



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

VLADIMIR LIMA ARAÚJO

**AS FACES DA ESFINGE: CONTOS DE CLARICE LISPECTOR EM SUA
TRADUÇÃO PARA O INGLÊS**

FORTALEZA

2022

VLADIMIR LIMA ARAÚJO

AS FACES DA ESFINGE: CONTOS DE CLARICE LISPECTOR EM SUA TRADUÇÃO
PARA O INGLÊS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luana Ferreira de Freitas

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A692f Araújo, Vladimir Lima.
As faces da esfinge : contos de Clarice Lispector em sua tradução para o inglês / Vladimir Lima
Araújo. – 2022.
94 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.
1. Estudos da Tradução. 2. Clarice Lispector. 3. Tradução literária. 4. Contos. I. Título.

CDD 418.02

VLADIMIR LIMA ARAÚJO

AS FACES DA ESFINGE: CONTOS DE CLARICE LISPECTOR EM SUA TRADUÇÃO
PARA O INGLÊS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 20/04/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Dr.^a Lenita Maria Rimoli Pisetta
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

À minha família por todo o suporte, incentivo e compreensão ao longo desse projeto.

Aos amigos por todo o apoio dispensado, em especial à Layse Castanheira Ferreira Costa, sempre e inquestionavelmente presente.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POET, em particular ao Professor Doutor Walter Carlos Costa.

À minha orientadora, Professora Doutora Luana Ferreira de Freitas, pela atenção, paciência e por todos os ensinamentos.

Ao secretário do POET, Kelvis Santiago, pela acolhida sempre gentil e atenciosa.

Finalmente, a todos que participaram direta ou indiretamente desta dissertação, o meu agradecimento sincero.

“Há homens que em algum momento cessam de ser eles e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio.” (CORTÁZAR, 2021, p. 532).

“Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode também dar uns momentos de distração de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida. [...] Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições”. (PESSOA, 1999, p. 55).

RESUMO

Há algumas décadas, a obra de Clarice Lispector tem sido de uma forma ou outra apresentada ao público de outros países. Dentre as traduções feitas para o inglês do universo *clariceano* duas se destacam: a primeira, de Giovanni Pontiero para o livro de contos *A Legião Estrangeira*, publicada com o título de *Foreign Legion* (1986); e a segunda, mais recente, feita por Katrina Dodson para todos os contos de Clarice, publicada em inglês com o título *The Complete Stories* (2015). A escrita de Clarice Lispector, longe de ser convencional, traz, em sua essência, aspectos que exigem do tradutor de seus textos um mergulho profundo numa obra cuja linguagem atua essencialmente como protagonista. Observam-se, pois, nas duas traduções acima citadas, diferenças marcantes no que tange à abordagem da complexidade da escrita clariceana. Para as análises aqui apresentadas, foram selecionados os contos “Tentação” e “Uma amizade sincera”. Para esta dissertação, adotamos como fundamentação teórica principal os pressupostos trazidos aos Estudos da Tradução por Venuti (1995) e Berman (2007, 2009): fragmentação do texto e repetição, distanciamentos linguísticos e culturais, equivalência, estrangeirização e domesticação. Seguindo esse referencial, e tendo a obra de Clarice como objeto, faremos uma imersão em busca dos caminhos percorridos pelos dois tradutores nas trilhas muitas vezes obscuras da autora de *A Hora da Estrela*.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Clarice Lispector. Tradução literária. Contos.

ABSTRACT

For several decades now the work of Clarice Lispector has been presented somehow or other to audiences in other countries. Among the translations made into English of the Claricean universe two of them have stood out: the first, by Giovanni Pontiero for the book of short stories *A Legião Estrangeira*, published under the title *Foreign Legion* (1986); and the second, more recent, by Katrina Dodson for all of Clarice's short stories, published in English under the title *The Complete Stories* (2015). Clarice Lispector's writing, far from being conventional, brings in its essence aspects that require the translator of her texts to dive deeply into a work whose language essentially acts as the protagonist. Therefore, in the two translations mentioned above, there are outstanding differences regarding the approach to the complexity of Clarice's writing. For the analyses presented here, the short stories "Temptation" and "A sincere friendship" were selected. For this thesis we have adopted as main theoretical basis the assumptions brought to Translation Studies by Venuti (1995) and Berman (2007, 2009): text fragmentation and repetition, linguistic and cultural distances, foreignization and domestication. Following along these paths and having Clarice's work as object, we will seek an immersion in search of the paths taken by the two translators in the often obscure pathways of the author of *The Hour of the Star*.

Keywords: Translation Studies. Clarice Lispector. Literary Translation. Short stories.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CLARICE LISPECTOR – CONTISTA INSERIDA NO UNIVERSO ANGLÓFONO	18
2.1 Uma obra em contexto	18
2.2 O conto e Clarice em contos	29
2.3 Uma visão sobre Clarice em língua inglesa	40
3 SOBRE TRADUÇÃO E A CONSTRUÇÃO TRADUTÓRIA DE GIOVANNI PONTIERO E KATRINA DODSON PARA OS CONTOS “TENTAÇÃO” E “UMA AMIZADE SINCERA” DE CLARICE LISPECTOR.....	45
3.1 Considerações sobre tradução literária.....	45
3.2 Venuti ou A visibilidade do tradutor	51
3.3 Por entre imersas legiões de espelhos	53
3.4 A voz de Clarice Lispector nas traduções de Giovanni Pontiero e Katrina Dodson..	57
3.4.1 Pontiero e a escrita clariceana.....	57
3.4.2 Katrina Dodson e uma nova abordagem para Clarice.....	62
3.4.3 Aspectos gerais acerca das traduções	65
3.4.4 As traduções para “Tentação” e “Uma amizade sincera”: uma análise contrastiva..	66
3.4.5 Pontuação	67
3.4.6 Adjetivação.....	73
3.4.7 Substituições/Inclusões	75
3.5 Sobre as análises	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

Em uma de suas obras mais célebres, o escritor alemão-suíço Herman Hesse trouxe ao mundo a história do personagem Harry Haller, personificação da angústia, da inquietação, de uma confusa busca interior, não importando, muitas vezes, quais caminhos seriam necessários para que tal procura fosse satisfeita. Em *O lobo da estepe*, diz Haller:

Nada lhe posso dar que já não exista em você mesmo. Não posso abrir-lhe outro mundo de imagens, além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo, e isso é tudo. (HESSE, 1996, p. 177).

No universo criado por Hesse, importa o que vem de dentro, o que não se enxerga, mas se deseja, o que é oculto, mas se persegue como forma de manter viva a própria alma. Se falamos de algo que se busca e que talvez somente possa ser encontrado em meio ao invisível, a escritora Clarice Lispector se insere por entre os tortuosos caminhos da psique humana como uma das mais contundentes representantes.

Data do início dos anos de 1940 a primeira reação da crítica especializada à escrita da autora. No já clássico ensaio “No raiar de Clarice Lispector”, o professor e crítico Antonio Candido, após traçar um inconformado panorama da literatura brasileira à época, afirmaria sobre o primeiro romance de Lispector *Perto do coração selvagem*:

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

Quase sete décadas depois, chega a ser, no mínimo, impressionante observar a precisão cirúrgica com a qual Candido conseguiu antecipar o crescente interesse da crítica nacional e internacional pela obra da autora.

Percorrer os caminhos traçados nas linhas e principalmente nas entrelinhas dos textos de Lispector torna-se, a partir de cada romance ou conto, um desafio em que a introspecção adquire status de chave para que portas sejam abertas. Percebe-se, e tal observação não demora muito a acontecer, que as interrogações surgidas à medida que o leitor avança sobre a vida dos personagens não terão respostas simples. Tal qual novelo que se enrosca para dentro, o que a autora oferece é simplesmente mistério e questionamentos que

buscam desvendar a complexidade inata a todo ser humano e causada por sua própria diversidade.

Se caminhos são abertos, a autora os ladrilha através da palavra. Na escrita de Lispector, a língua, ao mesmo tempo em que é utilizada como ferramenta de expressão, e por isso absolutamente imprescindível, assume o papel de traduzir o inexprimível, o que não se consegue dizer, o que não é óbvio, o que, por fim, grita através de silêncios. Benedito Nunes, em seu *O dorso do tigre*, diz:

Pode essa tensão, quando intensificada, levada às suas últimas consequências, tornar-se representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana. É o que ocorre nos romances de Clarice Lispector. A inquietação que neles tortura os indivíduos é o desejo de ser, completa e autenticamente — o desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo, realização das possibilidades em nós latentes. (...) Não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos, aquilo em que nos vamos tornando. (NUNES, 1976, p. 132).

Os silêncios na narrativa de Lispector agem escondidos e à espreita do leitor. É o que se percebe no fragmento de *Perto do coração selvagem* a seguir:

No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. Se eu desse um grito – imagino já sem lucidez – minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra. Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solitude branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda [...]. Porém os raros instantes que às vezes consigo de suficiência, de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena como o canto de um órgão – esses instantes não provam que sou capaz de satisfazer minha busca e que esta é sede de todo o meu ser e não apenas uma ideia? [...] Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. (LISPECTOR, 1998a, p. 70-71).

Para compreender os temas recorrentes na ficção clariceana é necessário, antes de qualquer coisa, romper o medo e, não tão simplesmente assim, mergulhar. Na submersão que se seguirá, quem lê a escritora encontrará personagens tomados pelo temor, pela solidão e pelas angústias que surgirão ao longo de suas vidas.

Envoltos em enredos nos quais o cotidiano é colocado como a tela onde se reproduzirão os conflitos, os personagens se desvelam. Inicialmente donos de personalidades e formações bem construídas, com vidas muitas vezes calcadas na mais absoluta banalidade

da existência, serão encontrados, nos parágrafos seguintes, desestruturados, cômicos, absortos e espantados entre a rotina automatizada e o mergulho em si mesmos.

Ante a ânsia implícita de resgatar o que não é visível, Lispector explicita a força do narrador que expõe o personagem e sua história para quem a lê, fazendo com que o leitor, sem prévio aviso, sintase desafiado a decifrar o que há por entre as palavras. Tal tarefa não se revela impune. A escrita da autora amarra, fere, provoca e gera reflexões. Nada do que é proposto por ela nasce do que é fácil, a começar pelas experimentações com a estrutura da narrativa, com a pontuação, muitas vezes incomum colocada no início ou final dos textos, e com a sintaxe.

Desfiliada de gêneros, em muitos de seus textos, Lispector transpõe ao narrador a tarefa da provocação. Este, por sua vez, de tão presente, tem sua voz muitas vezes confundida com as dos personagens principais. Além de ter que decifrar quem fala, o leitor é levado a traduzir silêncios. Dessa forma, enquanto os leitores buscam respostas no que está escrito e no que não está, os personagens buscam essas respostas em si mesmos. Nessa busca, o leitor haverá de enovelar-se e acostumar-se com uma “provocação do estranhamento”, como observa Lucia Helena em seu ensaio “A vocação para o abismo”:

A ficção de Lispector distende uma corda, de tenso equilíbrio, trapézio sutil nos detalhes, no qual se convive com a falta de organização da estrutura maior. Por esta razão seu texto é atravessado, de ponta a ponta, por um frágil fio condutor, levando o leitor à experiência do vazio. A questão do outro, do estrangeiro aí se implanta, pois a ficção em exame encontra seu impulso na provocação do estranhamento, no deslocamento de lugares culturais prontos, e torna o modo estranho de ser uma forma de ser e de estar no mundo. Saboreia-se o inconcluso e o *nonsense* numa narrativa que tem no ilimitado seu alvo condutor. Pois a figura em Clarice é a metamorfose. (HELENA, 1999, p. 64).

Tendo publicado seu primeiro romance no início da década de 1940, Clarice Lispector obteria nas décadas seguintes reconhecimento e notoriedade por uma obra que trafegava entre a publicação de romances, contos, crônicas e entrevistas publicadas em jornais e revistas. Seus livros conseguiram se equilibrar entre a boa recepção no meio acadêmico brasileiro e um público que, não raro, reagia com estranheza à sua obra. Ante o novo que a escrita de Clarice representava, da mesma forma que observava Antonio Candido em seu “No raiar de Clarice Lispector” tecer loas à escritora, “Clarice Lispector nos deu um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna [...] dentro de nossa literatura é performance da melhor qualidade [...]” (1970, p. 128), Álvaro Lins, no artigo intitulado “A experiência incompleta: Clarice Lispector”, afirmava:

Romances, porém, não se fazem somente com um personagem e pedaços de romances, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambas nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção. (LINS, 1963, p. 192).

Para Rosenbaum (2002, p. 8), reconhece-se na obra de Clarice “uma experiência, no limite, indecifrável, seja para seu público cativo, seja para aqueles que dela se aproximam pela primeira vez”. No exterior, a obra de Clarice também não passou despercebida. Sobre esse ponto, talvez os grandes questionamentos a serem feitos sejam: como Clarice era percebida junto a outras culturas? Quais os caminhos trilhados por seus tradutores que fizeram com que sua obra pudesse alcançar o atual prestígio internacional?

Data de 1952 a primeira tradução de um texto de Clarice para uma língua estrangeira. Publicado pela revista *Roman* da editora Plon de Paris, um capítulo de “A cidade sitiada” foi traduzido pela diplomata brasileira Beata Vettori. Em 1954, seria a vez de *Près du coeur sauvage*, tradução de *Perto do coração selvagem* a cargo de Denise-Teresa Moutonnier. A tradução causou polêmica e constrangimento, haja vista que Lispector viria a demonstrar profundo desgosto com a versão. Em carta de 10 de maio de 1954, escreveria: “preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções” (LISPECTOR, 2007, p. 254). A obra de Lispector continuaria a repercutir na França, principalmente após a morte da escritora, através de seminários e estudos literários organizados por Hélène-Cixous e sua equipe no Centro de Estudos Femininos da Universidade Paris VIII – Vincennes e no Collège International de Philosophie. Reputa-se a Cixous, inclusive, papel fundamental para a divulgação de Lispector no exterior.

No período compreendido entre as décadas de 1960 e 1990, as traduções da obra de Lispector para a língua inglesa feitas por tradutores como Gregory Rabassa, Giovanni Pontiero e Earl Fitz, e mais recentemente pelas mãos de Stefan Tobler, Johnny Lorenz, Alison Entrekin, Benjamin Moser e Katrina Dodson, dentre outros, a colocariam no patamar das mais reconhecidas ficcionistas da literatura mundial. Em levantamento feito pela UNESCO em 2012, Lispector era a escritora brasileira mais traduzida do mundo e publicada em mais de 40 países. Em matéria publicada para o site da BBC, diz Nádia Gotlib:

Ao longo dos últimos anos, o número de trabalhos acadêmicos baseados na obra de Clarice aumentou consideravelmente. Até os anos 1980, era possível ler a totalidade do que se publicava sobre ela. Depois disso, o número de artigos, resenhas e livros aumentou tanto, aqui e lá fora, que se tornou impossível conhecer todos eles. (BERNARDO, 2020).

Clarice chega às mãos dos leitores de língua inglesa pela primeira vez em 1967, pelas mãos de Rabassa, com *Apple in the Dark*, tradução do romance *A maçã no escuro*, publicado originalmente no Brasil em 1961. A partir daí, a autora vai aos poucos amalhando traduções de sua obra. Nas décadas seguintes todos os seus romances foram traduzidos para o inglês, além das coletâneas de contos *Laços de família*, *A via Crucis do corpo* e *Legião estrangeira* e, em 2015, *The Complete Stories*, reunião de seus contos em um só volume organizado por Benjamin Moser e traduzido por Katrina Dodson. Esse último entrou na lista do *The New York Times* dos 100 melhores livros daquele ano.

