, percepções e sentimentos das personagens, que parecem refletir pensamentos, percepções e sentimentos da própria autora. Assim, as situações e as personagens são transmitidas por uma mistura de vários canais de informação. Ora pode-se pensar numa onisciência seletiva, já que muitas vezes a estória parece vir diretamente da mente da protagonista, ora parece se estar diante de um narrador-protagonista já que aparece uma narração em primeira pessoa. No entanto, esta vem mesclada àquela em terceira pessoa.

Já em *La conversation amoureuse*, embora também a autora faça uso do indireto livre, o narrador é mais verborrágico e tudo sabe, tudo vê, tudo observa e perscruta e comenta, surgindo em inúmeras intromissões na narrativa. Neste romance, tem-se mais claramente uma narrativa em terceira pessoa. Contudo, apesar de não haver o uso de um “eu” ou “nós” como voz narrativa, esta parece, muitas vezes, aproximar-se daquilo que Friedman chama de “autor onisciente

intruso”, que permite o acesso do leitor a todas as informações possíveis, pois que neste tipo de narrador o autor “é livre não apenas para nos informar as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente”, além de aparecer em inúmeras intromissões no texto⁴⁹. Mas também se pode pensar que se está diante de uma onisciência coletiva múltipla, pois, às vezes, a estória parece vir diretamente da mente das personagens. Têm-se, assim, seqüências em que se transmitem “pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhes, passando através da mente” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), e outras seqüências que os sumarizam e explicam depois que eles ocorrem. Além disso, aparece, muitas vezes, a mistura de terceira e primeira pessoa num mesmo parágrafo, como em Clarice.

Dessa forma, o leitor não tem mais a segurança do romance tradicional e desconfia do que lê: ficção ou ensaio? O que se lê? Quem fala aqui? Autor ou narrador? Narrador ou personagem? Autor ou personagem?

Essa instabilidade da voz narrativa e o aparente surgimento das autoras no texto parecem ser o reflexo, ou a conseqüência ficcional, da “era da desconfiança” em que vivemos e que se costuma chamar *pós-modernidade*. Nessa era, não há mais uma única verdade, mas uma pluralidade de verdades, de forma que a obra artística e ficcional é passível de várias interpretações válidas, pois comporta uma “polifonia de significados”. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman⁵⁰,

(...) o significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente, revelando o segredo do significado, o segredo que a moderna prática teórica tentou firmemente esconder ou deturpar. Esse significado só existe no processo da interpretação e da crítica (...).

⁴⁹ FRIEDMAN. **Op. cit.**, p. 173.

⁵⁰ BAUMAN, Zygmunt. “O significado da arte e a arte do significado”, in: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 136.

A suposta presença das autoras em seus textos parece denunciar a ficção, revelando seus segredos. Talvez seja também um recurso para dar voz àquilo que não se pode dizer apenas através dos narradores e personagens.

A obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de *dar voz ao inefável, e uma formulação tangível ao invisível*, mas é também (obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que *é possível mais do que uma voz ou forma* e, desse modo, um constante convite a se unir no incessante processo de interpretação, que também é o processo de criação de significado (BAUMAN, 1998, 134. Grifos meus).

Ou seja, numa mesma obra, podem encontrar-se, sobrepostas, mais de uma forma de expressão, seja através da mescla de estilos e gêneros, seja através do jogo com os elementos ficcionais – como acontece nos romances de Ferney e Lispector, ainda que a autora brasileira escreva num momento de transição da modernidade à pós-modernidade, antecipando certas características desta. Na arte e na ficção pós-moderna, há uma convivência pacífica e desejada de estilos e gêneros. Não há modelo a ser seguido, nem existe um único caminho a ser trilhado, mas uma pluralidade de verdades que indicam diversos caminhos, cada qual com a sua verdade particular e igualmente válida: a obra se faz e cria sua própria verdade. Da mesma forma, não há apenas uma única interpretação válida da obra artística ou ficcional pós-moderna: a pluralidade latente que ela contém em si abre portas para várias interpretações possíveis. E também cada interpretação só é válida para aquela obra que interpretou, não servindo de parâmetro para outras obras posteriores. De maneira que há uma descoberta permanente em cada obra artística ou ficcional pós-moderna, pois que esta não guarda em si uma verdade absoluta, uma única interpretação consensual, mas diversas oscilações interpretativas igualmente verdadeiras.

Em ambas as obras aqui estudadas, o narrador (ou mesmo a personagem, no caso de Lispector) parece ser um *simulacro* da autora – utilizando o termo de Jean

Baudrillard⁵¹, para quem no mundo pós-moderno todos os seres surgem na modalidade de *simulacros*. Segundo ele, “fingir ou dissimular deixa intacto o princípio da realidade: a diferença é sempre clara, está apenas mascarada; ao passo que a simulação ameaça a diferença entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’, entre ‘real’ e ‘imaginário” (BAUDRILLARD, 1988, apud BAUMAN, 1998, p. 158). É essa diferença que se torna difícil distinguir nas obras, na constante oscilação entre ensaio e ficção, entre voz de autor e narrador, entre personagens e narradores. A voz que narra parece ser simulacro da voz autoral quando os romances beiram o ensaio. A personagem Lóri parece ser simulacro de Lispector em sua aprendizagem com a linguagem. Segundo Bauman, “a forma especificamente pós-moderna de ‘ocultamento’ consiste não tanto em esconder a verdade do Ser por trás da falsidade dos seres, mas em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro dos próprios seres” (BAUMAN, 1998, p. 158). Não há apenas uma verdade nestes romances: há uma “polifonia de verdades”, uma ambivalência que se evidencia já a partir das possibilidades do título de cada um, e que se confirma na polifonia de vozes, brincando com as verdades e as mentiras ficcionais.

Para Bauman (1998, p. 135),

Num mundo (...) flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados, já não há uma posição vantajosa (...) de modo que alguns significados pudessem ser concedidos como reais e outros desmascarados como errôneos ou espectrais. Num mundo como esse, todos os significados são sugestões, permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e reinterpretação. Nenhum significado é produzido explicitamente, e nenhum é explicitado depois de produzido. Pode-se dizer que, nesse nosso mundo, os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos (...).

A interpretação que se faz aqui das obras estudadas é apenas um dos caminhos possíveis para adentrar no universo que elas contêm em si. As sugestões fornecidas pela diversidade de vozes e de gêneros nestes romances permitem

⁵¹ BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writings*. Org. Mark Poster. Cambridge : Polity, 1988. Apud : BAUMAN, Zigmunt. **Op. cit.**, 1998.

concluir que se tratam de obras em sintonia com a era oscilante em que foram produzidas.

3.2.1. A mescla de vozes ou o drama da linguagem

A história de *Uma aprendizagem* é isto: uma mulher se construindo enquanto sujeito único diante do mundo, se constituindo através da linguagem, num longo aprendizado que consiste, entre outras coisas, em se descobrir e comunicar as descobertas – para então poder ter um encontro verdadeiro com o outro. Conseguir verbalizar passa a ser o passo crucial para se entender. As experiências psíquicas de Lóri são intensas, mas indizíveis, pois lhe parecem fazer sentido só para si mesma. Daí sua dificuldade em colocá-las em palavras, de expressá-las a Ulisses, pois que Lóri não tem consciência da importância de suas sensações e percepções, sente-se insegura e tem medo de se expor por achar que os outros não a entenderiam. Por isso não fala, ou fala pouco. É como se vislumbrasse que o realmente importante não é traduzível em palavras, e isso a silencia. Encontra, então, na escrita, um meio de verbalizar suas sensações e percepções, ainda que apenas tangencie o essencial com seus textos metafóricos. É como se Lóri buscasse um mundo pré-verbal, uma espécie de comunicação direta sem as limitações da palavra, um silêncio íntimo que a explicasse, uma relação tão profunda consigo mesma e com o outro que prescindisse da linguagem. Mas, assim como o escritor que busca dizer cada vez menos por já conhecer a inutilidade dos excessos verbais e as limitações da linguagem, Lóri só poderia atingir o estágio da comunicação direta depois de ter dominado a comunicação feita com palavras.

Este tema é recorrente em *Lispector* e parece constituir uma das principais preocupações da autora em suas obras. Colocá-lo como aprendizagem de Lóri é relegar a outrem suas próprias buscas – como, aliás, a autora faz com várias de suas personagens ao longo de toda sua obra. Mesmo sem cair na armadilha de querer encontrar traços autobiográficos no romance, é impossível não ver a recorrência do tema como inquietação da própria escritora.

Uma aprendizagem parece ser uma obra de transição: se nos romances anteriores ainda havia enredo com fatos narrados e personagens mais definidos, o que se nota nos três romances posteriores a este é a utilização cada vez mais contundente de narração em 1ª pessoa, como se a autora fosse aos poucos se desfazendo de elementos narrativos característicos do romance e colocando-se como sujeito e personagem de sua própria ficção.

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* ainda há personagens e um esboço de enredo. Mas as vozes daqueles estão tão entremeadas à do narrador, e os diálogos entre eles são tão inverossímeis que é possível pensar numa única voz por trás de tudo, como uma presença autoral que denuncia a falência da linguagem e aponta para a crise do romance como forma ficcional. Isso contribui para o tom ensaístico da obra, fazendo-a parecer um tratado sobre o amor, pois ainda que espalhado nas diversas vozes, o tema é o mesmo: tentar se conhecer e se construir através da linguagem para então conhecer e alcançar o outro, para chegar à realização do amor como consequência natural. As várias vozes são como facetas de um mesmo pensamento.