Ao partirmos do pressuposto etimológico de que traduzir é “levar algo para o outro lado”, talvez a primeira preocupação que devêssemos considerar fosse: como transportar ideologias, histórias, sentimentos e concepções de uma cultura à outra a fim de que uma mensagem ao final não se perca pelo caminho?

Historicamente tal discussão, principalmente no que tange à tradução literária, distancia-se de um consenso. Ressalte-se ainda que o tradutor, ao traduzir um texto, tenderá a fazê-lo de acordo com sua bagagem cultural e linguística. Ao final, transpor a linguagem transforma-se, de imediato, em seu grande desafio.

Dona de uma escrita densa, cuja estrutura narrativa muitas vezes desobedece a padrões, Lispector impõe desafios a seus tradutores. Lidar com o que a autora quer deixar transparecer se revela a parte mais óbvia ante as dificuldades em descobrir o que a escritora quis que permanecesse intencionalmente oculto.

Reside exatamente nesse ponto a principal razão que me fez decidir pela escolha da obra da autora como objeto de pesquisa, tomando por base a grande quantidade de impasses e variantes teóricas no tocante ao fenômeno do fazer tradutório que advém da poética clariceana.

A partir da década de 1970, Giovanni Pontiero, professor e tradutor britânico, se tornaria o responsável pelo maior número de traduções de Clarice para a língua inglesa, boa parte delas pela Editora Carcanet Press. Entre livros de contos e romances, traduziria nada menos que seis de suas obras, tendo sido premiado por suas traduções com o *Foreign Fiction Award* do Jornal *The Independent* (1993); *Outstanding Translation Award da American Literary Translator's Association* (1994); e ainda com o Prêmio Teixeira Gomes do Governo Português (1995).

Ressalte-se por oportuno que, em seu processo de tradução, Pontiero oscila muitas vezes entre o que Venuti (1995) denominaria de “estrangeirização” e “domesticação”. Para

Rocha e Camargo (2012), em estudo apresentado acerca de *A legião estrangeira* (2012), há clara tendência do tradutor para a “domesticação”. Para os autores,

A tentativa de explicitar o que foi omitido, apagado ou incompleto em *The Foreign Legion* (LISPECTOR, 1992) pode remeter-nos à ideia geral de domesticação do texto estrangeiro para o público leitor da língua inglesa (VENUTI, 1995). De maneira geral, ao ser traduzido, alguns trechos do texto clariciano foram domesticados por meio da omissão de diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro valorizando, por conseguinte, um discurso mais transparente e acessível aos anglófonos. (ROCHA; CAMARGO, 2012, p. 120).

Em outro estudo comparativo, desta vez acerca da tradução de Pontiero para *A descoberta do mundo*, Camargo (2008) afirmaria que

A postura tradutória de Pontiero poderia corresponder a uma tendência identificada com o processo de “estrangeirização” (VENUTI, 1995), ao procurar manter a rede densa de ligações do respectivo original. (CAMARGO, 2008, p. 9).

No decorrer das primeiras décadas do século XXI observa-se no exterior um crescente interesse pela obra da autora. Destaque-se aqui a publicação nos Estados Unidos de *The Complete Stories*, reunião dos contos de Lispector traduzida por Katrina Dodson, doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Berkeley, California. Em ensaio publicado no suplemento literário *Believer*, diria Dodson:

Lê-la pela primeira vez pode parecer como ser levado por um caminho em direção a mistérios esotéricos que nunca serão completamente desvendados. Imagino os leitores mais dedicados de Clarice praticando uma forma de bibliomancia, abrindo seus livros ao acaso e deixando que uma de suas surpreendentes linhas os coloque sob um novo ângulo de vida, como uma carta tarô arrancada do baralho. (DODSON, 2018).

É comum a pesquisas em estudos literários da tradução a investigação/o exame/a análise do estilo do autor e se esse estilo foi traduzido.

Nessa pesquisa, busco ir um pouco além. Segundo Berman (1971), a tradução literária seria algo totalmente identificado com a produção humana, capaz de sintetizar, o espaço do indivíduo no mundo em que vive. Assim, acredito que a forma, o estilo impresso por cada tradutor tem papel fundamental na recepção do texto na língua de chegada. Proponho aqui uma investigação comparativa dos estilos adotados por Giovanni Pontiero e Katrina Dodson no que tange à obra de Clarice Lispector, ressaltando aspectos e padrões estilísticos adotados pelos dois tradutores.

A pesquisa é fundamentada nas teorias de Antoine Berman, para quem uma tradução ética seria aquela amparada na estranheza do texto fonte e de Lawrence Venuti que propõe a discussão de identidades culturais por meio da tradução, apresentando questionamentos no tocante à invisibilidade do tradutor.

O corpus dessa pesquisa é formado por dois contos de Lispector, “Tentação” e “Uma amizade sincera”, e suas duas traduções para o inglês feitas por Giovanni Pontiero (1992) e Katrina Dodson (2015).

Analisar quaisquer dos títulos produzidos por Clarice Lispector é constatar uma proeminência de conteúdos que nos levam aos mais diversos recantos da própria condição humana. Minha opção por *A legião estrangeira* deveu-se principalmente à diversidade de cenários onde se encontram os personagens dos treze contos que formam o volume bem como as histórias que os envolvem, tramas que nos remetem a temas como solidão, separação, amor, angústia, incerteza. Nas narrativas, Clarice apresenta variações sobre sua própria escrita onde textos mais complexos, como “O ovo e a galinha”, são dispostos ao lado de outros como “A solução” e “Macacos”, narrados com simplicidade e onde se pode observar uma narrativa linear.

No tocante aos contos selecionados para essa pesquisa, optei por utilizar a primeira edição de *A legião estrangeira*, publicada em 1964 pela Editora do Autor (FIGURA 1).

Essa escolha justifica-se pela forma como conceitualmente o volume foi pensado pela autora para sua publicação, ou seja, com sua divisão em duas partes, sendo a primeira dedicada aos contos e a segunda, intitulada “Fundo de gaveta”, a crônicas, aforismos, provérbios, máximas.

Registre-se aqui inclusive que, na biografia *Clarice - uma vida que se conta*, Nádya Gotlib menciona que a própria Clarice se mostrou insatisfeita com a divisão em publicações diferentes das duas seções que compunham a edição original da coletânea.

A autora lamentará a posterior divisão do livro feita pela editora Ática, que separa os contos maiores, publicados com o título de *A Legião Estrangeira*, das “anotações”, que, no lugar do anterior “Fundo de Gaveta”, são publicadas com um título, segundo Clarice, “detestável”: *Para Não Esquecer*. (GOTLIB, 2009, p. 430).

Figura 1 – Capa da primeira edição de *A Legião Estrangeira*



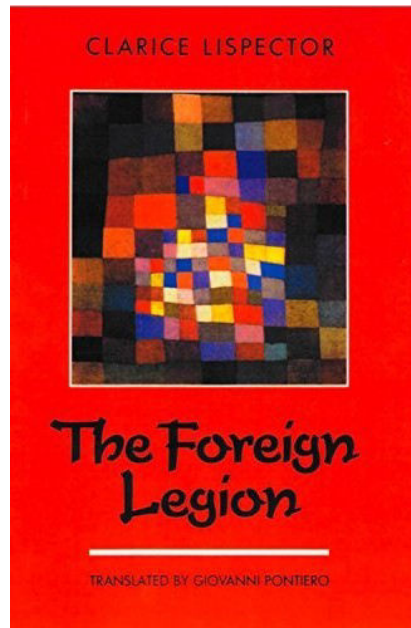
Fonte: Itaú Cultural (2022).

Nota: Publicada pela Editora do Autor, Rio de Janeiro, em 1964.

Retomando Cortázar, um dos pilares do conto reside em sua intensidade. Para o escritor argentino a tensão presente nesse tipo de narrativa levaria o leitor a prender-se à leitura. “[...] a tensão se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder o contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrastá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 2006, p. 231). É o que se observa e o que me levou à escolha dos textos aqui analisados. Tanto em “Tentação” quanto em “Uma amizade sincera” o fio que conduz a narrativa está fundamentado sobre o que está posto. Nesses contos, o leitor é colocado diretamente em contato com a realidade do personagem.

Os contos “Tentação” e “Uma amizade sincera”, traduzidos por Giovanni Pontiero como “Temptation” e “A Sincere Friendship”, respectivamente, fazem parte do volume *The Foreign Legion – Stories and Chronicles*. A edição utilizada para essa pesquisa foi publicada em 1992 pela editora New Directions (FIGURA 2). O volume obedece à edição original publicada em 1964 no Brasil e vem dividido em duas partes, sendo a primeira intitulada “Stories”, trazendo a tradução dos treze contos, e a segunda, intitulada “Chronicles”. Essa edição conta ainda com posfácio do tradutor.

Figura 2 – Capa da edição de *The Foreign Legion*, traduzida por Giovanni Pontiero

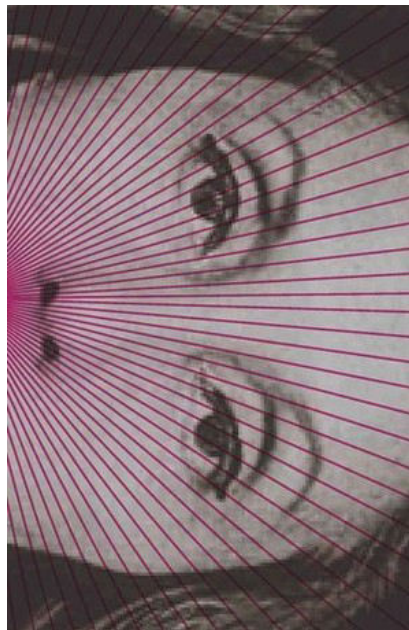


Fonte: Amazon (2021).

Nota: Publicada pela editora New Directions, Nova Iorque, Estados Unidos, em 1992.

A tradução de Katrina Dodson para os dois contos em análise faz parte de *The Complete Stories*, publicada em 2015 também pela editora New Directions (FIGURA 3). O volume traz prefácio assinado por Benjamin Moser, posfácio da tradutora e notas bibliográficas.

Figura 2 – Capa da edição de *The Complete Stories*, traduzida por Katrina Dodson



Fonte: Sampaio (2015).

Nota: Publicada pela editora New Directions, Nova Iorque, Estados Unidos, em 2015.

A presente pesquisa está estruturada em três capítulos: o primeiro traz uma introdução geral ao que será abordado na dissertação destacando, entre outros pontos, a escolha das publicações que serão analisadas. O segundo capítulo, “Clarice Lispector contista inserida no universo anglófono”, busca contextualizar a obra da escritora, analisar a dinâmica do conto em Clarice bem como as traduções feitas para o inglês da obra da escritora. O terceiro capítulo, “Sobre tradução e a construção tradutória de Giovanni Pontiero e Katrina Dodson para os contos “Tentação” e “ Uma amizade sincera”, explora questões relacionadas à tradução literária e apresenta uma análise contrastiva na qual, a partir de trechos selecionados dos contos e tomando por base tanto o texto fonte quanto suas respectivas traduções, serão discutidas comparativamente as leituras e interpretações dos dois tradutores de acordo com suas perspectivas e linhas tradutórias. No quarto e último capítulo, serão trazidas as considerações finais.

2 CLARICE LISPECTOR – CONTISTA INSERIDA NO UNIVERSO ANGLÓFONO

2.1 Uma obra em contexto

Não são poucos os relatos de leitores ou até mesmo de escritores que, relembrando os primeiros passos que os levaram para o universo da literatura, se referem à primeira página de um romance ou primeiro verso que, de certa forma, marcariam aquilo que viriam a ser. Em seu *O homem dos avessos*, Antonio Candido diz sobre Guimarães Rosa: “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício” (CANDIDO, 1986, p. 9).

Como exemplo, cito três aberturas memoráveis: *Anna Kariênina*, de Tolstói, “Todas as famílias felizes se parecem. Cada família feliz é infeliz à sua maneira” (2017, p. 14); *Grande Sertão: Veredas*, de Rosa, “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar” (2019, p.13); e *O apanhador do campo de centeio*, de Salinger,

Se querem mesmo ouvir o que aconteceu, a primeira coisa que vão querer saber é onde nasci, como passei a porcaria da minha infância, o que os meus pais faziam antes que eu nascesse, e toda essa lenga-lenga tipo David Copperfield, mas, para dizer a verdade, não estou com vontade de falar sobre isso. (SALINGER, 2019, p. 7).

Seria aceitável presumir, então, que os trechos acima citados podem ter servido de influência para escritores darem início às suas obras? Acredito que sim. Ainda que inícios comumente indiquem pontos de partida, a presente pesquisa, imersiva na contística de Clarice Lispector, partiu não de um começo, mas de um final. Mais precisamente do final do conto “Tentação”, onde a angustiada menina ruiva, aturdida pelo inesperado de um momento, percebe a força de um cão se sobrepor à dela. Em poucas linhas, uma vida inteira se mostra e a personagem se angustia, se questiona e somos levados a concluir que o drama humano está no cotidiano e que na maioria das vezes esse se nos mostra de todo instável:

A dona esperava impaciente sob o guarda-sol. O basset ruivo afinal despregou-se da menina e saiu sonâmbulo. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam. Acompanhou-o com olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina. Mas

ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás. (LISPECTOR, 1964, p. 69).

O impacto inicial e, por vezes, inevitável, experimentado pelo leitor ao travar contato com a obra de Lispector revela, não raro, um estranhamento. Ao partirmos do conceito de estranhamento cunhado por Viktor Chklóvski em seu ensaio “A arte como processo”, podemos dizer que reside exatamente nesse contato com o insólito, com o que não é comum, com aquilo que choca, as chaves necessárias para que se estabeleça uma relação com o novo, com o que é estranho. Para o russo,

A arte é feita para dar a sensação da coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento da arte é o procedimento da representação insólita das coisas, é o procedimento da forma confusa que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, porque em arte o processo de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o modo de viver a coisa no processo de sua consecução, em arte aquilo que está feito não tem importância. (CHKLÓVSKI, 1984, p. 36).

Observa-se aqui uma estreita relação entre as poéticas; tanto Clarice quanto Chklóvski valorizam e ressaltam a forma com a qual o leitor percebe a obra. Em *Um sopro de vida*, Lispector diria: “Mas já que há de escrever, que ao menos não se esmaguem as entrelinhas. [...] O que escrevo está sem entrelinhas? Se assim for, estou perdida” (LISPECTOR, 1999, p. 96). Vê-se, pois, o papel do leitor de certa maneira ressaltado a partir do momento em que os silêncios da escritora haverão de ser percebidos.

Em pouco tempo, o que se percebe é um enovelamento de histórias e facetas e máscaras onde o que não está escrito há de se mostrar mais valioso que o antes explicitado.

As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. Só o espírito compreende e representa a ação [...]. O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação. (GOETHE, 1994, p. 482)

A conclusão de Goethe em seu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ao mesmo tempo em que nos aponta pistas sobre Clarice, faz com que nos perguntemos: quais as chaves para percebê-la? Objeto de críticas desde as primeiras publicações, questiona-se se sua literatura permanece marcada com o carimbo da inacessibilidade. Afinal, por que a imagem da escritora ainda estaria colada à pecha de escritora difícil?