Segundo o crítico Benedito Nunes⁵², “o que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é

⁵² NUNES, Benedito. “Do monólogo ao diálogo”, in: **O drama da linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995, p. 79.

que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo”. Nunes vê na relação entre Lóri e Ulisses “duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida *através do silêncio e da palavra*” (NUNES, 1995, p. 79. Grifos meus). De fato, o diálogo vai se tornando mais natural à medida que Lóri aprofunda sua busca, fazendo o texto passar gradativamente do monólogo interior de Lóri até chegar a um diálogo mais fluido da protagonista com Ulisses, de forma que “a narrativa oscila entre *unidades dialógicas* e *unidades monológicas* [como se a escritora tentasse uma] passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a outra consciência” (NUNES, 1995, p. 79. Grifos do autor). No entanto, pode-se considerar que o diálogo verdadeiro só ocorre efetivamente ao final da aprendizagem. Ao longo do romance vêem-se as tentativas frustradas da comunicação por parte de Lóri e os aparentes diálogos entre ela e Ulisses ainda constituem monólogos-a-dois, pois a protagonista persiste em permanecer fechada em sua própria consciência e apresenta uma subjetividade excessiva, mas não sabe ou nem pode comunicá-la com palavras.

A falência da linguagem – sua incompletude enquanto instrumento de viabilização das relações humanas – é evidenciada na narrativa pela presença da autora, que surge inevitavelmente em seu texto, denunciando a ficção. Os momentos em que aparece a suposta voz autoral complementam aquilo que não se consegue exprimir através das personagens. É como um retrato da falência da linguagem neste mundo fragmentado que cala o que em nós é sentimento, sensação e intuição (expressões do ser), como se a crise de uma sociedade que privilegia a razão (e o ter) resultasse no drama da incomunicabilidade também na vida privada, também nas relações mais íntimas. A busca de Lóri por uma

comunicação verdadeira – e por relações verdadeiras – é dificultada não apenas por suas limitações pessoais, mas também, e talvez principalmente, pelo meio social em que ela se encontra: “Sou profundamente derrotada pelo mundo em que vivo” (CL, p. 135).

E habituar-se à felicidade seria um perigo social. (...) E isto representaria uma fuga imperdoável ao destino humano, que era feito de luta e sofrimento e perplexidades e alegrias. (CL, pp. 133-134).

Em suma, o drama da linguagem está presente temática e formalmente. A protagonista não consegue se exprimir em palavras faladas e por isso escreve como uma possibilidade mais viável de expressão. Lóri busca uma comunicação direta com o mundo que ultrapasse os limites da linguagem e sua identificação com a natureza parece ser uma espécie de apologia das experiências pré-verbais, mais verdadeiras, pois que livres das amarras sociais. O autoconhecimento em Lóri passa necessariamente pelo domínio da expressão verbal e constitui condição *sine qua non* para se alcançar o outro.

O drama da linguagem que se configura para a personagem parece refletir o drama da própria escritora. Daí, talvez, a mescla de vozes que se encontra no texto, de forma que não há um narrador definido: ora a voz deste aparece claramente em terceira pessoa, ora aparece confundida com a voz da protagonista, ora parece espelhar a voz da autora. Essa oscilação pode ser observada no exemplo abaixo, em que se tem uma alteração repentina de terceira para primeira pessoa, fixando o momento experimentado pela personagem, além de mudanças bruscas de tempo verbal, do pretérito perfeito ao presente do indicativo.

Nem que houvesse água, por ódio não se banharia. Era por ódio que não havia água. Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma jóia diamante. A cigarra de garganta seca não parava de rosnar . E se o Deus se liquefaz enfim em chuva? Não. Nem quero. Por seco e calmo ódio, quero é isso mesmo, este silêncio feito de calor que a cigarra rude torna sensível. (CL, p. 24).

Benedito Nunes já havia apontado para a mistura de vozes, dizendo que “o regime de transação entre o *eu* narrador e a personagem se opera (...) pela variação do discurso indireto com sua desigualdade rítmica e seu espaçamento [numa espécie de] *autocomentário lírico* que funde a voz do narrador com a intimidade da personagem” (NUNES, 1995, pp. 79-80, grifos ao autor).

Romper a ordem imposta por regras é uma forma de esboçar uma descrição mais próxima do indescritível mundo das sensações que habitam o ser. Explicitar o indizível é o que Clarice parece buscar, é isso que ela cria como drama de Lóri como reflexo de seu próprio drama com a linguagem. Não por acaso as vozes de narrador e personagem se mesclam ao longo de todo o romance. Além de tudo fazer parte de um mesmo discurso autoral, essa justaposição de vozes também evidencia a dificuldade de verbalizar o indizível de cada indivíduo, daí a inevitabilidade de surgir em seu próprio texto, como sujeito camuflado do discurso.

3.2.2. A voz em meio à conversa amorosa

A voz narrativa de *La conversation amoureuse* está, na maioria das vezes, na terceira pessoa, constituindo um narrador onisciente que conhece bem as personagens e toda a história do início ao fim, de modo que pode contá-la a partir do ponto que quiser. Assim, a história começa quando Pauline e Gilles estão caminhando lado a lado, rumo ao jantar no qual se dará a conversa amorosa que preenche boa parte do livro. O leitor descobre aos poucos como nasceu a atração entre os protagonistas, através de recordações destes – em discurso indireto livre, indicando o que é presente narrativo e o que é recordação apenas pela alteração de tempo verbal num mesmo parágrafo, sem marcas específicas de pontuação. É na

segunda parte, *Rencontre*, que nos é explicado em detalhes como os dois se conheceram. O narrador parece brincar com sua onisciência, indo e voltando no tempo, “prevendo” situações, jogando com o fato de saber mais do que o leitor, como neste exemplo: “C’était un devenir. Un futur implacable leur était échu. (...) On pensait qu’ils étaient amants, ou que, s’ils ne l’étaient pas encore, c’était imminent. C’était imminent” (AF, p.16).

Esse tom desprendido e mordaz do narrador aparece ao longo de toda a narrativa. Segundo Tadié (1992, p. 27), “o século XX não inventou a ironia, mas já não há grande romance sem uma enunciação irônica (...). A voz irônica do autor assenta na distância, na denegação, por vezes na destruição do texto: todas as audácias formais, indo até a ausência de pontuação, têm sua marca”. Ferney serve-se da ironia não apenas quando se recusa a pontuar seus diálogos, mesclando as vozes no texto, mas também com observações que ridicularizam a própria história narrada – como a dizer “é só mais uma história de amor”: “Ils étaient deux proies. C’était en somme un ensorcellement banal. Tout le monde sait où pareilles choses peuvent aller” (AF, p.21).

“A voz do ironista é, com efeito, do escritor que põe em questão um texto pré-existente: romance realista, convenções de um gênero literário ou de uma tradição, filosofia da felicidade, estilo estabelecido, neutralidade da narração, formas habituais da percepção” (TADIÉ, 1992, p. 30). A escrita de Ferney é menos audaciosa e suas ousadias formais aparecem mais raramente que em *Lispector*. No entanto, a autora francesa também quebra certas convenções ao escrever seu texto em blocos, com os diálogos inseridos sem marcação de pontuação que os indiquem, com mudanças bruscas de tempo verbal e de pessoa, com a ironia do discurso na voz do narrador, com certas passagens que parecem intrusão da autora no texto.

Au dedans-d'elle, dans ce silence de femme courtisée, cela murmurait. Des petits aveux secrets, des étonnements. Même si j'avais voulu, je n'aurais pas pu me dérober. C'est étrange comme j'ai été captivée du moment qu'il m'a regardé. Et comme je me suis tout de suite imaginé des choses. Et elle traduisit, d'une manière de coquette, sur un ton de faux reproche et de relâchement complice : J'espérais que vous n'osiez pas m'aborder comme ça. (AF, p. 19).

Como se vê neste exemplo, em Ferney, a mistura de vozes se dá não só pelo uso de discurso indireto livre, mas, também, muitas vezes, pela passagem repentina de terceira para primeira pessoa, como em Lispector. Há apenas aparentemente um narrador em terceira pessoa, pois, muitas vezes, põe-se em dúvida o que é observação do narrador sobre determinada personagem e o que é pensamento da personagem, ou se é, ainda, uma personagem refletindo sobre a outra.

(...) Il suffisait de chercher *la bonne façon de dire les choses*. Et comme les gens étaient susceptibles et manipulables ! Est-ce qu'ils réfléchissaient quelquefois à ce qu'ils voulaient vraiment ?! Ou bien étaient-ils ici ou ailleurs des bouchons sur les flots ? La misère du couple commençait dans cette incertitude. (AF, 68).

O mesmo acontece no exemplo abaixo, no trecho em que aparece o casal de personagens Max e Ève, em crise no casamento.

On a si peu de repères. Pas moyen de comparer à ce que vivent les autres puisqu'on l'ignore. (...) Ce qu'il faisait qu'il ne voulait pas faire, ce qu'il rêvait d'entreprendre et qu'il n'ébauchait pas, ce qu'il vivait, ce qu'il supportait, *il ne le disait à personne. Se taire était parfaitement possible : clouer son malheur dans le silence et tenir debout au coeur de clous. Certaines phrases minuscules pouvaient suffire à révéler l'étendue de l'erreur. Jamais il n'en avait prononcé une seule.* (AF, 75).

O próximo exemplo é sobre Penélope, personagem que escolheu a solidão depois da morte de seu primeiro namorado e que, finalmente, redescobria o amor com um homem bem mais velho que ela.

Les mots tendrement murmurés étaient restés au bord de son oreille, aux portes fermées de son coeur vaillant, rivié à la mémoire des mêmes mots qu'avait portés le souffle du premier amant. Cela ferait 15 ans. (...) Le temps passé avait restauré l'innocence des mots et des gestes. (...) Les lettres qu'il écrivait changèrent. Il n'avouait pas ses sentiments mais elle pouvait les lire. (...) Elle s'était installée dans cet amour sans se le dire... (AF, 86/87).

Interessante notar que as reflexões sobre o uso da linguagem aparecem nas vozes de várias personagens, como a espelhar questionamentos da própria autora.

Algo recorrente na narrativa é não apenas essa intromissão do narrador nos discursos das personagens, mas também a intromissão explícita, em blocos de textos que parecem espelhar reflexões autorais.

O narrador também conversa com o leitor ou antecipa a reação dele, colocando assim mais uma voz em seu discurso: a do leitor presumido, como nos exemplos abaixo:

"Quels instants, dans l'ordre des choses gaies, réclament plus de justesse qu'une rencontre amoureuse ? " (AF, 48)

"Et le mari dans tout ça! Ne s'apercevait-il de rien ? "(AF, 247)

"Comment les hommes, qui sèment l'amour parce qu'ils ont désiré un objet aimable, savent-ils vivre loin de cet objet ?" (AF, 283).

A autora parece querer mostrar – como o faz Clarice Lispector, ainda que com recursos diferentes – a ficcionalidade da obra, apontando para a própria máscara, lembrando ao leitor que ele é um leitor e que o que ele lê é ficção.

3.2.3. Das diferenças entre as obras

Segundo François Lyotard⁵³,

Um artista ou escritor pós-moderno está numa situação de um filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que *terá sido feito*.

Tanto Clarice Lispector quanto Alice Ferney parecem romper certas regras e adotar novas formas de escrita, criando suas próprias convenções particulares – não apenas no que concerne ao foco narrativo, mas a vários elementos da escrita, como

⁵³ LYOTARD, François. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*. Paris : Galilée, 1988, p. 30-31. Apud BAUMAN. **Op. cit.**, 1998.

já se mostrou anteriormente. A autora brasileira, no entanto, rompe mais radicalmente com as convenções e normas, enquanto Ferney – ainda que também explore novos meios de expressão escrita – parece menos ousada. Essa particularidade talvez se explique pelas diferenças de contexto sócio-histórico de cada escritora: Clarice escrevia sob o regime ditatorial brasileiro dos anos de 1960, enquanto Alice Ferney faz sua obra na democrática França do final dos anos 1990. As duas estão em momentos diferentes da assim chamada *pós-modernidade*: enquanto Ferney está em plena era pós-moderna, Clarice estava na transição do mundo moderno para o pós-moderno. Isso parece ter implicações claras em suas obras, do ponto de vista formal: a liberdade de escrita que se encontra na escritora brasileira – que já se anunciava desde a sua primeira obra, mas que se potencializa a partir de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* – parece ser o contraponto ficcional para o regime autoritário sob o qual se vivia no Brasil daquele período; por outro lado, a autora francesa vive num mundo que não exige mais rompimentos com padrões rígidos, visto que estes já não se mantêm na era de incertezas da pós-modernidade.

Para o sociólogo Bauman (1998, p. 152), o estado totalitário “impregnou o enredo do romance de poder emancipador e liberador, pela exclusiva razão de ser *contingente* e retratar um *diferença*”. Já no “cada vez mais desregulamentado e polifônico mundo da pós-modernidade”, a função da ficção é outra, pois “difícilmente o romance pode acrescentar liberdade a um mundo já aturdido pela infinidade de possibilidades em que oscila”.

No mundo das leis duras, severas e ostensivamente inabaláveis, que deixa ao indivíduo exclusivamente o dever de se ajustar e se conformar (...), o romance fornecia o escape para aflições e ansiedades. (...) São outras características da ficção artística – a capacidade de simplificar a desnorteante complexidade, selecionar um grupo finito de atos e personagens na infinda multiplicidade, reduzir o infinito caos da realidade a proporções intelectualmente manejáveis, compreensíveis e evidentemente lógicas, apresentar o contraditório fluxo de acontecimentos com um enredo

interessante de se ler – que parecem talhadas sob medida para os descontentamentos pós-modernos (...) (BAUMAN, 1998, pp. 156-157).

Desta forma, Alice Ferney escreve uma obra que corresponde aos anseios da pós-modernidade: com um grupo de personagens definido, com um enredo claro, “interessante de se ler” (não por acaso, atingiu a marca de mais de cem mil exemplares vendidos na França). Ainda assim, sua escrita apresenta características que rompem com certas regras, distanciando-a da ficção tradicional. Mesmo se ela já foi comparada a Flaubert, ela não pode mais escrever como ele, pois os tempos são outros. Já Clarice Lispector escreve uma obra em que personagens e enredo são muito mais *flous*, mas as rupturas formais são muito maiores.

Segundo Bauman (1998, p. 152), “(...) os pontos dos mundos real e ficcional no jogo da certeza são inversamente relacionados”: quanto mais paira a incerteza sob o mundo real, mais se valoriza a certeza, a verdade da ficção e quanto mais o mundo real oscila sob a pressão de verdades absolutas, mais se busca no romance os aspectos imaginários, fictícios, de ruptura e liberação.

As rupturas com a ficção tradicional levaram Clarice Lispector e Alice Ferney a explorar em seus romances algo que surge como característica de várias manifestações artísticas do século XX: o silêncio na obra de arte.

3.3. O silêncio narrativo

O silêncio parece ser uma característica de boa parte da arte do século XX, seja como reação ao mundo devastado pelo caos que cala, seja como recurso último à saturação das linguagens artísticas. O artista parece buscar aquilo que está além do que sua linguagem lhe permite dizer, a arte tende a expressar o silêncio ou a evidenciá-lo como impossibilidade (penso em John Cage, na música, ou Beckett, na

literatura) – e indica talvez, então, a existência de algo que não pode ser revelado pelo uso corrente das linguagens artísticas.

Georges Steiner⁵⁴ aponta para a crise da palavra no mundo moderno, no qual as linguagens verbais não dão mais conta de comunicar as experiências e a realidade. “A imagem do mundo está escapando ao alcance comunicativo da palavra” (STEINER, 1988, p. 44). A linguagem estaria desgastada pelo uso e limitada diante das novas exigências de comunicação.

“O silêncio é uma alternativa”, diz.

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio (STEINER, 1988, p. 70).

No primeiro caso, pode-se pensar em Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Clarice Lispector, entre outros; no segundo, em Rimbaud ao renunciar a poesia, por exemplo.

Susan Sontag⁵⁵ também vê o silêncio como alternativa para a saturação das linguagens e como saída para o artista: “através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra” (SONTAG, 1987, p.14). A arte do nosso tempo tende à anti-arte, buscando sua própria abolição como forma de transcendência; daí o apelo ao silêncio. No entanto, há ainda, segundo Sontag, uma grande parcela das artes temporais (como a prosa ficcional e o cinema) marcada pela loquacidade e repetitividade – o que não deixa de ser uma forma de silenciar a arte: falar para nada dizer, evidenciando o vazio do discurso. “Faltam-nos palavras e dispomos de

⁵⁴ STEINER, Georges. “O repúdio à palavra” (1961), in: **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁵⁵ SONTAG, Susan. “A estética do silêncio” (1967), in: **A vontade radical**: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

palavras em demasia. (...) as palavras são cruas demais e também ocupadas demais”, de forma que “o silêncio (...) é, ao mesmo tempo, a precondição do discurso e o resultado ou alvo do discurso adequadamente dirigido” (SONTAG, 1987, p. 29).

A própria Clarice Lispector afirmou, em sua última entrevista⁵⁶ que a função do escritor é “falar cada vez menos”.

Não me parece mero acaso que dois dos textos clássicos sobre silêncio em arte datem da década de 1960, período de elaboração e publicação de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969). Tanto os artigos de Steiner como o de Sontag abordam o silêncio na arte como consequência de uma época em que, por fatores sócio-histórico-culturais (desde a questão das guerras e dos regimes totalitários até os fatores resultantes do advento de novas mídias e do aumento de velocidade das comunicações), a linguagem tornou-se desgastada, saturada. É uma época que aponta para a falência da linguagem e para a necessidade de transcendê-la.

Clarice Lispector, escritora sintonizada com seu tempo, reflete em sua ficção a crise da linguagem do mundo que a cerca. Não por acaso, mesmo em um romance considerado por muitos uma “obra menor” como *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, ela trabalha a questão do drama da linguagem – na feliz expressão de Benedito Nunes – em forma e conteúdo, e faz o silêncio surgir no seu texto como consequência da angústia da palavra.

Alice Ferney revela também em seus textos (como vimos anteriormente) essa inquietação com a linguagem. No entanto, seu modo de tratar o assunto não mostra a angústia que se percebe em autores como Lispector e seus contemporâneos

⁵⁶ Entrevista concedida para Julio Lerner, exibida pela TV Cultura, em novembro de 1977.

(Beckett ou Sarraute, por exemplo), mas sim apenas uma constatação das limitações e possibilidades da linguagem e do silêncio que a acompanha. Ela observa e expõe como isso acontece na comunicação humana, através dos diálogos e das relações entre suas personagens, mas sem fazer do silêncio uma forma da narrativa, e sim, mais um tema que aí aparece.

Sontag (1987, p. 17) afirma que

enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir num sentido apenas arquitetado ou não-literário. (...) Se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela. Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio – movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados.