De fato, essa dita dificuldade pode ser constatada logo em uma primeira leitura de seus textos, uma vez que Lispector foge da chamada narrativa tradicional, o que pode inadvertidamente causar no leitor certo sentimento de frustração inicial. A complexidade ou,

pelo menos, aquilo que à primeira vista pareceria hermético tem o condão de assustar. Koch e Elias (2006), em *Ler e compreender: os sentidos do texto* concluem que o processo de leitura textual pressupõe que quem lê se torna sujeito ativo, possuindo sempre um papel fundamental para a compreensão das ideias do autor. Ao leitor caberia interpretar, confirmar hipóteses, buscar nas ideias do autor sua própria forma de compreensão. Para as autoras, “os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são construídos no texto” (KOCK; ELIAS, 2006, p. 11).

Dentro dessa concepção, a leitura dependeria da postura a ser adotada por aquele que busca decifrar as experimentações na estrutura narrativa e o uso da língua da obra clariceana. A tarefa de decifração do leitor, ao mesmo tempo simples e complexa, passa pela decisão de seguir os caminhos propostos pela narrativa.

Lugar comum entre as mais variadas análises e teses acerca da obra de Clarice Lispector, a classificação de seus textos como um mistério a ser revelado perde-se, de alguma maneira, quando se descobre que muito do que Lispector escreveu tem como origem a própria rotina na qual a escritora estava inserida. Candido, por exemplo, observa que a escritora quer “[...] buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem” (1970, p. 128). De acordo com Souza (1980), a escritora não trabalha dessa maneira por acaso. Lispector “[...] procura penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres” (SOUZA, 1980, p. 79-80).

No período compreendido entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, Lispector passa a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* e se desnuda. Diz Gotlib:

A jornalista não só assina seu próprio nome, Clarice Lispector, como nesses textos trata diretamente de si mesma: dos filhos, da casa, da cidade, das empregadas, do seu passado, dos lugares por onde andou e por onde anda, dos amigos, de bichos, da escrita, da arte: pintura, escultura, música, dança. E, embora afirme não ser esta sua intenção, insere também um passado seu, inclusive literário, através de textos diversos que já produziu e publicou anteriormente: contos, crônicas, capítulos ou trechos de romances. (GOTLIB, 2013, p. 468).

Sua literatura, intencionalmente ou não, segue à procura do que muitas vezes é intraduzível, inominável. Porém, mesmo aquilo que, à primeira vista, parece não apresentar respostas em toda sua completude, revela-se quando o leitor entende que, para lê-la e compreendê-la, haverá de aprender a enxergar a coisa não dita, decifrar os silêncios.

Em janeiro de 1977, durante entrevista à TV Cultura diria:

O meu livro *A Paixão Segundo G.H.*, um professor de português do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de dezessete anos, universitária, disse que este livro é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá para entender. [...] Também em relação a outros de meus trabalhos, ou toca ou não toca... Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro.¹

Em seu artigo “Bestiário”, o ensaísta Silviano Santiago ressaltava que

Clarice Lispector pertenceria a essa categoria muito especial de ficcionistas, onde é alta a densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais. É alta e pode ser medida e avaliada através de jogos contrastivos de responsabilidade da crítica especializada, ou da crítica genética. (SANTIAGO, 2004, p. 221).

Confirmando a afirmação de Santiago, Nádía Gotlib em *Clarice, uma vida que se conta* (2013) afirma:

Enquanto os fatos do passado discorrem sob o crivo da memória, a escritora resiste a esse impulso. E por isso tem dificuldades de escrever suas crônicas no *Jornal do Brasil*, desde finais dos anos de 1960, pois o próprio gênero crônica obriga-a a contar coisas pessoais (...) Como resolver o impasse? Escrevendo coisas pessoais. É o que a narradora faz, apesar de sua indisponibilidade para registrar fatos dessa natureza. Embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel. (GOTLIB, 2013, p. 119).

Se formos, em breve análise, buscar então a origem dessa escrita muitas vezes marcada pela personalidade, há talvez pistas através das quais somos levados a perceber respostas. Clarice nasceu Haia, na pequena cidade de Tchetchelnik, quando sua família tentava fugir de uma Ucrânia em guerra e assolada pela disputa de poder entre São Petersburgo e Kiev. Na primeira década do século XX, sua família, amparada por parentes que já moravam no Brasil, chega a Alagoas. Pouco tempo depois, se mudam para Recife, onde Clarice passa parte de sua infância. Aos nove anos sofre a perda da mãe, fato que marcou sua escrita em diversos textos. Na crônica autobiográfica “Restos do Carnaval” (1987), a autora relata um misto de angústia e culpa pelo estado de saúde da mãe:

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. [...] Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de

¹ LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. Youtube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> (aos 23m e 07s). Acesso em 02 jan. 2021.

lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria. (LISPECTOR, 1987, p. 24).

Para José Americo Motta Pessanha, boa parte da obra de Clarice apresenta essa forma de enfrentamento do que é difícil, de como a dor pode ser encarada e traduzida através do que é e do que não é dito. Para o filósofo, a escrita de Lispector esboçaria uma coragem intrínseca, “corajosa pelo modo de gerar: em dor” (PESSANHA, 1965, p. 64).

Se assim é, podemos afirmar que o conflito existente entre o que está explícito e o que emerge das entrelinhas na obra de Clarice revelaria parte considerável daquilo que se poderia chamar de drama humano em que fatores relacionados ao tempo, espaço e experiências dos personagens serviriam de vetores essenciais para a construção do fazer literário da escritora. Para Beatriz Sarlo, aquilo que se demonstra em ficção se origina em experiências anteriores confirmadas no decorrer da leitura. Assim:

É preciso admitir também que *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se [...] no lugar dos que a viveram de fato [...]. (SARLO, 2007, p. 93-94).

Após ingressar no curso de Direito na Universidade do Brasil, Lispector passa a desenvolver atividades jornalísticas como repórter na Agência Nacional e no jornal *A Noite*. Conhece nesse período Maury Gurgel Valente, com quem viria a se casar no início da década de 1940, período esse que marcaria de forma definitiva a trajetória de Clarice. Casada, muda-se com o marido para a Itália. Moraria ainda pelos próximos anos na Inglaterra, Estados Unidos e Suíça.

A frase “He was unheeded, happy and near to the wild heart of life” (JOYCE, 1968, p. 175) pinçada do livro *O retrato do artista quando jovem* (1916) de James Joyce foi sugerida à Clarice Lispector pelo seu amigo e escritor Lucio Cardoso e acabou por dar título ao seu primeiro romance. *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, revela, através da personagem Joana, a primeira investida de Clarice em um universo onde introspecção e complexidade se aliam numa mesma linguagem. Em *Clarice: uma vida que se conta*, a biógrafa Nadia Gotlib reproduz depoimento de Francisco de Assis Barbosa sobre o romance:

O que sei é que Clarice estava escrevendo o seu primeiro romance: *Perto do coração selvagem*. Li os originais capítulo a capítulo. Eu, de início, observei-lhe que o título remetia a James Joyce. Mas à proporção que ia devorando os capítulos que estavam sendo datilografados pela autora fui me compenetrando que estava diante de uma extraordinária revelação literária, onde havia muito de Clarice, onde a influência de Joyce era irrelevante, se é que efetivamente houvesse influência do

grande escritor. O que havia, de fato, era o ímpeto Clarice, o furacão Clarice. (GOTLIB, 2013, p. 191).

Imersa em uma estrutura narrativa incomum aliada à complexidade da personagem principal, a obra, apesar de inicialmente recebida com estranheza pela crítica, ladriilha o caminho da escritora no meio literário.

O livro seguinte seria *O Lustre*, publicado em 1946 e concluído quando Clarice já residia fora do Brasil. Assim como *Perto do Coração Selvagem*, a autora permanece seguindo o caminho da introspecção, dessa vez através da relação entre os personagens Virgínia e Daniel e onde, da mesma forma que no romance anterior, se percebe a forte influência do narrador sobre os protagonistas. Conforme Nunes (1995), em análise dos dois romances e em especial de suas protagonistas, o que caracterizaria as obras seria o chamado monocentrismo, algo que “condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa” (NUNES, 1995, p. 29).

Assim como os dois romances anteriores, *A cidade sitiada*, publicado em 1949, caracteriza-se pela ausência de fluxo de consciência e por textos curtos. Escrito na Suíça, o livro é gerado em meio à gravidez de seu primeiro filho. Sobre o penoso processo de escrita diz: “o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada” (LISPECTOR, 1999, p. 270).

Em carta à irmã Tânia Kaufmann diria ainda:

O que eu quero é que este livro saia daqui. Melhorá-lo é impossível para mim. E, além disso, preciso com urgência me ver livre dele. Quando você der o livro ao Lúcio, não fale nele arranjar editora. Eu mesma escreverei talvez uma carta dizendo. Nem tenho coragem de pedir a você que o leia, querida. Ele é tão cacete, sinceramente. E você talvez sofra em me dizer que não gosta e que tem pena de me ver literariamente perdida... Enfim, faça o que você quiser, o que lhe custar menos. Espero um dia poder sair deste círculo vicioso em que minha “alma” caiu. (LISPECTOR, 2007, p. 194).

O que buscava Lucrécia Neves? Sob quais condições estava imersa Clarice ao narrar a história da personagem? Vale dizer que o romance foi escrito no pós-guerra, e o papel da figura feminina, de alguma forma, representava uma mudança de padrões. A personagem, misto de angústia e solidão e em busca de algo que nem ela sabe ao certo definir, muda-se da interiorana cidade de São Geraldo para a cidade grande. Mesmo sem saber e ainda que sem

intenção, transforma sua própria condição de mulher interiorana na tentativa de inconscientemente impor seu papel na sociedade que a cerca. Para Benedito Nunes (1989, p. 36), Clarice “acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual se identifica”. Sob o olhar atento da escritora, para a qual o livro “foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias” (CAMPOS, 1987), a história de Lucrecia Neves se desenrola como uma personagem que, inserida em uma realidade sitiada, observa o mundo sem o desassossego da expectativa.

O período compreendido entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960 marca a vida de Clarice Lispector. Mudanças, tanto em sua vida pessoal quanto profissional, iriam refletir na forma como a autora passaria a encarar as pessoas e o mundo à sua volta. “A vida estava muito dura. Não podia gastar um centavo à toa. As crianças estavam na escola e eu precisava comer. A fossa era completa” (GOTLIB, 2013, p. 388). Nesse período afirmaria: “Já queria poder escrever uma história: um conto ou romance ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi” (GOTLIB, 2013, p. 391). Voltaria a publicar, em 1960, a coletânea de contos *Laços de família* e, em 1961, o romance *A maçã no escuro*.

A maçã no escuro parte novamente das incursões de Clarice para dentro da alma de seus personagens. Como já observado nos romances anteriores, percebe-se aqui, pela história de Martim, um personagem à beira de seu próprio abismo e que tenta se desvencilhar de seu passado com o intuito de descobrir a si próprio.

O romance foi escrito quando Clarice ainda estava na Inglaterra e em meio ao desgaste da sua vida conjugal. O período viria a culminar com a separação de seu marido pouco tempo depois.

A maçã no escuro traz uma história de fuga. Martim, julgando haver matado a própria mulher, foge para uma fazenda. Na tentativa de despojar-se de si mesmo, em busca do que poderia vir a representar sua própria reconstrução, percebe sua obscura complexidade. Sobre o personagem, diz Benedito Nunes:

O personagem foge duplamente: das conseqüências do crime e do seu próprio passado. E na medida em que foge fisicamente, o crime se transforma num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de evasão interior. Ele rejeita, juntamente com aquilo que foi, o código moral que infringiu. Entrelaçando, pois, a evasão física à psicológica, a ação romanesca, que se desenvolve interna e externamente como em *O lustre* descreve, no espaço e no tempo, singular trajetória, entre a transgressão inicial cometida e a final sanção do crime, as etapas de um itinerário, que Martim percorre, após a ruptura com o passado, à busca de si mesmo, de sua identidade pessoal. (NUNES, 1989, p. 40).

A relação de Martim com os outros personagens do romance, Vitória e Ermelinda, é apresentada ao leitor numa estrutura propícia a que este consiga, de certa forma, observar e analisar o drama de cada um deles. Por entre metáforas, reflexões e assertivas de cunho existencialista, a autora pavimenta um caminho que, ao final, virá a questionar a própria existência humana. Em carta ao escritor Fernando Sabino, diria Clarice: “Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento” (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 140). Tendo como título inicial “A veia no pulso”, o romance permitiria à autora estabelecer de uma vez por todas os limites, ou a ausência deles, do que viria a escrever no futuro.

Se podemos afirmar que, em sua busca pelo mistério e o conseqüente desvendar deste, Clarice trilha caminhos obscuros e introspectivos, é correto também dizer que o romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, corresponderia ao ápice de sua tentativa, consciente ou não, de expor aos leitores, através de sua escrita, as inquietações e aflições que residem no interior do ser humano.

Logo no início da obra, a escritora adverte: “A possíveis leitores”: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada” (LISPECTOR, 1998, p. 7). De qual alma falava Clarice? A personagem G.H. é apresentada apenas pelas iniciais de seu nome, como se não interessasse a parte que lhe fica à mostra. No quarto da empregada, e após esmagar uma barata, dá início a um processo epifânico em que a linguagem metafórica servirá para a tentativa de exprimir o inexprimível, o que permanece no silêncio, o que só se encontra nas entrelinhas.

Em entrevista concedida a Affonso Romano de Santana diria:

A paixão segundo G.H. foi escrito em 1963 e publicado em 1964. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi *A paixão...* que não tem nada a ver com isso. E não reflete a minha vida porque eu não escrevo como catarse, para desabafar, não. Eu nunca desabafo num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si. [...] Eu, de repente, percebi que a mulher de G.H. ia ter que comer o interior de uma barata, eu estremei de susto. (LISPECTOR, 1998, p. 305).

Em sua busca pelo querer “a coisa em si”, Clarice rompe com determinados padrões da narrativa. A narrativa, a partir de certo ponto, transforma-se em um monólogo onde são buscados os limites do que representaria a existência humana. Através do inexprimível da linguagem, o indizível faz-se presente.

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio (LISPECTOR, 1964, p. 175-176).

Também em 1964, Clarice publicaria *A Legião estrangeira*. Dividido em duas partes, o volume trazia tanto narrativas mais curtas quanto histórias mais longas, algumas já anteriormente publicadas na coluna “Children’s Corner” da revista *Senhor*, caso de “A Quinta História” e “Os Desastres de Sofia”, “Viagem a Petrópolis”, publicado originalmente em jornal em 1949 e a peça “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”. Presente ainda no volume “O ovo e a galinha”, conto em que, em meio a reflexões de cunho filosófico, Clarice desenha uma espécie de ode ao que não é de todo compreensível. Discorrendo sobre o ovo, diz: “Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é modo de vê-lo”. No final da entrevista que concedeu à TV Cultura em 1977, afirmaria: “Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem... ‘O ovo e a galinha’, que é um mistério para mim”.

Observar a escrita de Clarice é perceber uma autora que, na maioria das vezes, não se atém ao convencional. O que de mais claro advém das palavras nasce da profundidade do que se quer expressar. Clarice, porém, foge de explicações que, ao final, poderiam representar uma forma de diminuir sua mensagem.

Se é de fuga que se fala, o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1968, ilustra a tendência da autora de se libertar de classificações. Na nota inicial do livro lê-se: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou eu mais forte do que eu” (LISPECTOR, 1998f, p. 7).