É o silêncio enquanto elemento das obras ficcionais que tentarei abordar aqui. Embora ele surja como tema em ambas as autoras, associado à questão das limitações da linguagem (da qual é indissociável) – e elemento fundamental nos dois romances – parece-me haver algo que diferencia Lispector de Ferney, em que concerne à solução narrativa dada à questão.

Em Clarice Lispector, o silêncio aparece como algo indissociável de sua obra, como se realmente ele viesse num bloco, figura e fundo, forma e conteúdo que se complementam. Em Alice Ferney, o silêncio é exposto e discutido, mas ainda que se perceba isso do “falar para não dizer” que por vezes “cala” a narrativa, suspendendo-a, em Ferney parece haver ainda algo em gestação: o silêncio ainda não se faz forma colada ao conteúdo, como em Lispector, ainda aparece como aquilo sobre o que se discute sem saber como transfigurá-lo em estilo de escritura. No entanto, o fato de o silêncio surgir em seu texto, mesmo que mais como tema do que como saída possível para as limitações da linguagem, mostra uma inquietação com as preocupações da arte de seu tempo (preocupações que parecem ter surgido no século XX, mas que ainda persistem).

Enquanto Alice Ferney diz que o silêncio existe, Clarice Lispector mostra que ele existe, lembrando-nos Wittgenstein, quando ele afirma que “o que pode ser *mostrado* não pode ser *dito*”.⁵⁷ Em Clarice Lispector, o silêncio se espelha em sua linguagem, como se nascesse de seu modo de escrever, enquanto que em Alice Ferney o silêncio é exposto pela linguagem: escreve-se sobre ele, mas ele não surge de sua escrita. Na escritora brasileira, o silêncio na obra está a nível de formalização, é constitutivo, podendo-se falar numa *poética do silêncio*. Já na autora francesa, o silêncio está num nível temático, constituindo uma *retórica do silêncio*.

O músico John Cage costumava dizer que o silêncio está grávido de sons. Sons talvez não apreensíveis pelo ouvido humano comum, mas (acrescento eu) repletos de significados para aquele que está aberto a descobri-los. Nas obras aqui estudadas, é no silêncio que as personagens se revelam e descobrem mais profundamente como percebem a si mesmas e ao outro. É, também, no silêncio que se revelam os momentos mais significativos das narrativas.

Ambas as obras apresentam longamente conversas entre amantes ou futuros amantes e é, sobretudo, nos diálogos, imperfeitas tentativas de comunicação, que surge o silêncio como contraparte necessária do discurso – e como saída para se compreender aquilo que não há como expressar em palavras.

3.3.1. Os silêncios de Clarice

Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres é a história de uma mulher que busca descobrir a si mesma e configurar-se como pessoa. E nela essa busca passa necessariamente por um embate com a linguagem e todas as suas possibilidades e

⁵⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e estudo introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001, p. 181.

limitações. Como em outras obras de Clarice, aqui novamente aparece a personagem como um ser que se configura através da linguagem.

A história de Loreley e Ulisses é feita de silêncios, de subentendidos, de falar de outras coisas para tentar exprimir o que não se consegue dizer. É uma história feita de um entendimento quase sem palavras, pois que a verdadeira compreensão de si mesmo e do outro parece exigir que se ultrapasse o limite das palavras. E o que não se diz é o que realmente importa.

Wittgenstein (2001, p. 126) diz que “tudo o que está envolvido na própria idéia da expressividade da linguagem não deve admitir expressão na linguagem e é, portanto, num sentido perfeitamente preciso, inexprimível”.

Em Clarice, se o essencial é calado, é porque ela o sabe inexprimível em palavras. E ainda assim, percebe-se que ele está lá, no silêncio das personagens, silêncio preenchido por um narrador que tenta explicá-lo, explicitá-lo, sem que isso faça avançar a narrativa. São momentos de reflexão da própria Lóri, que vai compreendendo a si mesma no silêncio de que são feitas as suas noites, na incomunicabilidade do que sente e pensa, nas tentativas de comunicação com o Deus, no querer dizer e não conseguir e, de repente, saber-se compreendida por Ulisses. Porque ele como que penetra no silêncio de Lóri e a entende, sem esmagar (a ela e ao silêncio) com palavras vãs.

Lóri vai, aos poucos, abrindo-se às descobertas que seu silêncio lhe proporciona. E, enquanto a descoberta não é completa, por mais necessidade que sinta de falar e romper o silêncio, percebe que são tentativas vãs, pois ainda não tem ou não sabe o que dizer. E por mais insuportável que lhe seja o silêncio do outro, ela hesita em rompê-lo, por percebê-lo, então, necessário à aprendizagem que atravessa. Quando o rompe e se dá conta da impossibilidade de comunicação

pelas palavras faladas, escreve. Lóri escreve e as palavras escritas dão sentido às coisas, mas não a ela mesma. Escreve para agarrar-se a uma possível realidade; escreve como um meio de expressão de seu ser e como uma tentativa de comunicação com o outro.

Uma das passagens mais significativas de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* é justamente um desses momentos em que Lóri busca se comunicar através da escrita. Ela preenche com palavras o silêncio da madrugada, escrevendo exatamente sobre o silêncio. E isso é, ao mesmo tempo, uma tentativa de entender este silêncio e uma forma de refutá-lo – além de uma busca de comunicação com seu homem. “Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio? Desse silêncio sem lembrança de palavras” (CL, p. 36) – pergunta a protagonista em meio a sua busca.

Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. (...) O silêncio é uma profunda noite secreta do mundo. E não se pode falar do silêncio como se fala da neve: senti o silêncio dessas noites? Quem ouviu não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e em adorá-lo sem palavras. (...) Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente. (...) Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta (...) cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. (CL, 37).

E, então, a protagonista parece espelhar a própria autora, que sabe transformar a palavra literária em silêncio gritante: “às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio” (CL, p.39).

Estas digressões – o que Lóri escreve ou pensa e sente sem expressá-lo – silenciam a própria narrativa: não há ação, não se avança, tudo está suspenso. Em silêncio. Escrever sobre o silêncio é o próprio silêncio narrativo, como uma espécie de *mise-en-abîme*, pois que a autora insere em seu discurso um texto de sua personagem que trata de um dos temas constantes da obra. A escrita metafórica de Lóri preenche seu silêncio com reflexões sobre o próprio silêncio e isso é a sua

tentativa de comunicação. E a narrativa clariceana faz da forma o conteúdo perfeito, porque Lóri só se comunica verdadeiramente com Ulisses através de seu silêncio, ainda que sinta necessidade de expressá-lo em palavras. O drama da linguagem de Clarice é justamente como colocar em palavras aquilo que é inexprimível: como fazer a linguagem falar da não-linguagem. Como expressar verdadeiramente senão usando cada vez menos as palavras? E, se não é possível silenciar, então se escreve sobre o silêncio (como o faz Lóri), sobre a impossibilidade mesmo da comunicação, com ou sem palavras.

A grande aventura do livro se passa no interior de Lóri. Sua vida íntima – o que ela sente, pensa, vive – é descrita como que de dentro. Tudo o que precede a fala, ou a sucede, ou existe simultaneamente a ela – as sensações, os pensamentos, as hesitações, os medos, as ousadias – aparece na narrativa nos momentos de silêncio das personagens, quando as vozes destas se mesclam à do narrador.

Assim, as conversas entre Lóri e Ulisses são repletas de silêncios, subentendidos e saltos, como se os monólogos internos se encontrassem, como se as consciências se comunicassem para além das palavras ditas, ainda que, muitas vezes, os diálogos pareçam mesmo monólogos-a-dois.

Lóri, à medida que avança em sua aprendizagem, vai como que aprendendo a se comunicar – ainda que continue falando pouco e que aquilo que diz seja, ou aparente ser, incongruente. Ela tem grande dificuldade de se expressar em palavras faladas, por mais que sinta a necessidade de usá-las para que a comunicação aconteça. Como se conseguir verbalizar fosse o passo mais importante no entendimento humano, já que para Lóri isso assume uma imensa importância: “Um dia talvez digo a você, se tiver a coragem de falar muito”. (CL, 52).

Há, na narrativa, esse jogo constante entre a necessidade e utilidade de verbalizar ou não, colocando em xeque a comunicabilidade. Esta é uma característica da narrativa clariceana por excelência, na qual o drama da linguagem se coloca como o drama da construção de si mesma.

Ela jamais falara tantas palavras em seguida. Por isso queria evitar o principal. De repente, porém notou que se não falasse o final, nada teria dito, e falou: - Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes *por uma palavra tua ou por uma palavra lida, de repente tudo se esclarece.* (CL, 53).

A comunicação entre Lóri e Ulisses parece se dar num outro nível de linguagem que, se não prescinde das palavras, ao menos revela a consciência de que estas são ecos imperfeitos daquilo que se quer verdadeiramente expressar. Lóri sabe que se revela para além dos fatos que conta e Ulisses responde ao que foi revelado por detrás das palavras. Isto faz com que, muitas vezes, a conversa pareça incongruente, fragmentada. Mas talvez seja porque Clarice “não esmaga com palavras as entrelinhas” e sabe da impossibilidade de se dizer exatamente o que se sente, se pensa, se deseja.

– Viver, disse ela naquele diálogo incongruente em que pareciam se entender, viver é tão fora do comum que eu só vivo porque nasci. Eu sei que qualquer pessoa diria o mesmo, mas o fato é que sou eu quem está dizendo. (CL, 90).

Nas conversas com Ulisses, ele fala mais que Lóri e é como se entendesse o que ela tenta mas não consegue dizer. Há muitos momentos de silêncio entre os dois e muitos momentos de comunicação silenciosa. É sempre com grande dificuldade que as palavras vêm a Lóri; e são as de Ulisses que a ajudam a se articular.