Essa liberdade está representada logo no início do romance quando a autora começa a narrativa transgredindo regras gramaticais ao iniciar a história com uma vírgula, pressupondo para o leitor que anteriormente já havia algo. A narrativa, em terceira pessoa, traz à tona o mundo de Loreley, chamada de Lóri no livro e personagem que tenta descobrir a hora certa de se entregar ao amor com o personagem Ulisses. Os personagens estabelecerão, então, limites, superarão obstáculos. Na última página, a história é finalizada com dois pontos. O que viria a partir dali? Outra vez, Clarice deixa ao leitor a interrogação de seus próprios mistérios. Ao lançar mão de experimentações no que diz respeito à linguagem,

quando subverte o fluxo da narrativa, Clarice aponta, mais uma vez, caminhos que ainda não estão visíveis, mas que precisam ser trilhados.

Uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Intuir, sentir, imergir em busca do que não está na superfície. Através do banal, a presença do que ainda não está de todo terminado é característica intrínseca na escrita de Clarice.

Em *Água viva*, publicado em 1973, novamente a introspecção é a chave para ingressar em um mundo onde a prosa, muitas vezes disfarçada de rompantes poéticos, se apresenta numa linguagem onde gêneros se misturam. “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (1994). Misto de ensaio filosófico, que também poderia ser classificado como romance ou até mesmo diário, a autora se utiliza do diálogo entre um “eu” e um “tu”, para construir um edifício onde conflitos, perguntas e poucas conclusões refletem o interior dos personagens.

Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arpejo dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia. (LISPECTOR, 1980, p. 10).

Se para que toda busca ao ser iniciada tenha que carregar em si um pouco de angústia, o caminho escolhido pela narradora no livro, apesar de árduo, premia o leitor com reflexões que podem levá-lo a explicar seus próprios silêncios.

No início da década de 1970, Clarice Lispector já contava com cinco romances publicados, além dos livros de contos. Entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, publicaria no *Jornal do Brasil* mais de trezentas crônicas. Em carta escrita ao seu filho Paulo Valente, afirmaria:

As crônicas do *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais pretendo me ‘plagiar’: publicar coisas do livro *A Legião Estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance (a escritora faz menção aqui ao livro *A Paixão segundo G. H.*, publicado em 1964). (GOTLIB, 2013, p. 482).

Amparada no prestígio advindo de seu trabalho como cronista, retorna ao conto em 1974 com a obra *A Via Crucis do corpo*, publicada pela editora Artenova. O livro teve aceitação polêmica por parte da crítica especializada que o classificou como obra menor da autora, principalmente por ter sido um livro escrito sob encomenda.

Segundo a biógrafa Nadia Gotlib, a iniciativa de Clarice em aceitar escrever o livro deveu-se principalmente por a escritora à época estar passando por dificuldades financeiras. Ressalte-se sobre esse ponto que o livro trazia um prefácio intitulado “Explicação”, onde Clarice fazia uma espécie de justificativa das razões que a levava a escrever o livro.

Sobre o prefácio, escreveria o crítico Emanuel Moraes em coluna no *Jornal do Brasil*: “melhor seria não ter publicado o livro, a ver-se obrigada a se defender com esse simulacro de desprezo por si mesma como escritora, diante do reconhecimento do fracasso da realização” (REGUERA, 2006, p. 48).

No decorrer dos treze contos do livro, é possível constatar que o leitor se deparava com uma escrita peculiar, na qual a autora, através de frases curtas e se utilizando de uma narrativa de certa forma agressiva, trazia à tona temas referentes à homossexualidade, prostituição, estupro.

Possuidora de uma escrita onde as histórias mostram um indivíduo que se forma a partir de suas experiências, é através da alma desses personagens que a autora se desnuda e, ao mesmo tempo, explicita toda a complexidade da condição humana.

O ano de 1975 traria duas publicações da autora: *Visão do esplendor – Impressões leves*, volume de crônicas em sua maioria já publicadas no *Jornal do Brasil*, e *De corpo inteiro*, onde são reunidas mais de 30 entrevistas feitas por Clarice com personalidades das áreas cultural e política.

Em *A hora da estrela*, seu último romance, publicado em 1977, Clarice explora de forma mais profunda o que é intrínseco ao ser humano. No romance, o narrador Rodrigo S.M., alter ego da autora, conta a vida de Macabéa, nordestina, solitária e órfã que, vivendo no Rio de Janeiro, preocupa-se em cumprir seu destino. Macabéa simplesmente existe. Utilizando-se de digressões várias, metáforas e associações, em um enredo onde a metalinguística e o fluxo de consciência estão presentes de forma mais incisiva, seria presumível afirmar que a

escritora se expõe e se deixa encarnar tanto na figura da nordestina que vem para o sudeste quanto na pessoa do narrador, que, às voltas com a ideia da morte, faz digressões sobre a existência humana, sobre o ato de escrever, enfim, sobre a própria vida.

No final do livro, o narrador deixa um diálogo repleto de significações que poderia também ser chamado de epitáfio: “E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?! Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 2017, p. 110).

Uma escrita permeada por silêncios, descobertas, labirintos. Na eterna tentativa de contrapor e decifrar o que nos é ordinário e extraordinário, a obra de Clarice Lispector nos põe nas mãos um mapa, ainda que repleto de senhas.

Ao longo de toda sua obra, quer seja nos contos quer seja em seus romances, o que se percebe é uma corda que se distende: de um lado, uma autora que busca expressar-se através de uma poética que extrapola a própria língua; do outro, uma literatura que transgride e faz com que o leitor questione, se perturbe e de onde este possivelmente não sairá incólume. Em *Água viva*, Clarice afirmaria: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, 1980, p. 14).

Encontrar o elo perdido entre o que está escrito e os silêncios da narrativa é o que torna os caminhos da literatura de Lispector instigantes e por vezes sinuosos. Clarice, no entanto, buscava esses caminhos.

2.2 O conto e Clarice em contos

Discorrendo sobre arte literária, o crítico e escritor Massaud Moisés nos mostra uma das várias chaves para que se possa ingressar nesse universo, muitas vezes dúbio, muitas vezes não crível, outras vezes angustiante:

Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora etc., faz com que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. A Literatura opera exatamente no plano em que o homem vive a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano. Tal homem não se acomoda, não se torna feliz; muito pelo contrário. E quanto mais se indaga, mais se inquieta, e por isso vive integralmente num permanente círculo vicioso. Aí entra a Literatura. (MOISÉS, 1989, p. 20).

Clarice, em seus contos, romances, entrevistas e crônicas, exemplifica justamente a inevitabilidade dessa não-acomodação. A angústia e a precariedade tomam de assalto o personagem antes acomodado, e a vida vira dor e inquietude.

Ao inserirmos a narrativa curta dentro de um contexto histórico, temos que o conto como o conhecemos foi consagrado na primeira metade do século XIX. Datam dessa época os primeiros estudos desse tipo de narrativa ocasionados principalmente pela forte impressão causada pelos textos de Nathaniel Hawthorne e Edgar Alan Poe nos Estados Unidos e de Nikolai Gógol, na Rússia (IFTEKHARRUDIN, 2003, p.vii-ix). Em seu ensaio “The Philosophy of Composition” (2001), Poe, ainda que se referindo ao poema, já apontava caminhos a serem trilhados, ressaltando características como concisão e sublinhando que uma narrativa haveria de ser breve para que o leitor se apegasse nas primeiras linhas. Na concepção de Poe, o magnetismo do conto residiria em seu impacto inicial, na intensidade do efeito pretendido.

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (...) Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. (POE, 2001, p. 912-913).

Em consonância com o autor estadunidense, diz D’Onofrio:

O conto erudito distingue-se do romance e da novela por ser uma narrativa curta. [...] Ele possui todos os ingredientes do romance, mas em dose diminuta. O foco narrativo geralmente é único: centrado ou no narrador onisciente ou numa personagem. A fábula é reduzida apenas a um episódio de vida. As personagens são pouquíssimas [...]. A categoria do espaço está reduzida a um ou dois ambientes. (D’ONOFRIO, 1995, p. 120).

E para Moisés,

O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão. Isso implica que ao conto repugne a “duração” bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais [...]. O conto caracteriza-se por ser “objetivo”, atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa “objetividade” [...] salta aos olhos com as três unidades: de ação, lugar e tempo (MOISÉS, 1975, p. 127).

Ecoando a teoria de Poe, o escritor Julio Cortázar ressalta nos ensaios “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores” a necessidade de o conto se apresentar intenso. Para o autor de *O Jogo da amarelinha*, nessa narrativa curta não haveria espaço para

explicações, exageros semânticos, firulas, digressões, pois é “gênero de tão difícil definição, tão fugidio em seus aspectos múltiplos e antagonicos e em última instância tão secreto e dobrado sobre si mesmo” (CORTÁZAR, 1998, p. 349). O leitor haveria de estar sempre pronto e disposto a, após cada parágrafo lido, romper as barreiras e limites de sua própria realidade. Para Cortázar,

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2006, p.150).

A classificação de Clarice Lispector como navegante de apenas um dos mares sobre os quais se estende a literatura parece impossível. Agir assim seria correr o risco de deixar de visitar ilhas desconhecidas o que, nas palavras de Saramago, seria um desperdício uma vez que, para o autor português, “é necessário sair da ilha para ver a ilha [...] que não nos vemos se não saímos de nós” (SARAMAGO, 1998). Para Antonio Candido, a autora surge na literatura brasileira numa época que poderia ser caracterizada pela estagnação criativa no que toca ao uso da linguagem. Para o autor, a escrita de Lispector representa a inserção na literatura de novas imagens e estruturas vocabulares incomuns. “[...] Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação” (CANDIDO, 1970, p. 128).

É inserida nesse contexto que Clarice, no início dos anos 1950 e morando no Rio de Janeiro escreve seu primeiro livro de contos, *Alguns Contos*, publicado em 1952, pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura numa coleção chamada *Cadernos de Cultura*. O volume, com apenas 52 páginas e com temática amparada em relações familiares, trazia os contos “Amor”; “Começos de uma Fortuna” e “Uma Galinha”, escritos no Rio de Janeiro, e “Mistério em São Cristóvão”, “Os Laços de Família” e “O Jantar”, escritos por Clarice quando a escritora ainda estava na Europa. Este último, ressalte-se, já havia inclusive sido publicado no jornal *A Manhã* em outubro de 1946.

Em meados dos anos 1950, concomitante à escrita de *A maçã no escuro*, Clarice trabalha em seu segundo livro de contos, intitulado *Laços de família*. O volume, publicado em 1960 pela editora Francisco Alves, trazia as seis histórias já publicadas em *Alguns contos* e

mais sete, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”; “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário”, “A menor mulher do mundo”, “Preciosidade”, “O crime do professor de matemática” e “O búfalo”. Sobre o volume, escreveria Erico Verissimo em carta à Clarice: “Não te escrevi sobre o teu livro de contos por puro encabulamento de te dizer o que penso dele. Aqui vai: é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana” (LISPECTOR, 2002, p. 238-240).

É a mesma impressão apontada por Nádía Gotlib quando, ao comentar os textos presentes em *Laços de família*, ressalta a ideia de que, em Clarice, algo sempre restaria a ser dito,

Todas as histórias apresentam traços comuns: são contos de — acontecimento. Mas trata-se de um acontecimento especial, que ao mesmo tempo é extraído de um cotidiano e traz algo de excepcional, nem sempre passível de total compreensão. Daí que uma aparente estrutura clássica, organizada segundo princípios de obediência à ordem de início, meio e fim, não é o suficiente para explicitar a sua construção, já que junto a esta, aparente, coexiste outra, mais subterrânea, que praticamente questiona e desmonta a primeira, sob o disfarce de outros elementos de composição, que instauram a desordem, o desequilíbrio, o caos. (GOTLIB, 2011, p. 329-330).

Dessa forma, movida pela busca de si mesma, a autora tenta por meio da escrita preencher aquilo que muitas vezes desconhece, mas que se faz urgente exteriorizar: “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que não conhecia, e que instantaneamente reconheço”. (LISPECTOR, 1964). Sobre essa busca da realidade que, muitas vezes, extrapola a simplicidade do cotidiano, diz Rosenbaum,

Mesmo tendo evitado expor sua intimidade ao público, Clarice Lispector fez de seus textos um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas sociais, obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando, sob o verniz do cotidiano, um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis. É possível conhecê-la através de inúmeros vestígios, indícios e revelações, dispersos sob as falas de tantas personagens, narradores implícitos ou interpostos, ou ainda nos vários fragmentos — espécies de epigrama e aforismo — que aparecem infiltrados num corpo textual incomum. A literatura de uma das mais importantes escritoras brasileiras está, portanto, muito além da simplicidade doméstica que seu cotidiano faz crer. (ROSENBAUM, 2002, p. 10).

Nos contos de Clarice, ainda que também caracterizados pelo que se esconde nas entrelinhas, a urgência e angústia de seus personagens aparecem e se sobressaem de forma intensa.

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes (1989, p. 84) trata de uma “tensão conflitiva” nos contos da escritora. Para o autor, tal tensão

estaria, na maioria das vezes, relacionada à realidade corriqueira do personagem, ocorrendo logo em seguida uma ruptura e onde se chegaria ao que Nunes denominou de “clímax do desenvolvimento da narrativa”. Ainda em Nunes, “depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax” (NUNES, 1989, p. 86).

Ao analisar a estrutura dos contos de Clarice, diz Nunes:

Como já se tem afirmado, o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa. Os contos da autora, enfeixados nas suas três coletâneas, *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade. (...) Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*. (NUNES, 1995, p. 83).

Em *Laços de família* (1993) identificamos no conto “Os laços de família” um claro exemplo do conceito de tensão conflitiva exposto por Benedito Nunes. O conto retrata o tenso elo existente entre Catarina e Severina, mãe e filha, que desenvolvem ao longo dos anos uma relação reprimida e distante. Após receber a visita da mãe em sua casa, visita essa marcada por conflitos, Catarina vai deixá-la em uma estação de trem. No trajeto, e após uma súbita freada do táxi que as conduzia, ambas são forçadas a se aproximar e se reconhecem talvez pela primeira vez na vida. Olham-se e perguntam-se sem falar sobre o que poderia ter ficado perdido ao longo de tanto tempo: “- ... Não esqueci de nada? Perguntou a mãe. Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas – porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais” (LISPECTOR, 1992, p. 121). Impactada, Catarina volta para casa e se depara com o marido, representante de uma vida marcada pela ausência de emoções e sentimentos. Vai até o quarto do filho que “quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos...” (LISPECTOR, 1992, p. 123). O clímax, o momento de ruptura, dá-se no exato momento em que Catarina ouve do filho a exclamação “Mamãe” (LISPECTOR, 1992, p. 123).

Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que ele dizia “mamãe” nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação: mamãe! A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar. Desamarrotou a toalha com vigor antes de pendurá-la para secar. Talvez pudesse contar, se mudasse a forma. Contaria que o filho dissera: mamãe, quem é Deus. Não, talvez: mamãe, menino quer Deus. Talvez. Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um

invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. Feia, disse então o menino examinando-a.
— Vamos passear! respondeu corando e pegando-o pela mão. (LISPECTOR, 1993, p. 124).

A partir daquele momento, Catarina liberta-se. Toma o filho pela mão e avisa ao marido “vou sair!”. Ao bater a porta do apartamento, havia decidido caminhar em direção a uma outra realidade com o filho, uma realidade que seria desconhecida, mas certamente distante das convenções que até ali toda sua vida havia se resumido.

Assim como em “Os laços de família”, a “tensão conflitiva” de Nunes pode ser encontrada em contos como “Amor”, “A mensagem” e “Os desastres de Sofia”. Em todos eles, um momento de crise e confronto delimitará o restante da história. Estes dois últimos fariam parte, juntamente com outros onze contos, de *A Legião Estrangeira*, próximo livro de contos da autora.

Ao fazer a apresentação da coletânea *A Legião Estrangeira*, Clarice escreveu: “Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão” (LISPECTOR, 1964, p. 127).

Publicado no mesmo ano de *A Paixão segundo G.H.*, os treze contos que compõem *Legião Estrangeira* trazem, como bem definido pela autora, o retrato do que pode ser desconstruído, do que não se adéqua, do que não é bonito, mas existe. Nos contos, o pasmo inicial do leitor se dá quando este percebe, sem introduções ou preâmbulos, que está diante de personagens colocados ante situações-limite.

A existência e condição humanas são tratadas por Clarice de uma forma em que o questionamento de temas como velhice, amizade, egoísmo e dificuldade de expressar a mais banal das emoções, desnuda cada um dos personagens. Na coletânea, aspectos diversos e sempre presentes na obra de Clarice, quer nas crônicas ou em seus romances, como questões envolvendo o não pertencimento do ser humano à realidade cotidiana, solidão e o intenso conflito entre os sentimentos humanos dialogam entre si, expondo as contradições latentes e inatas de seus personagens.

A coletânea é construída em duas seções: a primeira é composta por contos, e a segunda, por textos e fragmentos. A primeira seção traz: “Os desastres de Sofia”, “A repartição dos pães”, “A mensagem”, “Macacos”, “O ovo e a galinha”, “Tentação”, “Viagem a Petrópolis”, “A solução”, “Evolução de uma miopia”, “A quinta história”, “Uma amizade

sincera”, “Os obedientes” e “A legião estrangeira”. A segunda, intitulada “Fundo de gaveta” (título sugerido por Otto Lara Resende), traz crônicas, textos curtos e anotações, alguns já publicados na revista *Senhor* e que, em edições posteriores, passaram a ser incluídos em um volume intitulado *Para não Esquecer*. Segundo Arnaldo Franco, a divisão do livro deveu-se ao fato de que “Clarice estabeleceu uma distinção entre textos considerados acabados e bem-feitos na parte um e os inacabados na parte dois” (FRANCO JÚNIOR, 2003/2004, p. 126).

No conto que abre o livro, “Os desastres de Sofia”, a temática da infância e os conflitos advindos de uma realidade desconhecida são abordados no decorrer do texto através das lembranças da narradora. Sofia é uma menina de apenas nove anos que se sente atraída por seu professor. “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele. O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. (...) E eu era atraída por ele. (LISPECTOR, 1964, p. 9). A partir daí e em meio a todos os conflitos, dúvidas e anseios gerados por esse cenário, Clarice mostra o complexo processo de aprendizagem da personagem para que esta, enfim, consiga desenvolver sua própria identidade. Para Rosenbaum, “Podemos abordar o presente conto – e toda a obra clariceana – como a construção fantasmática de um sujeito à procura de sua identidade” (ROSENBAUM, 1999, p. 52).

O mesmo tema é observado no enredo de “Evolução de uma miopia”, onde um garoto míope constrói sua subjetividade a partir de sua relação com adultos que o rodeiam e ao mesmo tempo o avaliam. Aqui como em outros textos da autora, “Há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso significa ver: a barata não me via diretamente, ela estava comigo” (LISPECTOR, 1998, p. 51-52), ou ainda:

Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. (LISPECTOR, 1978, p. 92).

A metáfora do olhar é utilizada como uma espécie de chave para que o mundo interior dos personagens seja apresentado. Para o garoto, personagem do conto, a miopia, que antes parecia limitar-lhe a vida, acaba se transformando em um passaporte para que consiga enxergar além da superfície das coisas. Em sua análise de *A cidade sitiada*, Regina Pontieri afirmaria que “O olhar, tanto da narradora como da personagem [...] tende também muitas

vezes a ser impessoal [...] Mas só na medida em que a meta principal é o deslocamento da ênfase do sujeito que olha para o objeto do olhar” (PONTIERI, 2001, p. 19).

Tema recorrente em Clarice, mais uma vez a infância é revisitada em “A legião estrangeira”. No conto, é abordado o relacionamento da narradora com uma menina chamada Ofélia que no passado havia sido sua vizinha. A relação difícil entre as duas se dá principalmente pelo incômodo da narradora com a postura sempre ativa e ousada da criança.

Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia 'na minha opinião' em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava. Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. (LISPECTOR, 1964, p. 112).

Após o inusitado aparecimento de um pinto, a história toma outro rumo onde questões referentes ao amor e à própria condição humana são ressaltadas. Nos três contos citados, a presença de conflitos e dilemas existenciais permeia as histórias. Nos contos, o leitor encontra personagens imersos em cenários comuns onde está presente invariavelmente a busca pelo que não se diz com todas as letras, onde um simples olhar pode ser a chave para que se volte para dentro e o silêncio os espelha e força ao embate entre o que representa o eu e o outro. Para Clarice, “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1964, p. 142).

“A solução” é um exemplo do que foi dito acima. O conto narra a história de Almira e Alice, duas colegas de trabalho que, apesar da insistência da primeira, não conseguem estabelecer uma relação em toda sua plenitude. Insegura e emocionalmente instável, certo dia, Almira não suporta ter sido chamada de gorda por Alice e crava um garfo no pescoço da colega. Narrado em terceira pessoa e de forma linear, o conto deixa transparecer os conflitos internos das personagens para sugerir que, muitas vezes, o remédio para que nos livremos de determinadas angústias poderá vir de onde não planejamos.

Envoltos em um mundo onde muitas vezes o trivial revela-se absurdo, os personagens desenvolvem ao longo das narrativas descobertas que traduzem suas próprias realidades em um processo que se poderia chamar de epifânico.

Ao partirmos da origem da palavra epifania, *epiphanéia* (= manifestação, aparição), de origem grega (*epi* = sobre; *phaino* = aparecer, brilhar), encontramos em sua definição duas conotações: a primeira de cunho místico-religioso significando “aparecimento

ou manifestação reveladora de qualquer divindade” (HOUAISS, 2009, p. 782) e a segunda que, na concepção de Affonso Romano de Sant’Anna, ocorreria através do “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT’ANNA, 1973, p. 187).

Partindo também dos mesmos pressupostos encontramos *Ulysses*, de James Joyce onde o autor dá aos acontecimentos cotidianos e muitas vezes inesperados do personagem Mr. Bloom uma importância significativa. Para Joyce, tais ocorrências seriam “manifestações súbitas, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto, ou em uma fase memorável da própria mente [...]. São os momentos mais delicados e evanescentes” (JOYCE, 1993, pp 113-119).

Sobre o tema, Olga de Sá afirma:

Em 1970, sem usar o termo epifania, ligando-se contudo aos pareceres críticos de Benedito Nunes (1969) e Luis Costa Lima (1966) explicitamente indicados, Massaud Moisés refere-se ao “instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra”. Esse “momento privilegiado” não precisa ser “excepcional” ou “chocante”; basta que seja “revelador, definitivo, determinante”. Atinge assim a escritora o anelo de todo ficcionista: “o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio”. (SÁ, 2000, p. 165).

É o que pode ser observado em “Preciosidade”, presente em *Laços de família*. No conto, a personagem é uma adolescente introvertida, fechada em si mesma. Segue sua rotina, incomodando-se até com o som alto que seus sapatos de madeira faziam ao tocar o chão. Não quer ser notada. Fazia da escola seu refúgio, uma vez que naquele ambiente era tratada não como mulher, mas como um ser que ali estava por ser inteligente. Certa manhã, ao sair mais cedo que de costume para ir à escola, é tocada por dois homens. Ante ao inesperado acontecimento, não se move, permanece estática como que tentando entender o que havia ocorrido. Naquele momento, sente que perdera o que trazia de mais precioso. Não era mais uma menina. Aflorara.

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. Eles, cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo, e então o primeiro dos sete mistérios cairia; eles que representariam apenas o horizonte de um só passo aproximado, eles não compreenderam a função que tinham e, com a individualidade dos que têm medo, haviam atacado. Foi menos de uma fração de segundo na rua tranqüila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. [...] Até esse instante mantivera-se quieta, de pé no meio da calçada. Então, como se houvesse várias etapas da mesma imobilidade, ficou parada. Daí a

pouco suspirou. E em nova etapa, manteve-se parada. Depois mexeu a cabeça, e então ficou mais profundamente parada. Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar, como se tivesse um braço quebrado, até que se encostou toda no muro, onde ficou inscrita. E então manteve-se parada. Não se mover é o que importa, pensou de longe, não se mover. Depois de um tempo, provavelmente ter-se-ia dito assim: agora mova um pouco as pernas mas bem devagar. Porque, bem devagar, moveu as pernas. Depois do que, suspirou e ficou quieta olhando. Ainda estava escuro. Depois amanheceu. (LISPECTOR, 1993, p. 112-114).

Mais adiante, Clarice fecha o conto como quem exara uma sentença: “Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo. E ela ganhou os sapatos novos” (LISPECTOR, 1993, p. 116). A menina de quinze anos do início do conto fora retirada de sua casca para o mundo onde se tornara uma mulher.

Ao falar sobre os contos de Clarice, afirma Nádía Gotlib:

Portanto, a epifania, embora característica de uma linha de literatura moderna, não explica os contos de Clarice Lispector enquanto gênero específico. A questão não é somente constatar a epifania, mas o conjunto de recursos narrativos que se combinam, de forma a definir o modo de construir o conto. Seus contos surgem, pois, da combinação de vários recursos narrativos: os da tradição e os dos tempos modernos. Combinação esta que é, ela sim, responsável pela sua especificidade (GOTLIB, 1985, p. 54).

A veia contista de Clarice voltaria a pulsar em 1971 com a publicação de *Felicidade Clandestina*, volume que, embora seja composto por muitos contos já publicados anteriormente, traz histórias nas quais a escritora revela, se não uma preocupação, pelo menos uma forte nostalgia de temas relacionados à infância. No conto que dá título ao volume, a história de uma menina pobre e apaixonada por leitura que se vê humilhada por uma colega que lhe adia o empréstimo de um livro, conto que remonta à história da própria Clarice quando ainda morava em Recife. Também ambientado no Recife “Restos de Carnaval” conta a história da menina que se fantasia para uma festa de carnaval e vê sua alegria interrompida pela doença da mãe, imprimindo à narrativa tons autobiográficos.

A escrita da Clarice contista ao mesmo tempo em que remete a reflexões sobre o cotidiano dos personagens e apresenta questionamentos, muitas vezes sem respostas, fala da própria existência humana. Na busca por um conhecimento de si mesma que conduzirá ao âmago dos personagens, as narrativas são construídas para que, ao fim e ao cabo, aqueles possam ser percebidos em meio ao que ficou subentendido, oculto.

É exatamente por essa linha que Clarice prossegue, quando publica em 1974 dois livros de contos caracterizados pela polêmica e pelo inusitado de seus temas. *A Via Crucis do Corpo* traz a escritora abordando temas de cunho sexual, o que viria a lhe render fortes

críticas negativas por parte da imprensa. Em “É melhor casar do que arder”, a história de uma freira que sai do convento para satisfazer seus desejos. Em “A língua do P”, Cidinha, uma professora de inglês, percebe, após ouvir uma conversa entre dois homens, o desejo reprimido de ser violentada. Sobre o livro, diria: “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 1991, p. 19). Meses depois, chegaria às livrarias *Onde estivestes de noite*.

Nos dezessete contos do livro, temas como magia, androginia e velhice se alternam. Em “A procura de uma dignidade”, conto que abre o livro, a relação entre velhice e sexualidade se apresenta de forma angustiante através das reflexões da personagem Jorge B. Xavier, mulher que é tratada na história pelo nome do marido ressaltando seu conformismo. “Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário, parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (LISPECTOR, 1992, p. 17).

Em “A partida do trem”, e através das personagens Maria Rita e Angela Pralini, ambas donas de uma existência caracterizada pela monotonia e solidão, Clarice volta a abordar os contrastes entre juventude e velhice, submissão e liberdade. “Dona Maria Rita olhou de novo para o próprio anel de brilhantes e pérolas em seu dedo, alisou o camafeu de ouro: ‘Sou velha, mas sou rica, mais rica que todos aqui no vagão. Sou rica, sou rica.’ Espiou o relógio, mais para ver a grossa placa de ouro do que para ver as horas. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer” (LISPECTOR, 1992, p. 25).

Lançando mão de uma temática intimista e se utilizando de uma letra que faz com que o que é superficial aflore, a autora indaga por meio de silêncios o próprio sentido de existir. Para Clarice, não há de haver a preocupação com meios-termos. Mesmo o que está escondido sangra. Em sua escrita a “náusea é sentida mesmo, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava quando tinha que beber. Pingavam limão na minha boca. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo, na alma toda” (LISPECTOR, 2005, p. 151).

Em 1979, e em publicação póstuma, chegaria às livrarias *A bela e a fera*. Na coletânea, foram incluídos seis contos escritos entre 1940 e 1941, até então inéditos, e outros dois, “Um dia a menos” e “A bela e a fera ou A ferida grande demais” escritos em 1977 e considerados como os últimos produzidos por Clarice. Fiéis à poética da autora, o que se pode observar nas narrativas ali retratadas continua a ser a busca pelo que está em silêncio.

Em “Um dia a menos”, a autora enfileira uma série de questionamentos, cujas respostas vêm em tom não de subserviência, mas de resignação:

Eu desconfio que a morte vem. Morte?
Será que uma vez os tão longos dias terminem?
Assim devaneio calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?
E assim é. (LISPECTOR, 1979, p. 119).

Muitas vezes, contraditando o dizível e o indizível, e fazendo uso da linguagem escrita, a autora suscita contradições, enigmas e dramas do ser humano.

O exercício de transpor essa complexidade para outras culturas faz do ato tradutório um desafio que ultrapassa simples escolhas. Ao traduzir, os tradutores de Clarice, e é isso que se buscará abordar no próximo capítulo, observarão que, antes de tudo, necessário será refletir acerca da obra da autora.

2.3 Uma visão sobre Clarice em língua inglesa²

Dentro das considerações propostas, pergunta-se: qual o sotaque inglês de Clarice Lispector? Traduzida para a língua inglesa desde a década de 1960, a obra da escritora se tornou ao longo dos anos objeto de pesquisa, quer por sua linguagem muitas vezes pouco peculiar, quer pelas escolhas e diferentes caminhos tomados por seus tradutores no intuito de apresentar a poética clariceana ao leitor.

Assim, cabe ressaltar o papel dos tradutores na divulgação da obra de Clarice em língua inglesa.

Preservando em maior ou menor escala o estranhamento³ da prosa da autora, mantendo ou não suas idiossincrasias, relativizando ou não sua escrita, as traduções da obra de Lispector para a língua inglesa têm papel fundamental para o conhecimento da obra da autora em outras culturas. Cabe lembrar que Clarice escrevia em uma língua periférica e que teve de se impor em um universo onde outra língua, esta sim marcadamente dominante, ditava todas as regras.

² Esse subitem oferece um panorama das traduções de Clarice para o inglês. A análise dos contos traduzidos por Giovanni Pontiero e Katrina Dodson será apresentada no próximo capítulo.

³ De acordo com o conceito de Viktor Chklóvski, o termo estranhamento serviria para caracterizar a percepção de algo que, ainda que habitual, provocaria a sensação do novo, do insólito. (Cf. p. 19).

Tendo publicado seu primeiro romance em 1943, foi somente em 1967 que a obra de Clarice Lispector recebeu sua primeira tradução para o inglês pelas mãos de Gregory Rabassa. Rabassa, filho de pai cubano e mãe estadunidense, traz no currículo a bagagem de ser reconhecido como tradutor bilíngue, responsável por divulgar, através de suas traduções, parcela considerável da literatura latino-americana, tendo traduzido obras de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Jorge Amado. Após seu contato com a obra de Clarice, traduz *A maçã no escuro*.