É melhor não falar, não me dizer. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso: o próprio silêncio. (CL, 71).
(...) Depois você aprenderá, Lóri, e então experimentará em cheio a grande alegria que é de se comunicar, de transmitir. (CL, 92).

Mas, mesmo em Ulisses, as palavras parecem tangenciar o essencial sem tocá-lo. Daí os encontros entre ele e Lóri serem, às vezes, feitos apenas de silêncios: tudo se passa internamente. Silenciam, porque ela ainda não sabe como dizer, porque ele tenta ser preciso no que diz, porque se desejam e se buscam, mas ainda não se encontraram verdadeiramente. E é nos momentos de silêncio que Lóri avança em sua aprendizagem, descobrindo que é neste silêncio – que nela é uma forma de comunicação – que se pode ser o que se é, que se pode encontrar a si mesma e alcançar o outro. Então, “ficaram calados como se os dois pela primeira vez se tivessem encontrado. (...) Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem” (CL, 72).

Nesta aprendizagem em busca de si mesma e do verdadeiro encontro com o outro, a comunicação profunda reside mais no que é calado do que naquilo que é dito – embora, às vezes, as palavras sejam expelidas do âmago de Lóri, nos raros momentos em que ela ousa falar, e surjam como uma pérola que foi longamente produzida podendo dar um vislumbre de seu ser interior. “Só então ela se surpreendeu consigo própria. Os dois se olharam em silêncio. Ela parecia pedir socorro contra o que de algum modo involuntariamente dissera” (CL, 72).

(...) Oh Deus, eu já nem sei mais o que estou dizendo. Ficaram em silêncio.
– Nunca falei tanto, disse Lóri. – Comigo você falará sua alma toda, mesmo em silêncio. Eu falarei um dia minha alma toda, e nós não nos esgotaremos porque a alma é infinita (...). (CL, 90).

Quando, enfim, Lóri consegue expressar-se sem que as palavras lhe sejam arrancadas a fórceps, e através de palavras que camuflam outras consegue exprimir aquilo a que chegou depois do longo caminho percorrido em áspero silêncio, é que se dá a comunicação direta entre ela e Ulisses, na comunhão dos corpos e na linguagem do amor e do sexo.

E o que desencadeou em Lóri a fala depois de seu longo silêncio, desencadeia em Ulisses a ausência de fala – e o equilíbrio dos seres. Depois da plena comunicação de corpos e almas, a palavra é acessória, a palavra não é mais necessária: os dois sabem-se e entendem-se mutuamente. E o que vem depois não é o vazio sem palavras: o que vem depois é o silêncio repleto de significados só comunicáveis dentro do próprio silêncio. O silêncio dos que amam e sabem. Daí o final com dois pontos. E o silêncio que se segue.

A Loreley de Lispector parece, assim, ecoar Kafka:

Agora as sereias têm uma arma ainda mais fatal do que suas canções, ou seja, o silêncio. E, embora por certo isso jamais tenha acontecido, ainda assim é possível que alguém tenha escapado ao canto das sereias; mas de seu silêncio, certamente, jamais.⁵⁸

3.3.2. Os silêncios de Alice

Alice Ferney também escreve uma narrativa repleta de silêncio, não apenas quando dele trata textualmente, mas também quando trata de outras coisas para silenciar aquilo que não pode ou não deve ser dito.

A maneira como a autora francesa constrói seu texto, em *La conversation amoureuse*, revela ao leitor, ao mesmo tempo e num fluxo contínuo, o que as personagens falam e o que preferem calar, mas não deixam de perceber – o que elas sentem, o que elas pensam, o que não é revelado a ninguém e, às vezes, nem a si mesmos de forma consciente. E isso o leitor conhece pela voz do narrador que se mescla às outras vozes; e esse fluxo contínuo do discurso quase chega a confundir quem o lê. Nesse jogo, o leitor entra num discurso indireto livre de várias

⁵⁸ KAFKA. **Parábolas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, p. 74.

vozes, nas quais pode encontrar ecos de sua própria – como acontece, aliás, com a narrativa clariceana.

Il ne le disait pas parce qu'il ne le pensait pas. Et si elle avait su qu'il ne le pensait pas, alors elle aurait demandé : Pourquoi ne le pense-t-il pas ?! Car c'était cela qu'elle voulait : qu'il l'aimât, la chérît et la protégeât. Toute cette adoration qu'est l'amour réclamé par les femmes, elle la souhaitait dite et pensée. Elle voulait être aimée, et que cela fût affirmé, répété, avec les mots qui lui convenaient et sans avoir à rien demander. S'il lui était donné d'entendre ces mots, alors elle serait capable de les redire après lui, d'entrer dans l'écho de l'amour partagé. Elle était capable de les répéter, mais pas de les dire en premier, puisqu'elle espérait encore les entendre. (AF, 132).

Evidenciam-se nessas passagens as reflexões e brincadeiras em relação ao papel da linguagem nas relações humanas, ou no caso, nas relações amorosas: a necessidade de dizer e de calar, as diferenças entre o pensar e o falar, as diferenças entre o que se ouve e o que se quer ouvir, a função da palavra e o do silêncio, a necessidade de construir um discurso para compreender uma situação ou de não construí-lo para negar uma realidade.

Il allait panser la longue plaie du désir avec un aveu sans détour. Elle le devina aussitôt. C'est pourquoi elle parla. Elle voulait devancer les mots. Je sais ce que vous allez dire, dit-elle. Parce que... Elle hésita, puis se résolut. Parce que j'ai envie de le dire moi aussi. Il s'était remis à regarder sa bouche et elle baissa les yeux. Taisez-vous, demanda-t-elle. Ne le dites pas, parce que je ne peux rien en faire. Il était suspendu à ses lèvres. Elle osa dire qu'elle était troublée. Il n'apprenait rien mais admettait comme elle était sincère pour une jolie femme. C'est si rare d'être troublée, n'est-ce pas ? dit-elle. Un sourire étira son visage vers l'arrière, parce qu'elle n'avait pas osé dire *sexuellement troublée*, mais qu'elle l'avait pensé. (AF, 169, grifos da autora).

Elle comprenait tout ce à quoi il pensait sans le dire. Il pensait : Certaines histoires ont besoin du secret. Il leur faut non pas forcément mentir mais se taire, mentir par omission. Parce qu'elles sont interdites. Parce qu'elles sont advenues trop tard pour se déployer à l'air libre. Il leur faudra s'épanouir dans le silence. Elle entendait : Nous nous aimerons dans le secret. Il faudrait que vous soyez capable de garder ce secret. Un mot alors papillonnait en elle : Amants. Ils se peut que les mots nous ruinent, fassent naître en nous des désirs et des desseins qui brillent comme les mots, mais ne sont pas plus des mots que de l'or, seulement des choses concrètes dont le tracas est sûr. (AF, 210).

“Pode acontecer de as palavras nos arruínarem” e o romance de Ferney parece evidenciá-lo a cada diálogo que surge entre os personagens, que hesitam entre o dizer e o calar.

A autora desvela, ao longo dessa *conversation*, as facetas presentes na conversa entre dois seres que se desejam e que não querem confessá-lo abertamente – todas as sutilezas da linguagem verbal e não-verbal permitida pelo jogo de sedução e pelo anseio do amor nascente, são exploradas por Ferney.

É na conversa amorosa entre os protagonistas – conversa que se constitui de várias outras: dos futuros amantes entre si, de Pauline consigo mesma, de Gilles consigo mesmo, da autora ela mesma com o leitor, do narrador com os pensamentos das personagens, em freqüentes usos de fluxo de pensamento, de discurso indireto livre e de monólogo interior – que se pode perceber o trabalho com a linguagem em Ferney. É algo que transparece no uso das palavras, na construção das frases, no encadeamento das idéias. É uma maneira de dizer e calar, de tentar usar a linguagem como meio de expressão sabendo-a limitadora do que se quer expressar. E por isso se escreve. Como na narrativa clariceana.

Esse trabalho com a linguagem como forma de construção de si mesma aparece em Ferney (de maneira muito semelhante à de Clarice) de forma bastante contundente ao longo de todo o romance: a linguagem é questionada, manipulada, explorada em diversas possibilidades de construção de discursos, que se realizam ou não, conscientes ou não.

Na conversa dos futuros amantes percebe-se o jogo entre o que se pensa e o que se diz, entre o que se diz e o que se cala, entre silêncios que dizem mais que palavras, e palavras ditas para não dizer o que se deseja realmente expressar.

Si je te donne un rendez-vous, je viens, dit Pauline Arnault. Et sa voix pour dire cela ne trembla pas, sa voix fut claire et brave, quand sa pensée au contraire s'emmêlait dans l'ambiguïté des motifs et des songes. (...) Au-dedans d'elle, dans ce silence de femme courtisée, cela murmurait. Des petits aveux secrets, des étonnements. Même si je l'avais voulu, je n'aurais pas pu me dérober. C'est étrange comme j'ai été captivée du moment qu'il m'a regardée. Et comme je me suis tout de suite imaginé des choses. Et elle traduisit, d'une manière de coquette, sur un ton de faux reproche et de relâchement complice : J'espérais que vous n'osiez pas m'aborder comme ça. C'était un aveu à l'envers et aussi un mensonge qu'elle essayait de

croire, et d'ailleurs cela fut dit si faiblement qu'il n'entendit pas. (...). Et, encore marmottant comme si ses lèvres ne se descellaient pas, elle corrigea ce qu'elle tentait de dire : qu'elle avait, dans une zone raisonnable de sa conscience, espéré qu'il se tût, et, partout ailleurs, dans ce qui n'était pas raisonnable et dans ce qui n'était pas conscient, espéré qu'il l'accostât. (AF, 18/19).