Rabassa chegou a afirmar que “Clarice Lispector escreve uma prosa clara, fluida e evocativa. Um tradutor que segue suas palavras deveria ser conduzido por elas e não ter nenhum problema” (RABASSA, 2005, p. 73).

Importante observar que a afirmação contrapõe de certa forma o próprio prefácio de Rabassa, redigido para sua tradução de *A maçã no escuro* e sobre o qual a própria Clarice afirmaria em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 12 de junho de 1971:

Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa da minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe, coisa alguma. Não entendo. Aceito. Gregory Rabassa deve saber o que diz. (LISPECTOR, 1999, p. 352).

Entre os anos de 1980 até metade da década de 1990, entra em cena Giovanni Pontiero, o tradutor mais atuante de Clarice para a língua inglesa, tendo traduzido nada menos que cinco obras da escritora, a saber: *Family Ties*, em 1984; *The Hour of the Star* e *The Foreign Legion*, ambos em 1986; *Near to the Wild Heart* em 1990; e *Selected Crônicas*, publicado em 1992. Nesse mesmo ano, pela editora Carcanet Press, seria ainda publicado *Discovering the World*, tradução de Pontiero para *A descoberta do mundo*. Após a morte do tradutor, em 1997, também pela Carcanet Press, ocorre a publicação de *The Besieged City*, tradução de Pontiero para o romance *A cidade sitiada*.

Para Pontiero, cujas traduções serão abordadas nesta pesquisa em tópico posterior,

As personagens criadas por Clarice Lispector desafiam qualquer classificação óbvia e direta. Elas não podem, por exemplo, ser descritas como “arquétipos” mesmo dentro de um contexto psicológico. Na verdade, talvez seja mais adequado entendê-las como imagens de diferentes estados da mente. (LISPECTOR, 1984, p. 19).

Em 1986, pela University of Texas Press, 1986, é publicado *An Apprenticeship or The Book of Delights*, tradução de Richard A. Mazzara e Lorri A. Parris para *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

Em 1988, a primeira tradução de *A paixão segundo G.H.* foi publicada na coleção Emergent Literature, produzida pela Universidade de Minnesota. A tradução é de Ronald W. Sousa, doutor em literatura comparada pela Universidade de Berkeley, Califórnia. O livro traz um prefácio, intitulado “Era uma vez, em um quarto”, no qual Souza atribuía ao cômodo onde se desenrola a ação características não estáticas, adquirindo aquele espaço físico importância central na trama. Na mesma introdução, Souza deixaria transparecer certa preocupação com as dificuldades que encontrou no decorrer da tradução, afirmando que, por vezes, agiu de forma a deixar o texto de Clarice “mais convencional que o original”. (Sousa, 1988, p. ix). Sobre a narrativa, diria:

APSGH tem vários usos de linguagem não tradicionais, constituída por segmentos não totalmente arrumados linearmente, repetitivos, com adições e eliminações [...] idas e voltas e com cada movimento vem a reelaboração de temas já estabelecidos de modos radicalmente diferentes. O texto também tem: inconsistências de pontuação; justaposição de frases coloquiais, frases poéticas e frases completamente não portuguesas; criação de alusões fictícias; reuso de termos aparentemente importantes com significado levemente diferente, parecendo evitar a criação de uma terminologia consistente [...] violação de gramática e sintaxe tradicional [...]. (LISPECTOR, 2010, p.viii).

Ante à complexidade do texto, Sousa opta por tentar tornar menos árido ao leitor o texto fonte, negando-lhe o desafio. O resultado privilegia a superfície do texto em detrimento do que poderia ter sido uma imersão na obra.

Em 1989, Alexis Levitin publica pela editora New Directions *Soulstorm*, obra que une *Onde Estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, até então inéditos no sistema literário anglófono. O processo de traduzir dos trinta contos que compõem o volume se caracteriza pela angústia. Para Levitin, a escrita de Clarice seria algo quase intransponível, chegando o tradutor a reconhecer que o ofício de a traduzir seria caracterizado por algo muitas vezes falho, algo que levaria o ato de traduzir a “um nobre esforço; uma honrosa derrota” (Lispector, 1989b, p. 171). Preso a dilemas, Levitin imprime aos contos uma tradução fortemente marcada pela domesticação. Afirmaria Levitin que “Se o tradutor criar uma versão fluente e acessível do texto na língua inglesa, ele terá sido infiel ao texto original. Se ele tentar ser verdadeiro à natureza do original, será visto como inapto para a tarefa” (LISPECTOR, 1989, p. 171).

Também em 1989, *Água Viva* receberia o título de *The Stream of Life*, traduzido por Elizabeth Lowe e Earl Fitz e publicado pela editora University of Minnesota Press. O livro apresenta prefácio assinado por Hélène Cixous, indicando o posicionamento teórico dos tradutores.

Em 2011, Benjamin Moser publica *The Hour of the Star*, sua tradução de *A hora da estrela*, com prefácio assinado por Cólín Tóibín, escritor e crítico irlandês. Por ocasião do centenário do nascimento de Lispector, foi publicada ainda pela editora New Directions uma edição em capa dura da obra.

Em 2012, são publicadas traduções de *Perto do coração selvagem*, *Near to the Wild Heart*, de Alison Entrekin; *A paixão segundo G.H.*, *The Passion according to G.H.*, de Idra Novey e *Água Viva*, de Stefan Tobler. No mesmo ano, é publicado *A Breath of Life*, retradução de *Um sopro de vida*, de Johnny Lorenz.

Em entrevista concedida ao site *Electricliterature.com*, diz Lorenz:

Com Lispector, você tem que ser capaz de superar suas expectativas sobre o que um romance “deveria” fazer, como deveria operar. Seus livros são menos comprometidos com o “desenvolvimento do personagem” ou “clímax” ou esse tipo de coisa. *A Breath of Life*, o primeiro livro de Lispector que traduzi, define a escrita assim: ? (uma interrogação). Para Lispector, escrever é uma investigação brutal e febril.⁴ (MORGAN, 2019).

Em outra declaração, desta vez para o *Ozone Park Journal*, complementarria:

o tradutor trabalha com os silêncios de um texto. Às vezes, somos tentados a dizer demais numa tradução, num esforço de impor nossa própria interpretação de um fragmento” (2014) (...) Ela [Clarice] está constantemente questionando palavras, pressionando-as, despindo-as, exaurindo-as. Há um equilíbrio difícil aqui, para o tradutor, porque eu não queria que essas frases soassem como uma tradução desastrosa! Mas eu queria que as frases em inglês fossem tão estranhas e maravilhosas como são em português.⁵

Inserida nessa nova vertente que buscava manter a tradução o mais próximo possível da escrita de Clarice, Novey e falando sobre sua tradução para *A paixão segundo G.H.* chegaria a afirmar que seu esforço em aprender o português se deu em grande parte “para sentir como APSGH soava no original” (LISPECTOR, 2012, p. 193). Afirmaria a tradutora:

Cada autor que traduzi tornou-se uma espécie de visitante, alterando o que eu esperava encontrar – ou perder – na minha sala de visitas, o que eu colocava lá – ou tirava – de minha própria escrita. Mas a voz de nenhum outro autor teve um efeito tão profundo em mim como a dessa escritora brasileira Clarice Lispector. Enquanto traduzia seu romance *A Paixão Segundo G.H.*, descobri que ela passou a morar em minha vida com tal intensidade que era impossível esquecer sua respiração alterando

⁴ “With Lispector, you have to be able to get beyond your expectations as to what a novel ‘should’ do, how it should operate. Her books are less committed to ‘character development’ or ‘climax’ or that sort of thing. *A Breath of Life*, the first book by Lispector that I translated, defines writing as this: ? (a question mark). For Lispector, writing is a brutal and feverish inquiry.” (MORGAN, 2019).

⁵ Disponível em: <http://ozoneparkjournal.com/interviews/translating-claricelispector-a-conversation-with-johnny-lorenz>. Acesso em: 13 dez. 2020.

as frases mesmo quando estava sentada comendo com reais visitas em minha casa. [...] Às vezes, eu ouvia minha própria voz como se estivesse vindo através da sala e tendo que fazer um esforço para voltar ao meu *self* desabitado. (NOVEY, 2014, p. 5).

Três anos depois, em análise a ser feita no capítulo 3 dessa pesquisa, a pesquisadora e escritora estadunidense Katrina Dodson, publicaria *The Complete Stories*, tradução dos contos de Clarice.

Em 2018, *The Chandelier*, tradução de Magdalena Edwards e Benjamin Moser para *O lustre*, recebe sua primeira tradução para o inglês, com publicação pela New Directions Publishing.

3 SOBRE TRADUÇÃO E A CONSTRUÇÃO TRADUTÓRIA DE GIOVANNI PONTIERO E KATRINA DODSON PARA OS CONTOS “TENTAÇÃO” E “UMA AMIZADE SINCERA” DE CLARICE LISPECTOR

3.1 Considerações sobre tradução literária

Ao analisarmos a leitura das obras de autores como Clarice Lispector, Machado de Assis ou Fiodor Dostoievski o que se observa é uma literatura com silêncios a serem preenchidos e cujo ato de ler implica em dar vazão a reflexões a partir das quais significados poderão ser construídos. Em suma, podemos presumir que a leitura conferirá sentido ao texto. Não se lê sem alguma forma de crítica, conclusões não são depreendidas sem que façamos uso de nossa capacidade de interpretação. Dessa forma, torna-se imperioso o papel do leitor.

Para Jauss (2003), a partir do momento em que o leitor percebe o texto e o interpreta em seu significado temos o que o teórico chama de recepção. Para o autor, a leitura seria a “atividade que efetivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência” (JAUSS, 2003, p. 9) Assim, a leitura agiria como elemento que conduziria ao processo de recepção da obra literária. Sobre esse ponto de vista, Jauss afirma que

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referência implícitas. (JAUSS, 2003, p. 66).

Partindo do mesmo raciocínio, Wolfgang Iser teoriza a interação entre leitor e obra durante o processo de leitura. Em seu *O ato da leitura* (1996), discorrendo acerca do texto literário, diria que

A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. (ISER, 1996, p. 9).

Para Iser, entre leitor e texto há um diálogo em que a leitura teria papel fundamental para a recepção da obra literária. Sendo assim, é importante enfatizar que tal relação se caracteriza ao final como algo que se complementa.

Se interpretação é peça-chave ao falarmos de leitura, os caminhos que conduzem a essa interpretação serão pressupostos fundamentais para a análise de qualquer texto, sobretudo o literário. Discorrendo sobre o tema, Sartre afirma: “Para fazê-lo [o ato de interpretar] surgir, é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel” (2004, p. 35).

A leitura gera interpretação mediada por escolhas. Em busca da transposição interpretativa que envolverá outras culturas, a tradução de textos literários assume, de forma não menos que imediata, caráter fundamental. Em “Escolher e/é julgar”, Leyla Perrone-Moisés diz:

Uma obra ainda está viva enquanto tem leitores. A teoria alemã da estética da recepção (Jauss) enfatizou o papel do leitor na própria produção literária, sua influência sobre as direções subsequentes dessa produção. Entretanto, não é, a meu ver, o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição), nem o crítico (apesar do peso já mais efetivo de seus julgamentos, pelo fato de estes serem escritos e públicos), mas sim o leitor que se torna escritor quem vai definir o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que tem um valor inverificável e uma influência nula, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão por escrito em novas obras. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 8).

É a partir do que se lê que se transmite, que se busca transportar uma ideia, mudá-la, transformá-la e, de certa forma, transpô-la para outras línguas e culturas. A história nos mostra que nada é estático nem estabelecido. Ao traduzir, transporta-se não apenas aquilo que o escritor escreve, mas também o passado e o presente que o acompanham. Se há evolução, debates teóricos acerca do lugar da tradução no intuito de que sejam vencidos os obstáculos que caracterizam as diferenças entre idiomas continuam a se fazer presentes.

A cada dia, a necessidade de comunicação entre diferentes povos se torna mais urgente, discute-se a tradução automática, máquinas e programas de computador que poderiam se tornar capazes de deixar quase simultânea a comunicação entre línguas diferentes. Pergunta-se: onde estaria inserido dessa forma e nesse cenário o processo tradutório de textos literários? Observemos que nesse universo fatores como gênero textual, modalidades retóricas e elementos textuais estão inseridos tanto no ato de leitura quanto no ato de traduzir. Dessa forma, melhor seria pressupor que traduções automáticas de textos literários ainda se apresentariam nos dias de hoje como uma realidade distante.

Dentre as variadas discussões sobre o ato de traduzir, questões acerca dos limites que envolvem possibilidade ou impossibilidade de tradução de textos literários se impõem como das mais intrigantes e que geram talvez mais debates. Para Berman:

Traduzir um texto especializado é traduzir uma mensagem possuindo, ao mesmo tempo, conteúdos determinados, uma forma discursiva determinada, uma ou mais terminologias determinadas e uma finalidade determinada. Traduzir uma obra é traduzir uma totalidade textual única, no cerne da qual existe uma unidade, ela própria sempre única, entre a “forma” e o “conteúdo”, a “língua” e o “dito” (BERMAN, 1991, p. 11).

Partindo da ideia de que cada obra possui em si sua própria forma e conteúdo e que é a partir destes que uma cultura é transposta, seria factível afirmar que nela reside intrinsecamente um carácter crítico.

Ora, ao traduzir a obra literária, o tradutor, ainda que por vezes não se dê conta disso e por outras chegue até mesmo a cometer possíveis exageros, recria, tomando por base seus próprios valores, conceitos, normas e padrões de cultura.

Em um cenário que se desenvolve intrincado, outra vez vem à tona a discussão sobre o julgamento que se faz da tradução literária, pois como definir o que viria a ser uma tradução quando o par de culturas envolvido no processo é tão diferente um do outro?

Deriva desse ponto o real papel do tradutor no universo do chamado processo tradutório. Afinal, que lugar ocupa aquele que traduz? Quais responsabilidades lhe serão inerentes? Considerando que o tradutor não é uma tábula rasa, é impossível para quem traduz se desligar totalmente da sua história, bagagem cultural, convicções, preconceitos e de sua própria cultura, ainda que tenha como pleno objetivo alcançar o leitor de uma cultura diferente daquela de onde se origina o texto de partida. Relembre-se aqui, e por oportuno, que escolhas terão de ser feitas pelo tradutor. Quais caminhos tomar? Por onde seguir? Segundo Berman:

O ato ético consiste em reconhecer e receber o Outro enquanto Outro. [...] Acolher o Outro, o estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. [...] Essa escolha é certamente a mais difícil que há. [...] Uma cultura pode perfeitamente se apropriar de obras [conceitos, instituições, divindades] estrangeiras (vimos que é o caso de Roma) sem nunca ter com elas relações dialógicas. (BERMAN, 2007, p. 66).

Inserido em uma cultura, o tradutor opta por métodos e estratégias que o guiarão por entre a obra literária. Caberá a quem traduz senão a tarefa de mediar, unir pontos capazes de tornar o leitor capaz de absorver contextos culturais que lhe são estranhos.

Lembremos, porém, que para tal mediação ser ao final bem-sucedida, o tradutor tem que se apropriar da obra em si, respeitadas as idiossincrasias do autor e sem que, para isso, ressalte-se, haja o apagamento do estrangeiro. Não se pode dessa forma, e em última

análise, exigir do tradutor que transponha ou exerça o papel de mediador de culturas sem que este imprima ao que traduz sua visão particular de mundo, destacando-se ainda que essa transposição não significa que se irá invalidar o reconhecimento do outro como outro.

Não há ainda, como já citado aqui, como o tradutor fugir de seu papel de leitor, uma vez que tal ato antecede a própria tradução e, em assim agindo, de construir ativamente significados. Para Eco,

Traduzir significa sempre “cortar” algumas das consequências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir não se diz nunca a mesma coisa. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis consequências ilativas que o termo sugere podemos cortar. (ECO, 2007, p. 107).

Ao tomarmos como base o pensamento de Eco, somos levados à provável conclusão de que, em se tratando de tradução literária, as barreiras a serem transpostas pelo tradutor se caracterizariam por níveis de complexidade como diferenças culturais, estilo, forma e conteúdo do próprio idioma.

Para Antonio Candido,

a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração. (CANDIDO, 1992, p. 53).

Dessa forma, ao analisarmos textos literários de autores como Clarice Lispector, dona de uma escrita marcada pela polissemia e pela sutileza, a tarefa do tradutor que se desvela diante dele irá exigir conhecimento da obra e da fortuna crítica da autora. Em Losada, temos:

Traduzir Clarice Lispector, em especial, é lidar com algo que oferece dura resistência, mas que às vezes é tão frágil que pode se quebrar. A palavra de Clarice é de cristal, frágil e dura. Traduzi-la é atravessar um espelho, um dos muitos que encontramos em suas obras - são os espelhos que constroem e destroem as identidades das mulheres - e voltar do outro lado com algo que somente será um triste reflexo. Os textos “estranhos” de Lispector, que situam a palavra sempre a beira do abismo da infabilidade, às vezes agramaticais, cheios de anacolutos sintáticos e conceituais, se entranham na própria linguagem do tradutor e impõe uma luta constante para manter o máximo possível de fidelidade sem cruzar o umbral que faria incompreensível o texto na língua de destino. Para um tradutor não profissional, como é o meu caso, esse é um risco que somente se corre por amor (LOSADA, 2013, p. 12-13)

No dizer de Losada, a interpretação de um texto literário como o de Lispector partirá do princípio de que este possui em sua essência um caráter particular, próprio, e é a partir dessa premissa que se poderá alcançar o início do fazer tradutório.

Diferentemente de textos nos quais o significado é a parte mais importante, em que a mensagem final é o que se busca, sem maiores preocupações com o que normalmente é peculiar ao universo literário, este muitas vezes se revelará envolto pelo obscuro, por dubiedades e por camadas onde características metafóricas se mostrarão presentes. Para Paulo Henriques Britto,

A questão é que as diferenças entre as línguas já começam na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quanto no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de “coisas” reconhecidas como tais em cada língua. Pois um idioma faz parte de um todo maior, que é o que denominamos de cultura; e as coisas reconhecidas por uma cultura não são as mesmas que as outras reconhecem. As diferenças podem se dar das maneiras mais diversas. (BRITTO, 2012, p. 14).

Das diferenças citadas por Britto emanam conceitos e questões que se mostram, no campo das teorias da tradução, complexas e capazes de gerar discussões à primeira vista incontornáveis. Dentre as questões citadas, destacam-se, segundo o autor, o fato de não existir “uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções” e que a “impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação” (BRITTO, 2012, p. 16).

No entanto, importante concluir que uma frase presente no texto de partida poderá assumir relevância diversa ao ser colocada na cultura de chegada, haja vista que quem recebe o fará com expectativas diferentes.

Nas palavras de Eco,

o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu. (ECO, 2007, p. 17).

Presume-se, pois, que o conteúdo poderá ser o mesmo, mas os sentidos a ela atribuídos não o serão.

Paulo Henriques Britto (2012) defende o caráter criativo da tradução literária. Em sua avaliação, afirma:

concordo que o significado não é uma propriedade estável do texto, uma essência que possa ser destacada do texto e isolada de maneira definitiva; minha visão do

sentido é, tal como a dos teóricos a que me oponho, antiessencialista. [...] eu diria que a tradução de textos segue determinadas regras que constituem o que podemos denominar de “jogo da tradução”. Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir *não* tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, que a tradução que ele vai produzir é um texto *outro* em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. (BRITTO, 2012, p. 28-29).

Em se tratando das diversas teorias sobre o tema, talvez a grande pergunta seja: onde está a fronteira entre tradução e sentido do texto literário?

É durante a leitura que o tradutor se apropria do texto, imprimindo sua própria leitura envolta em ideologias, aspectos culturais e as particularidades da poética de cada autor. Quais limites, então, deverão ser observados e mantidos? Para Britto,

ainda que concordemos que nenhuma obra é inteiramente original, e que não há uma linha de demarcação absolutamente inviolável entre originais e traduções – já que alguns textos se situam numa posição intermediária –, isso não nos permite dizer que não há nenhuma diferença entre originais e traduções. A impossibilidade de uma demarcação absoluta não implica a absoluta impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação (BRITTO, 2012, p. 36).

Desse modo, a liberdade do tradutor deverá ser preservada, uma vez que a mediação de culturas estará sempre subordinada à sua interpretação do texto original. Tal liberdade, no entanto, por uma questão de ética e responsabilidade, jamais poderá perder de vista o texto de partida que é o ponto inicial de sua escrita.

Parte das controvérsias em torno da tradução literária diz respeito ao que deve ser considerado pelo tradutor quando este, por exemplo, se depara com uma obra onde a poética do autor exige um mergulho pelas entrelinhas.

Em *Quase a mesma coisa*, Eco afirma,

Daí a ideia de que a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra — e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo. (ECO, 2007, p. 19).

Cumpra lembrar que, na tradução, independentemente das escolhas que faça, ecos do que foi escrito no texto original permanecerão audíveis. Como visto, as teorias da tradução deixam à mostra tendências e estratégias que buscam levar os leitores aos caminhos propostos pelo autor. Ao final, não importa o quanto se recrie, se reescreva, se interprete, se transponha. Assim, a relação entre o texto de partida e o texto de chegada, quando da tradução, deve permanecer próxima à escrita do autor.

3.2 Venuti ou A visibilidade do tradutor

Tomando por base as várias teorias existentes acerca da tradução, é possível afirmar que, se o tradutor faz suas escolhas a partir de suas leituras e se a partir delas interpreta e transforma, não conseguirá este adotar uma neutralidade, ainda que implicitamente.

A pergunta que se faz é: haveria limites? Quais as fronteiras que o tradutor teria que respeitar ou contornar ao imprimir seu próprio estilo ao texto de chegada? Tal questionamento embasa a teoria de Lawrence Venuti que, ainda que questionável em certos aspectos, torna-se válida por lançar luz sobre a visibilidade do tradutor no texto traduzido.

Os conceitos trazidos por Venuti e que serão utilizados nesta pesquisa como base para a análise da tradução da obra de Clarice Lispector para o inglês tornam-se válidos por problematizar a questão da visibilidade ou invisibilidade do tradutor no texto traduzido, jogando, ao final, luzes sobre temas caros ao processo tradutório.

Ao abordar como peça-chave de sua teoria a questão da invisibilidade do tradutor, Venuti a define como uma espécie de busca cega pela fluência que teria como principal efeito, nocivo em seu ponto de vista, o fato de que aspectos intrínsecos ao texto fonte não seriam revelados. Em nome da tal fluência, a letra do texto seria de certa forma diminuída, mascarada. Importante ainda destacar, que para Venuti a tradução consistiria em uma alteração do texto original, vez que o tradutor imprimiria significados oriundos de sua própria leitura.

Partindo desses pressupostos, o que se poderia presumir e concluir é que o problema teria que residir nas estratégias a serem utilizadas pelo tradutor que, senhor do texto a ser traduzido e uma vez possuindo liberdade das editoras para sua tradução, optaria em adotar ou não métodos mais ou menos invasivos quando da entrega do texto de chegada.

A cruzada de Venuti é contra o que se convencionou chamar de “boa tradução”. Para o autor, a exagerada transparência cobrada por críticos e leitores seria capaz de provocar

o apagamento do tradutor. Fluente seria aquele texto que principalmente dentro de um universo anglófono evitaria polissemias, falas próprias de uma cultura, significados escondidos em entrelinhas, arcaísmos. Para Venuti, ao se seguirem esses parâmetros em busca de uma tradução dita ideal, o tradutor estaria em uma posição secundária.

Para que o tradutor possa ser visto e percebido, fugindo do risco de ser diminuído quando da entrega do texto de chegada propõe Venuti:

A tradução deve ser vista como um *tertium datum* que “soe estrangeiro” ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade - um uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos - que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro. (VENUTI, 1995, p. 118).

Para que o tradutor se torne visível e sua intervenção seja percebida, Venuti fala em “confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro”. Assim, o tradutor não pode apagar diferenças culturais presentes em um texto estrangeiro.

Antoine Berman, em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, aponta para uma proposta de tradução que, em certos aspectos, guarda semelhanças com a teoria de Venuti. Para o teórico francês, o tradutor haveria de priorizar a letra do texto fonte. Ao ter contato com o texto traduzido, o leitor teria que ser levado a perceber o estranho relacionado à cultura do texto de partida.

Cabe lembrar que, em sua teoria, Berman descreve ainda a “tradução literal” em que tal literalidade estaria submetida aos limites do texto de chegada e ressalta que “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 2007, p. 15). Em sua concepção, significaria antes de tudo permitir que no texto a ser traduzido fosse mantida a estranheza necessária para que a letra do texto de partida fosse respeitada. De acordo com o autor,

A tradução se situa justamente nessa região obscura e perigosa, na qual a estranheza desmedida da obra estrangeira e sua língua corre o risco de se abater com toda a sua força sobre o texto do tradutor e sua língua arruinando assim a sua empresa [...]. Mas se esse perigo não for enfrentado, corre-se o risco de cair imediatamente em outro perigo: o de matar a dimensão do estrangeiro. A tarefa do tradutor consiste em enfrentar esse duplo perigo e, de uma certa maneira, em traçar ele próprio, sem nenhuma consideração pelo leitor, a linha divisória. (BERMAN, 2002, p. 278).

O pensamento de Berman ecoa as palavras de Friedrich Schleiermacher: “Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43), teoria essa que reflete em Venuti quando este

demarca os conceitos de domesticação e estrangeirização no que diz respeito ao ato tradutório.

Para Venuti, uma tradução aceitável “resiste a essa ética assimilativa ao salientar as diferenças linguísticas e culturais do texto” (VENUTI, 2002, p. 29). Dessa forma, a tradução deve garantir ao leitor uma experiência de leitura na qual o que é estranho permanece presente. Importante aqui ressaltar que, como será analisado mais adiante, tanto a domesticação quanto a estrangeirização estão presentes nas traduções para o inglês feitas por Giovanni Pontiero e Katrina Dodson dos contos em análise de Clarice Lispector.

Em comum, as teorias de Berman e de Venuti convergem para um mesmo ponto: ambos concordam que o Outro esteja presente no texto traduzido como estrangeiro, e não alijado do que caracterizaria sua cultura de origem. Não se trata aqui de afirmar que o tradutor estaria de todo submisso ao texto original, apenas de se ressaltar que não se pode, em nome da fluência, relegar o texto de origem a um papel secundário. Pode se dizer, de uma forma geral, que aspectos culturais do texto-fonte devem ser considerados.

De tudo, caberia ainda afirmar, ante ao número crescente de teorias que nas últimas décadas envolveram os Estudos da Tradução, que o campo apenas se expande. Inseridas essas teorias em um círculo onde não há unanimidade, chegar a um consenso acerca do que é indispensável no fazer tradutório tem suscitado discussões que, se não chegam a conclusões definitivas, pelo menos têm o condão de fazer com que o tema permaneça vivo.

3.3 Por entre imersas legiões de espelhos

O conto “Tentação”, presente na coletânea *A legião estrangeira* de Clarice Lispector, traz à tona talvez o mais cruel dos cenários experimentados pela natureza humana. Revolta e solidão se misturam como a provar que não somos senhores de nossos destinos. A história exala e espalha a condição do eu-sozinho em todos os parágrafos de sua narrativa.

De enredo aparentemente simples, narra-se a história de uma menina que, às 2 horas de uma tarde quente e qualquer, senta-se, agarrada a uma bolsa velha, em meio a uma rua de Grajaú, uma rua sem movimento e onde, presume-se, nada de importante aconteceria.

“E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva” (LISPECTOR, 1964, p. 67). Como se não fosse suficiente, estava com solução. É traçado a partir daí o cenário perfeito para sua inata revolta. Quem era e o que representava aquele ser diante do resto do mundo? Que importância poderia ter? A “bolsa velha de senhora” a que se agarrava representava até então seu único elo com um futuro incerto. Ruiva, “numa terra de morenos”,

sozinha, segurando uma bolsa velha que, por impiedoso capricho do destino, ainda contava com uma alça partida.

Em meio à rua deserta, o surgimento de um cão basset viria a compor o cenário. Não qualquer um: um cão basset ruivo “lindo e miserável”, sua “outra metade neste mundo”. Na figura daquele animal, a esperança fugaz de haver, enfim, encontrado um ser igual a ela. De acordo com Julia Kristeva, “A esperança de encontrar uma total compreensão reunificando as partes clivadas e incompreendidas do ego pode se exprimir então pela fantasia de ter um gêmeo” (KRISTEVA, 2002, p. 131). No breve instante em que se olham se espelham, se revelam e transformam aquele instante em um momento em que a fascinação se traduz em uma “epifania clariceana”. A menina, aprisionada em sua infância solitária e revoltada; ele, cachorro. A partir de suas naturezas entristecidas e após reconhecerem-se, desejam-se, pedem-se e sucumbem à tentação de, quem sabe, poderem em algum momento se entregar numa tentativa de pôr fim às suas próprias realidades.

Há um olhar, não há um tempo medido, não há uma palavra dita, um latido que seja. Existe, sobretudo, a certeza de que, de alguma maneira, enxergaram-se. Após o breve instante do encontro, a despedida como a confirmar que, ao final, tudo é efêmero. O cão vai embora, preso que é à sua subordinada condição. O animal aqui é mais forte, não se deixa abater por contradições ou questionamentos e parte, virando a esquina, sem titubear e sem nenhuma vez olhar para trás.

Partindo de relatos e histórias onde a singeleza e aparente banalidade agem como marca em cada linha, característica, aliás, presente em toda a obra de Lispector, o leitor é levado a seguir por universos inesperados e talvez além do que ele poderia supor. “Sentir? Sinta quem lê”, afirmava o poeta português Fernando Pessoa (1986, p. 165). Através de narrativas lineares e onde o que não se mostra sempre se fará presente, a autora faz eco ao poeta.

Analisar os personagens de contos como “Mensagem” e “Os desastres de Sofia” é perceber, nunca sem espanto, que a solidão, a busca pelo pertencimento e a tentativa de se encontrar no mundo fazem parte do universo ficcional clariceano. Clarice parece estar em constante duelo com a língua entre o que se quer dizer e o que a língua parece não alcançar.

Em “Uma amizade sincera”, língua e suas impossibilidades esboçam seus limites. Na breve narrativa, os dois protagonistas expandem ao máximo suas tentativas de viver uma amizade de uma forma que consideram plena. Conversam sobre variados assuntos, tramam planos, ajudam-se, identificam-se pelos mesmos gostos por livros, discos e fatos em comum. Buscam, sem saber, completarem-se. No meio do caminho, o fardo do silêncio quando não há

mais o que se falar em meio a tantas demonstrações de amizade se apresenta como o senhor de seus destinos. Não estavam preparados. De repente, a tal comunhão de almas presente no início da narrativa dá lugar a uma impossibilidade de comunicação que acabará por diluir-lhes a amizade.