No trecho citado, percebe-se o drama da linguagem que reflete o drama das personagens: como colocar em palavras o que parece intransmissível? Como falar sobre o que não se pode ou não se deve dizer? E aqui, lembramos novamente Wittgenstein (2001, p. 131), para quem "(...) o que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar".

Restam o silêncio, ou as palavras vazias: "Ce silence était si électrisé...Non, ils ne savaient pas encore se parler et tournaient dans l'inessentiel. (...) Mais elle entra dans cette conversation fausse" (AF, 26).

A conversa entre os protagonistas gira em torno do que não é essencial e nunca chega ao ponto fundamental do que se busca realmente dizer. A palavra surge como acessória àquilo que de fato se deseja expressar. O romance de Ferney, assim como o de Lispector, parece ilustrar em ficção aquilo que Wittgenstein expõe em filosofia.

Às falas das personagens seguem-se observações do narrador; pode-se em seguida entrar diretamente nos pensamentos das personagens ou chegar a eles através de discurso indireto livre. É, muitas vezes, o narrador que preenche, com suas observações, os silêncios da conversa entre Pauline e Gilles – e aí se evidencia ainda mais o silêncio na narrativa, pois que esta não avança, como que pairando acima das personagens, enquanto eles nada dizem.

Est-ce que tu m'aimes...ne le répète-t-on pas toute une vie? Il faudrait oublier l'opacité, et tout ce qui sépare d'un autre, et malgré les gestes et les mots qui nous avons. Car nous avons des gestes et des mots! Mais ce sont les pensées qui manquent: on ne sait pas tout se dire, on ignore ce qu'il y aurait à avouer, on ne peut penser dans le temps qu'il faut pour l'exprimer, tout ce qu'on pense dans le temps qu'il faut pour le penser. On ne peut même pas tout se confier à soi-même. Est-ce qu'il s'amusait d'elle? (AF, 29).

E aqui se percebe o drama da linguagem não apenas da personagem, que, confusa, não sabe o que se passa no outro (pois não sabe o que se passa nem em si mesma), mas também a dificuldade que se configura para o narrador (ou seria a própria autora?) que se posiciona e surge no texto para expressar justamente a dificuldade de se expressar. A essa passagem pode-se sobrepor uma outra, na qual o narrador se esconde e aparece o drama de Pauline, como a outra face de um mesmo rosto – ou uma imagem refletida.

(...) le secret qu'elle s'en faisait conditionnait sa façon d'entendre ou de parler. Elle était déséquilibrée par ce secret. *Il aurait fallu être transparent. Voilà ce qu'elle croyait. C'était impossible, ou c'était idiot. Mais elle tenta l'impossible.* (...) Oui, fâchée de s'observer de l'extérieur dans ce jeu et de savoir qu'elle le goûtait, elle avait posé cette sottise question. Comme elle minaudait ! Et tout cela pour travestir l'instinct, ce tressaillement intime qui n'était qu'une injonction ! Mais oui. N'était-ce pas ce qu'elle faisait ? En somme elle était déjà amoureuse et elle ne voulait pas se l'avouer. *Elle le savait et elle ne le savait pas.* Elle prenait à l'aterrissement et à la séduction le même plaisir qu'à l'issue. Elle était joueuse et captive et coupable, tout cela ensemble, c'est possible. Pourquoi suis-je venue ? disait-elle. *Elle lui posait la question qu'elle refusait de se poser.* Elle se sentit stupide et fautive, et désolée puisqu'elle ne se croyait ni l'un ni l'autre. (AF, 33).

O mesmo drama refletido em dois enfoques: visto de fora e expresso pela própria autora e visto de dentro da personagem, em vozes mescladas de personagem/ narrador/ autora. Como se o que se escreve refletisse aquilo sobre o que se escreve, ou antes, como se a forma da construção do discurso refletisse sobre o próprio discurso – e, novamente, podemos aproximar o texto de Ferney da narrativa clariceana. A dificuldade da personagem em verbalizar o que sente e pensa e é, parece ser um reflexo da dificuldade da própria autora na luta com as palavras – luta vã, pois que elas, as palavras, estão sempre aquém do que se pretende exprimir. E por isso se escreve.

No entanto, é através das palavras escritas ou faladas, que se dá uma possível comunicação, ainda que limitada pelas próprias barreiras da língua.

Elle avait rosi dans l'ardeur mise à parler, et il la trouva encore plus jolie (...). Et elle fut capable de se taire sans frémir, de sourire, de le regarder. *Comme si parler défaisait un noeud, comme si les mots apportaient le*

calme, substituaient à une défiance originelle l'apaisement, la platitude des choses révélées. (AF, 37).

Ao longo da conversa entre os dois protagonistas percebe-se várias características temáticas e estilísticas de Ferney, que a aproximam de Clarice – a luta com a linguagem; o uso do discurso indireto livre e do monólogo interior, mostrando a vida íntima das personagens; o surgimento da autora no texto com suas reflexões sobre o tema; o ser se construindo pela relação de alteridade; tudo isso intimamente ligado aos problemas em relação à linguagem.

O trecho a seguir exemplifica vários destes pontos:

Elle pouvait sembler idiote ou niaise à ce moment, toute jolie dans son extreme jeunesse, et vouloir ainsi d'emblée dire les choses qui ne se disent pas, les choses qui valent de rester tues, et peut-être grâce à cela, à demi sues, à demi rêvées. La cachoterie qu'elle se faisait la rendait brutale. Elle ne faisait qu'entrer dans le besoin de dire. Les choses dites sont moins incertaines que celles qui ne le sont pas. Mais pouvait-il seulement répondre, révéler abruptement son désir, et le ravissement, et l'immémorial dessein ? Dire tout de go : Nous sommes là parce que j'ai envie de coucher avec vous et que vous allez être d'accord. Ou bien être un peu plus chantournée et murmurer tout bas : Nous sommes là pour nous séduire, nous sommes là parce que vous me plaisez, parce que je pense à vous sans arrêt, parce que j'ai dû tomber amoureux et que je vous plais aussi, même si vous trichez en feignant de l'ignorer. Non, il ne pouvait pas dire ces mots. Ça ne se faisait décidément pas. Pourquoi donc ? Il n'aurait pas su l'exprimer, mais c'était à ne pas dire, pas maintenant. Elle n'aurait pas aimé cela. Et pourtant, s'il parlait, à l'instant tout serait clair. Un immense regret le traversa. Les mots étaient en lui et il ne les disait pas. Il connaissait la réponse et il répéta la question. Perroquet et menteur : Oui, pourquoi ? Pourquoi sommes-nous ensemble? (AF, 34).

E na impossibilidade das palavras, o silêncio. Silêncio grávido de sentidos, como a contraparte necessária da linguagem.

Et c'était pour elle le même paroxysme d'une affinité amoureuse : celle qui lasse ce qui en nous essaie de comprendre, et subjugué ce qui essaie de sentir. Il ne fallait pas tenter de parler, il fallait garder tue cette langueur partagée. Comme ils étaient silencieux ! Assommés. (AF, 46).

3.3.3. Mais algumas palavras sobre o silêncio...

Tanto em Clarice Lispector como em Alice Ferney está presente a problemática da linguagem e as narrativas de ambas evidenciam as possibilidades e

limitações das palavras e o uso de silêncios. Mas o silêncio em Alice Ferney é diferente do silêncio de Clarice Lispector. Embora em ambas as obras o silêncio surja nas “conversas amorosas” de futuros amantes quando eles não sabem o que dizer (ou não podem, ou não querem, ou não devem ainda dizer), eles têm origens diversas em cada obra.

Em Alice, o silêncio nasce da impossibilidade de expressar aquilo que se passa internamente, não por falta de palavras, mas porque não deve se dizer tudo claramente, devido à situação social de Pauline Arnault e Gilles André. Em Clarice, o silêncio se faz por não se poder traduzir em palavras o que acontece internamente.

Ambas as protagonistas não estão preparadas para a comunicação direta com o outro, mas por questões diferentes: Pauline, atormentada por esta paixão repentina fora do casamento; Lóri, pela admiração pelo “sábio” Ulisses. De qualquer modo, além desses motivos distintos que levam ao silêncio na narrativa, há um outro motivo que silencia ambos os casais de futuros amantes: eles ainda não sabem como se comunicar, por não se conhecerem bem um ao outro (Pauline e Gilles) ou por não se conhecerem bem a si mesmos (Lóri e Ulisses, ainda que este pretenda já saber). Segundo Merleau-Ponty,

(...) se o outro é realmente um outro, é preciso que, a um certo momento, eu fique surpreso, desorientado, e que nós nos reencontremos, não mais naquilo que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação de mim mesmo e também do outro: é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, mas que elas tenham se tornado sentido.⁵⁹

Parece ser o que acontece em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, e igualmente em *La conversation amoureuse*: a heroína de um e outro romance, ao se

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Op.Cit.**, p. 198. Tradução livre de : "(...) si l'autrui est vraiment un autre, il faut qu'à un certain moment, je sois surpris, désorienté, et que nous nous rencontrions, non plus dans ce qui nous avons de semblable, mais dans ce qui nous avons de différent, et ceci suppose une transformation de moi-même et d'autrui aussi bien : il faut que nous différences ne soient plus comme des qualités opaques, il faut qu'elles soient devenues sens".

ver diante de um outro que a instiga a moldar (no caso de Lóri) ou afirmar (no caso de Pauline) a própria individualidade, sente-se, a um certo momento, desorientada. Essa desorientação a leva a buscar-se a si mesma, a surpreender-se com o que encontra e a transformar-se – Lóri, sobretudo, mas também Pauline, embora em menor grau. E é apenas ao se perceber realmente como ser individual que “as diferenças tornam-se sentido”. Todo este processo é, em ambas as narrativas, pontuado pelo diálogo da protagonista com seu amante, e a relação de alteridade é marcada por uma tentativa de comunicação quase sempre frustrada ou incompleta, de início, e que se dá num outro nível ao final das histórias, indicando a transformação da protagonista. Ao longo desta aprendizagem, e ao longo das conversas entre os amantes, a comunicação é posta em xeque pela evidência da incomunicabilidade inerente aos diálogos.

O texto clariceano explora o silêncio como parte fundamental do processo de aprendizagem de Lóri na construção de si mesma e na sua preparação ao encontro com o outro, enquanto que o de Ferney o explora como parte do jogo de sedução e tudo o que ele implica – os desejos dissimulados, os anseios, os medos, as expectativas inconfessáveis. Mas, em ambas as narrativas, trata-se de um silêncio que nasce do sentimento comum entre duas pessoas – que se pode chamar simplesmente “amor”, com todas as implicações que esta palavra traz em si.

CONCLUSÃO

Grandes escritores podem ultrapassar fronteiras ao tratar de temas universais sem perder as particularidades de suas origens. No entanto, não é apenas o valor literário de sua obra que determina seu alcance de público, seja em seu país ou fora dele. Muitos bons autores não foram “descobertos pelo mundo” em seu tempo por escreverem num idioma que não tinha alcance universal ou por pertencerem a um sistema literário sem prestígio internacional. Talvez o caso mais marcante entre nós seja o de Machado de Assis, cujo inegável valor literário não foi suficiente para torná-lo conhecido fora do Brasil, em sua época.

Clarice Lispector, uma de nossas maiores escritoras, teve sorte diferente da de Machado, inserindo-se na literatura universal e tendo um alcance dentro de sistemas literários importantes, como o da França, chegando mesmo a ecoar na produção de obras de escritoras daquele país – como aconteceu com o grupo de feministas liderado por Hélène Cixous.

Ainda que esse não seja o caso de Ferney – que não faz parte daquela geração de mulheres que “descobriu” Clarice na França –, é interessante notar como as duas autoras lidam com temas semelhantes dando-lhes um tratamento formal bastante parecido, além de apresentarem um tom que aproxima a escrita de ambas. Ao observar como essas escritoras tratam o assunto do encontro amoroso, entremeando-o de temas secundários que em muito se assemelham em suas obras (como a problemática das possibilidades e limitações da linguagem), tentei estabelecer um possível paralelo entre elas mostrando os aspectos que as aproximam e as particularidades que as individualizam, numa leitura comparada.

“A literatura comparada no Brasil existe há muito tempo: desde que se começou a refletir sobre a formação da literatura brasileira e sobre a criação de um projeto de literatura nacional”, afirma Sandra Nitrini⁶⁰. Porém, os estudos comparatistas iniciais tendiam a apresentar o Brasil como receptáculo de tendências estéticas estrangeiras. Mas essa tendência mudou a partir da década de 1970, quando então

sublinha-se a necessidade de se apagar a introyecção colonialista que reconhece como natural a superioridade da literatura matriz ou dos países em condições econômicas mais favoráveis e se propõe o deslocamento do olhar como estratégia de leitura comparatista (NITRINI, 2004, p. 192).

Além disso, as velhas noções de fontes e influências, presentes na Literatura Comparada tradicional, tiveram seu valor reduzido e deram lugar a novos enfoques comparatistas nos quais as relações entre literaturas passaram a serem estudadas sob outros pontos de vista, ligados a questões como a intertextualidade, as configurações históricas, os gêneros, os procedimentos formais e temáticos.

Este trabalho pretendeu abordar – ainda que discretamente – entre outros aspectos, uma certa inversão do olhar lançado sobre a literatura brasileira em relação às estrangeiras, ao ressaltar uma certa presença da obra de Clarice Lispector na França. Estabelecendo um paralelo entre as duas autoras estudadas, busquei mostrar como o texto de Lispector parece ecoar no de Ferney – sem que isso implique uma relação de influência de uma sobre a outra. Cada autora escreve conservando as particularidades de suas origens, mas suas obras têm vários pontos de contato e apresentam características que as aproximam temática e formalmente.

A literatura é constituída de uma trama de diálogos – que acontecem concretamente entre escritores ou que se formam abstratamente na mente do leitor.

⁶⁰ NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 188.

Segundo Jorge Luis Borges⁶¹, é possível reconhecer a voz de um autor e suas características em textos de diversas literaturas e de épocas distintas, que podem ser tão diferentes entre si quanto o são suas origens. Ou seja, textos variados podem nos remeter, por uma ou outra propriedade (seja a forma, o tom, a temática, ou algum outro aspecto), a determinado autor, mesmo não tendo muito em comum com ele. Um escritor pode mudar a leitura que fazemos de textos de outros autores – anteriores, contemporâneos ou posteriores a ele – abrindo novas entradas que não perceberíamos em tais textos sem a existência desse escritor, sem que esse não houvesse mostrado outras possibilidades de leitura através da criação de uma obra que aponta novos caminhos na literatura. É nesse sentido que Borges afirma que cada escritor inventa seus precursores e que uma obra pode alterar a nossa maneira de ver tanto o passado quanto o futuro. O parentesco entre as obras não existe necessariamente pelo contato entre seus autores, mas é, sobretudo, estabelecido pelo leitor.

Isso parece ter acontecido em minhas leituras de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e *La conversation amoureuse*: a obra de Ferney me levou à de Clarice, incitando-me a relê-la sob um novo ponto de vista; e essa releitura devolveu-me à obra da autora francesa para observá-la sob novos ângulos, numa tentativa de compreender seus pontos de intersecção e suas características individuais – as afinidades e dissonâncias que ressoavam em minha mente ao pensar nas duas obras.

Alice Ferney pode evocar tanto Flaubert e Stendhal, por certa temática e certa forma narrativa, quanto Clarice Lispector, por um certo tom e pelos motivos que permeiam sua obra. Por sua vez, Clarice pode evocar tanto a *Odisséia* e a *Bíblia*, ou

⁶¹ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, in: *Otras inquisiciones. Obras Completas*. V.2. Buenos Aires: Emecê, 2001.

Kafka, Rilke e Drummond, quanto autores como Alice Ferney, favorecendo outras leituras não só de obras anteriores ou contemporâneas a sua, mas também de textos posteriores a ela. Parafraseando Borges, nessa perspectiva, a primeira Alice Ferney de *Le ventre de la fée* é menos “precursora” da Ferney que problematiza os usos da linguagem do que a autora brasileira Clarice Lispector.

A escritora francesa expande os temas encontrados na obra de Lispector, utilizando um certo tom narrativo, certas imagens e idéias que fazem de *La Conversation Amoureuse* uma obra que ao mesmo tempo lembra a escrita clariceana, mas que não deixa de ser original. Os questionamentos presentes em Ferney refletem as mesmas inquietações de Clarice, referentes à linguagem e suas limitações, aos silêncios e suas possibilidades e às implicações de tudo isso nas relações amorosas. No entanto, enquanto Ferney explora esses assuntos de maneira detalhada e quase exaustiva – como se precisasse escrever tudo o que pudesse a respeito, na tentativa de entendê-los – Clarice cria um texto mais enxuto, no qual o tratamento formal parece espelhar em si a temática relativa à linguagem.

Apesar de certas evidências textuais apontarem para um hipotético contato (direto ou indireto) entre a escritora francesa e a obra de Lispector, as semelhanças observadas nas narrativas podem ser decorrentes de afinidades intelectuais que levam a inquietações parecidas, transformadas em ficção romanesca – sejam os questionamentos sobre as relações amorosas, sejam aqueles sobre os embates sujeito-linguagem. A aproximação entre as obras revela preocupações comuns às duas autoras, indicando uma postura semelhante diante do amor, impregnada pelas inquietações que caracterizam a literatura do século XX – em que as buscas por novas maneiras de narrar resultam em experimentações formais que renovam velhos temas.

A qualidade literária em narrativas sobre o amor, numa época em que o romance oscila sob várias incertezas, resulta da capacidade de reatualizar esse tema de longa tradição universal empregando os recursos formais de uma literatura em crise, de modo a criar para o leitor contemporâneo sentidos que lhe dêem novas perspectivas sobre esse sentimento – neste mundo em que a velocidade das mudanças tende a tornar todo sentido e todo sentimento fugaz.

A leitura que fiz das obras de Clarice Lispector e Alice Ferney mostrou-me que as duas escritoras parecem conseguir esse intento, de forma simultaneamente similar e original. Ao mesmo tempo em que se inserem numa certa tradição literária, elas rompem com as regras do romance tradicional. As questões levantadas por suas obras são universais e atemporais, mas as cores que ganham são locais e contemporâneas – o que lhes permite diversas chaves de leitura.

Assim, oscilando entre a tradição e a ruptura, o original e a releitura, o local e o universal, o contemporâneo e o atemporal, o tema do amor renova-se nessas duas obras, alimentando a “dupla chama” de ambigüidades que o compõem.

Novas aprendizagens podem ser reveladas em outras leituras, outros encontros, outras conversas. Talvez os caminhos apontados aqui venham contribuir para estudos futuros sobre as autoras, as obras e o tema inesgotável do amor.

REFERÊNCIAS*

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura 1**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. “A máquina do mundo”. In: **Antologia poética** (organizada pelo autor). 51ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AREAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Seuil, 1972. (1953).

BAUMAN, Zygmunt. “O significado da arte e a arte do significado”, in: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”, in: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In : **Obras completas**. V. 2. Buenos Aires, Emecê: 2001.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. In: **Colóquio/ Letras 62**, Lisboa: 1981: p. 23.

CANDIDO, Antônio. “Literatura comparada”. In: **Recortes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

__ . **A educação pela noite**. São Paulo : Ática, 1989.

__ . “No raiar de Clarice Lispector“. In: **Vários escritos**. São Paulo : Duas Cidades, 1977.

__ . **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

* De acordo com: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT) - **NBR 6023**: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

CHEREM, Lucia Peixoto. **Um olhar estrangeiro sobre a obra de Clarice Lispector: a recepção da autora na França e no Canadá.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2003.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector.** Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

_ . **Entre l'Écriture.** Paris: Des femmes, 1986.

_ . **L'heure de Clarice Lispector.** Paris: Des femmes, 1989.

_ . **Le livre de Promethea.** Paris: Gallimard, 1983.

COMPAGNON, Antoine. **Le demon de la théorie.** Littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998.

FELINTO, Marilene. **Um surto lésbico-literário.** Caderno Mais! Folha de São Paulo, 5 de setembro 1999, p. 5.

FERNEY, Alice. **La conversation amoureuse.** Paris: J'ai lu, 2004 (Actes Sud, 2000).

_ . **L'Élégance des veuves.** Paris: J'ai lu, 2006 (Actes Sud, 1995).

_ . **Grâce et dénuement.** Paris: J'ai lu, 2005 (Actes Sud, 1997).

_ . **Le ventre de la fée.** Paris: Actes Sud, 1993.

_ . **Dans la guerre.** Paris: Actes Sud, 2003.

_ . **Les autres.** Paris: Actes Sud, 2006.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico", in: **Revista USP.** São Paulo, n. 53, março/ maio 2002.

GARCIA, Irma. **Promenades femmelières.** Paris: Des Femmes, 1981, v. 1.

GUILLÉN, Claudio. **Introducción a la literatura comparada**. Barcelona : Editorial Crítica, 1985.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice** – uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. In : **Poétique** – revue de théorie et d’analyse littéraires nº 27 – Intertextualités. Paris : Seuil, 1976.

KAFKA, Franz. **Parábolas**. Tradução: Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

KIRSCH, Gaby Friess. **Poética da tradução e recepção estética**: Nove novena na França e na Alemanha. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1998.

LYOTARD, François. **Le postmoderne expliqué aux enfants**: correspondance 1982-1985. Paris : Galilée, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

__ . **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

__ . **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

__ . **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

__ . **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

__ . **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

__ . **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco: 1999.

_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (José Olympio, 1969).

_. **Un apprentissage ou le livre des plaisirs**. Tradução : Jacques et Teresa Thiériot. Paris : Des Femmes, 1992.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu** – a não-ficção na obra de Clarice Lispector. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La prose du monde**. Paris : Gallimard, 1969.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique II**. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction. Paris : Gallimard, 1973.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

_. Introdução à LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coleção "Arquivos". Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

PAZ, Otavio. **La llama doble**. Amor y erotismo. Obras completas. V. 10. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Clarice Lispector em francês", in: **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIROTT-QUINTERO, Laura (*College of Staten Island, CUNY*). **Textual Violence in Feminist Criticism: The Case of Hélène Cixous and Clarice Lispector**. Disponível em: <http://iph.fsu.edu/interculture/pdfs/pirott-quintero%20lispector_and_cixous.pdf>. Acesso em 15/11/2007.

PLATÃO. **Diálogos**: O Banquete – Apologia de Sócrates. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**, uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RILKE, Raine Maria. **Alguns poemas e Cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

RIVAS, Pierre. **La réception de la littérature brésilienne en France**. Disponível em: <http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/france_bresil/02.html>. Acesso em 15/11/2007.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 1999.

ROUGEMONT, Denis. **História do amor no Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSET, Jean. **Leurs yeux se rencontrèrent**. Paris: José Corti, 1984.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

__ . **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 2004.

SARRAUTE, Nathalie. “L’ère du soupçon”, in: **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org). **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Saga Luzzatto, 2003.

SONTAG, Susan. “A estética do silêncio” (1967), in: **A vontade radical**: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEINER, Georges. “O repúdio à palavra” (1961). In: **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

TADIÉ, Jean-Yves. “Quem fala aqui?”, in: **O romance no século XX**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e estudo introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

Sítios da Internet:

http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/alice_ferney_interview.html
publicado em 19/07/2000. Acesso em: novembro de 2006.

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ETU&ID_NUMPUBLIE=ETU_995&ID_ARTICLE=ETU_995_0549 . Acesso em: abril de 2007.

<http://perso.wanadoo.fr/mondalire/ferney.htm#biblio>. Acesso em: novembro de 2006.

<http://www.humanite.presse.fr/journal> . Acesso em: novembro de 2006.

<http://www.purjus.net/litterature/chroniques.php3?book=167> . Acesso em: novembro de 2006.

ANEXO

ENTREVISTA COM ALICE FERNEY

Em resposta à carta escrita por mim em abril de 2008, a escritora francesa enviou-me, muito gentilmente, uma mensagem eletrônica na qual responde às questões que lhe fiz.

Pour Maria Estela Lima

Merci madame pour cette belle lettre réconfortante qui me touche infiniment. C'est étonnant d'imaginer être lue aussi loin de chez soi ! (mon adresse postale ... Paris). J'ai tâché de répondre à vos bonnes questions et j'espère que ces réponses vous suffiront, si ça n'est pas assez vous me le direz par mail !

Je vous souhaite d'être inspirée pour tous vos travaux universitaires, et ensuite d'être bien lue par vos pairs. L'université c'est aussi toute une aventure (j'ai moi-même enseigné l'économie à l'université pendant 20 ans) !

A bientôt je l'espère, bien à vous.

Alice Ferney

1) *Pourquoi êtes-vous devenue écrivain ?*

Ce fut une vocation. A l'âge de sept ans j'ai eu envie d'écrire des livres et, dans les mouvements de la vie, cette envie m'est restée jusqu'à l'âge de vingt ans où, entrée dans une grande école de commerce (l'ESSEC) j'ai su que si je n'écrivais pas j'aurais l'impression d'avoir perdu ma vie. Je crois que j'ai aimé l'idée qu'un simple travail crée un objet qui dure, j'ai eu d'instinct l'idée que la création (toute création) est source d'un épanouissement. Ecrire est depuis l'enfance ce qui peut donner sens à la vie.

2) *D'après vous, quelle est la fonction de la littérature aujourd'hui ?*

Toujours la même : exprimer, partager entre les hommes les sensations, les sentiments de la vie. Faire éprouver à chacun sa propre humanité. Mettre en mots l'expérience de la vie. Toutes les expériences. Donc évidemment aujourd'hui de nouvelles expériences (par exemple : qu'est-ce que ça fait de se faire greffer un cœur ? porter un enfant pour une autre ? etc...)

3) *D'après vous quel est le rôle de l'écrivain aujourd'hui ?*

Ecrire. Ecrire sans se payer de mots, pour trouver une vérité, la plus infime soit-elle.

4) *Dans vos romans le sujet du rôle du langage est très présent.... Pouvez-vous commenter ?*

Oui vous avez raison, ça n'est pas faux, mais d'ailleurs est-ce que s'intéresser aux échecs et aux réussites du langage n'est pas logique pour une personne qui écrit ? Disons que le langage parlé, l'échange verbal, m'apparaît dans toute sa complexité quand j'essaie de l'écrire. La question de la sincérité est cruciale : celle qu'on n'a pas autant que

celle qui étant réelle éveille le soupçon. Oui je trouve ça terrible de penser que les gens mentent, n'écoutent pas ce qu'on leur dit ou ne peuvent pas l'entendre, vous soupçonnent de mentir etc.... J'aime les relations authentiques et personnelles (pas mondaines et superficielles), c'est ce que doivent au fond exprimer mes livres. J'aime que l'autre s'offre, se livre, s'exprime !

5°) *Pouvez-vous citer des écrivains qui vous ont marquée ?*

Oui beaucoup. Chez les français : Balzac, Zola, Proust, Céline, Aragon, Giono, Duras, Yourcenar, Sylvie Germain, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Pierre Michon. Chez les étrangers, Woolf, Hardy, Lawrence (DH), Faulkner, Conrad, Javier Marias, Tolstoï.

6°) *Mes écrivains préférés sont Giono (un styliste funambule) ; Aragon (romancier génial). Faulkner, Lawrence, Woolf, par les réalités qu'ils enferment dans leurs livres.*

7°) *Quels sont les auteurs que vous lisez actuellement ?*

Tous ceux que je viens de citer, des nouveautés françaises et étrangères pour faire des critiques dans Le Figaro. Et puis des livres pour me documenter lorsque j'en ai besoin pour écrire, et puis un peu de philosophie, des textes de spiritualité, de la sociologie et de l'économie (pour ne pas perdre complètement la main).

8°) *Connaissez-vous des écrivains brésiliens ?*

Je cherche, mais il me semble que non.

9°) *Je ne connais pas non plus Clarice Lispector...*

10°) *Aimeriez-vous être traduite au Brésil ?*

Bien sûr ! c'est toujours un plaisir et un honneur de faire passer une frontière à un livre, mais ça n'est pas si facile ...