Na busca por se reconhecerem no outro não estavam preparados para perceber que, como tenta sugerir o narrador, tal espelhamento só é possível a partir do próprio encontro. Em Mário Quintana: “Amizade, quando o silêncio a dois não se torna incômodo” e “Amor, quando o silêncio a dois se torna cômodo” (QUINTANA, 2005, p. 260). Em meio às fragilidades da existência humana, os dois amigos se veem surpreendidos pelo que não é dito, pelo que não pode ser substituído pelo cotidiano.

Esse estado de comunicação contínua chegou a tal exaltação que, no dia em que nada tínhamos a nos confiar, procurávamos com alguma aflição um assunto. Só que o assunto havia de ser grave, pois em qualquer um não caberia a veemência de uma sinceridade pela primeira vez experimentada. Já nesse tempo apareceram os primeiros sinais de perturbação entre nós.

[...] Se ao menos pudéssemos prestar favores um ao outro. Mas nem havia oportunidade, nem acreditávamos em provas de uma amizade que delas não precisava. O mais que podíamos fazer era o que fazíamos: saber que éramos amigos. O que não bastava para encher os dias, sobretudo as longas férias. Data dessas férias o começo da verdadeira aflição.

[...] Encerrada a questão com a Prefeitura – seja dito de passagem, com vitória nossa – continuamos um ao lado do outro, sem encontrar aquela palavra que cederia a alma. Cederia a alma? mas afinal de contas quem queria ceder a alma? Ora essa.

Afinal o que queríamos? Nada. Estávamos fatigados, desiludidos.

A pretexto de férias com minha família, separamo-nos. Aliás ele também ia ao Piauí. Um aperto de mão comovido foi o nosso adeus no aeroporto. Sabíamos que não nos veríamos mais, senão por acaso. Mais que isso: que não queríamos nos rever. E sabíamos também que éramos amigos. Amigos sinceros. (LISPECTOR, 1964, p. 95-98).

Os dois personagens sentem o que os une, mas pasmados não abrem mão de suas vontades de experimentar seus próprios desafios. Experimentam uma realidade que sempre será capaz de mudar o que se tem por eterno dentro de si mesmos. Para os amigos, a amizade que lhes parecia intrínseca é golpeada pelo que se tornou manifesto, descoberto. Pelos labirintos do conto, o leitor é levado a perceber que os personagens renascem de si mesmos através de experiências cotidianas. No conto os personagens já não se bastam. Querem-se, mas por imposição do mundo real e de seus próprios universos interiores, experimentam uma espécie de autoconhecimento que os faz desejar ir embora. Para eles, afastar-se parece ser a melhor solução, pois estão cheios. Cheios de si próprios e daquilo que conseguiram absorver um do outro e, por isso, esvaziar-se talvez seja preciso. Talvez seja preciso mais que viver.

No final do conto, separam-se, aliviados de tanta amizade. Ao leitor, a certeza de que, em meio aos fatos trazidos pela narrativa, há algo ali impossível de expressar. Outra vez Clarice nos mostra que a palavra é incapaz de traduzir o que só no silêncio existe.

Os dois contos, “Tentação” e “Uma amizade sincera”, se relacionam em aspectos fundamentais dentro da obra clariceana. Em ambos, os personagens estão envoltos pelas nuvens muitas vezes obscuras e conflitantes da solidão, da angústia, da frustração e do desejo de se completarem, assim como em vários outros textos da escritora⁶.

Há entre a menina e o cachorro, no momento em que se avistam e se pedem, a presença gritante do silêncio que dói, que incomoda e que, ao final, escancara a necessidade da completude buscada. É através do que não é dito que tudo o que existe de amor, angústia, solidão e desejo revela-se no encontro entre a menina e o cão basset; é através do inexprimível que os dois amigos percebem que o vazio os completa e, contraditoriamente, torna mais sincera a amizade que os unirá para sempre.

Por entre as mais variadas formas de conflito, os personagens do conto confrontam-se em suas buscas. Nessa procura, não raro tentarem se reconhecer através do olhar que clama por decifrar o invisível. Em “Tentação”, o momento epifânico e revelador dá-se quando a menina e o cão se entregam através de seus olhares:

A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. [...] Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram, pois, não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos. (LISPECTOR, 1964, p. 68).

Em “Uma amizade sincera”, quando um dos personagens procura a si mesmo no outro, essa busca angustia, torna pesado o fardo de uma entrega que significará talvez a perda de sua própria liberdade.

Além do mais, a solidão de um ao lado do outro, ouvindo música ou lendo, era muito maior do que quando estávamos sozinhos. E, mais que maior, incômoda. Não havia paz. Indo depois cada um para seu quarto, com alívio nem nos olhávamos. (LISPECTOR, 1964, p. 97).

Os personagens de ambos os contos, ao mesmo tempo que exercem seus direitos de resgatar seus lugares no mundo, desconstroem-se em suas tentativas. Para Bakhtin:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não

⁶ “Amor”, *A hora da estrela*, *Perto do coração selvagem*, entre outros.

coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver [...] Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos (BAKHTIN, 2003, p. 27).

Na prosa de Clarice, haverá um limite entre a língua e o que resta oculto dentro de cada ser. Para que esses limites possam ser ultrapassados uma ruptura pode se fazer necessária, o que será analisado ao longo desse capítulo.

3.4 A voz de Clarice Lispector nas traduções de Giovanni Pontiero e Katrina Dodson

3.4.1 Pontiero e a escrita clariceana

Avançar por entre as linhas e entrelinhas da obra de Clarice Lispector desperta em quem a lê um misto de deleite e estranheza. De repente, o leitor se vê embrenhado por entre aspectos linguísticos pouco convencionais, textos fragmentados, quebras de sintaxe, repetições e pontuações incomuns. Se a escrita clariceana é desafiadora para os leitores de língua portuguesa, a tarefa de traduzi-la para outro idioma, outra cultura, não é menos árdua. A própria Clarice, receosa das traduções de seus livros, afirmou: “Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem dos livros meus. Além de ter bastante enjoo de ler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com texto meu” (LISPECTOR, 2005, p. 117).

Data do início da década de 1970 a primeira tradução feita pelo professor Giovanni Pontiero para um livro de Clarice. Escocês, no decorrer da década de 1950 aprofundou seus estudos sobre literatura latino-americana na Glasgow University. Na década seguinte, muda-se para o Brasil onde passa a dar aulas como professor do English Cultural Institute, na Paraíba. Retorna à Inglaterra anos depois e assume como professor na Manchester University, com passagens ainda pela Associação de Autores Britânicos da Sociedade de Autores e pelo Instituto de Tradução e Interpretação. Empenhado em suas pesquisas acerca da literatura latino-americana, é considerado o principal tradutor da obra de José Saramago, tendo traduzido ainda autores como João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Teles, Nérida Piñon, Manuel Bandeira e Clarice Lispector.

Family Ties, tradução do volume de contos *Laços de família* (1960) e primeira tradução de Pontiero para um livro de Clarice, teve sua primeira edição pela Texas Pan American Series, da University of Texas Press. Elogiado pela crítica especializada, a sua

tradução da obra chegou a ser elogiada pelo também tradutor Gregory Rabassa: “Eu também fiquei muito animado com a carta do Gregory Rabassa, que qualificou minha tradução como “excelente” (1997, p. 20). Em seu livro *The Translator’s Dialogue* (1997), afirmaria ainda que seriam “consideráveis as barreiras linguísticas e culturais” na obra da escritora.

Em 1986, Pontiero traduziria *The Hour of the Star*, sua versão para *A Hora da estrela* (1977) publicada no Reino Unido e editada pela Carcanet Press. No posfácio que assina para o livro o que se percebe é um tradutor disposto a colocar a figura da autora acima da obra, sempre se sobrepondo à protagonista. Em determinado trecho, afirma: “a história de Macabéa pressupõe um estereótipo de uma pesquisa sociológica. Mas a mágica começa quando Clarice começa a investigar as consequências psicológicas da pobreza.” (Lispector, 1992, p. 91)

Para Pontiero, torna-se clara, no decorrer da história, a estreita relação entre Clarice e Macabéa, caracterizando o que ele viria a chamar de “jogo de contrarreflexões”: “Esse diário de um ninguém adquire força e significado na medida em que um jogo de contrarreflexões se desenvolve entre a autora e sua protagonista” (PONTIERO, 1986, p. 91)

Ainda em 1986 e também pela Carcanet Press, Pontiero assina a tradução de *The Foreign Legion: Stories and Chronicles*, que seria reimpressa em 1992 desta vez pela New Directions. Na edição, além dos treze contos, Pontiero traduziria também a seção intitulada *Fundo de gaveta*, com crônicas de Clarice. No posfácio da edição, o tradutor faz questão de ressaltar nuances diferentes da autora, em especial as relativas a questões existenciais presentes nos contos e a forma como Clarice expunha suas diferentes facetas. De acordo com Pontiero,

as histórias de *The Foreign Legion* mostram sua profunda preocupação com os problemas centrais da existência e do indivíduo. Os conflitos são abundantes entre ideais humanos e ações, imaginação e realidade, entre fê e lógica. (...) encontramos Clarice Lispector em uma série de disfarces: mulher, mãe, artista e mística. (PONTIERO, 1986, p. 276).

Ao final do posfácio, conclui:

Em sua forma mais introspectiva, Clarice é deliberadamente capaz de amarrar a si mesma e ao seu leitor a nós metafísicos. Sintaxe e pontuação, por exemplo, muitas vezes são tratadas de maneira casual na tentativa de capturar padrões fragmentados de inspiração. (PONTIERO, 1992, p. 219).

Ciente da estranheza da prosa clariceana, afirmaria em seu *Translator’s Dialogue* que

O papel do tradutor exige uma enorme responsabilidade: permanecer fiel ao texto, produzir uma versão aceitável para o leitor estrangeiro e uma cuidadosa pesquisa preparatória. [...] Um dos problemas centrais, em minha experiência, é transmitir o sabor original. Quando se chega ao final de uma tradução, as necessidades de sonoridade e inflexão quase se sobrepõem ao significado. (PONTIERO, 1997, p. 168).

Em resumo, o que Pontiero presumivelmente tenta explicar, e o que, de certa maneira, pratica em sua tradução de Clarice, diz respeito à necessidade de se observar o conhecimento tanto da língua de partida quanto da língua de chegada e que sejam respeitadas as idiossincrasias e ambiguidades do autor.

Publicado pela editora New Directions em 1990, *Near to the Wild Heart – A Novel by Clarice Lispector* traria a tradução de Pontiero para *Perto do coração selvagem* (1943), primeiro romance de Clarice. No posfácio do volume, o tradutor ressalta a importância da autora em uma literatura com tons feministas e se rende à constatação da estranheza de sua escrita:

O uso heterodoxo de Lispector de sintaxe e pontuação, seus ritmos ousados e fraseado sincopado contribuem para a impressão geral de um lirismo tenso e obsessivo. Suas surpreendentes metáforas e comparações mostram uma preferência pela sugestão ao invés de uma definição mais objetiva. (PONTIERO, 1990, p. 191).

Ao longo da década de 1990 mais três traduções de Pontiero para a obra de Clarice ainda seriam publicadas: *Discovering the World*, em 1992, tradução para o volume de crônicas *A descoberta do mundo*; *Selected Cronicas: Essays*, publicado pela New Directions, trazendo uma reunião de 157 das 468 crônicas já traduzidas por Pontiero em *Discovering the World e The Besieged City* em 1997, tradução de *A cidade sitiada*, sendo as duas últimas publicadas pela Carcanet Press.

Se retornarmos a partir desse ponto ao que já foi dito anteriormente acerca do que poderíamos considerar como tradução, fatalmente nos lembraremos do conceito de que traduzir faz parte de um processo em que, através de reescritas e leituras, o tradutor levará uma obra literária de uma cultura à outra. O grande questionamento, também já citado, continua a repousar sobre as estratégias utilizadas pelo tradutor e quais os impactos dessas escolhas sobre a obra traduzida.

Sobre tais escolhas Pontiero diz:

Para um tradutor, é importante saber quando uma frase, expressão ou referência é ambígua propositalmente, ou se o autor não viu a ambiguidade, porque somente o tradutor pode respeitar as intenções e as idiossincrasias do autor. Claro que o autor

pode querer que a ambiguidade seja mantida, o que, no entanto, nem sempre é possível na língua de chegada. (PONTIERO, 1997, p. 24).

Partindo dessa citação de Pontiero, o que se observa é que ele mesmo assume de alguma forma certas liberdades tomadas quanto às suas traduções.

Estudiosos das traduções de Pontiero da obra de Clarice, ainda que em sua maioria afirmem que o tradutor tende fortemente para a domesticação, divergem em determinados pontos.

A esse respeito posso mencionar Rocha e Camargo (2012) quando, em artigo acerca de *The Foreign Legion* (1992), concluem que Pontiero, por diversas vezes, tentou deixar mais explícita a escrita de Clarice como forma de tornar o texto original mais palatável. Dizem os autores:

O vocábulo ‘casa’ reaparece no conto *Viagem a Petrópolis* (LISPECTOR, 1991). No trecho extraído do TC, o termo *house* é recuperado, enquanto é omitido no TP. Acreditamos que tal estratégia do tradutor possa tornar o TC mais compreensível e menos ambíguo.

[...] I think it's better if we don't stop in front of the house, to avoid any scenes. The old girl will get out, we'll show her where the house is, and she will go there alone and explain that she's come for good (FL) (LISPECTOR, 1992, p. 62).

[...] Acho melhor não pararmos defronte, para evitar histórias. Ela salta do carro, a gente ensina aonde é, ela vai sozinha e dá o recado de que é para ficar (LE) (LISPECTOR, 1991, p. 62).

No próximo exemplo, observa-se o uso da mesma estratégia:

Arnaldo was not at home (FL) (LISPECTOR, 1992, p. 62).

Arnaldo não estava (LE) (LISPECTOR, 1991, p. 66).

Com base nesses excertos, notamos a possível tendência por parte do tradutor a explicitar passagens (palavras, expressões, significados), nas quais o texto poderia ser considerado de difícil assimilação por um falante nativo de língua inglesa. Percebe-se, ainda, a preocupação de Pontiero em preencher as ‘lacunas’, revelar as ‘elipses’ e buscar o que foi omitido ou apagado no TP. Tais tendências podem levar a uma recuperação maior de sentido, ou, dependendo dos procedimentos de construção utilizados pela autora, estar quebrando a ambiguidade por ela pretendida, ou ainda, não destacando as idiosincrasias da escrita clariciana. (ROCHA; CAMARGO, 2012, p. 113-120).

Na mesma linha, Freitas (2018) afirma que Pontiero tentou transformar a escrita de Clarice de forma a torná-la mais agradável ao seu leitorado. Para a pesquisadora, e tomando como exemplo a tradução de Pontiero para *Perto do coração selvagem*, “o texto de Pontiero é prolixo, como se ele tentasse esclarecer o texto de Clarice, deixá-lo mais claro (FREITAS, 2018, p. 248, tradução nossa).

No decorrer dessa pesquisa, a tendência à normalização apontada por Freitas revelou-se presente em mais de um momento. Pontiero explicita palavras, significados, altera a ordem de parágrafos. Em análise comparativa e tomando como exemplo o conto “A solução”, exemplifico:

C: [...] Quando chegou ao escritório, olhou para a mesa de Alice e não a viu.

P: [...] When she arrived at the office, she looked at Alice’s desk only to discover that she was not there.

C: [...] Afinal, na hora do almoço, implorou a Alice que aceitasse almoçarem juntas, ela pagaria.

Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato.

P: [...] At last it was time for lunch, and Almira pleaded with Alice to join her and offered to pay. It was precisely during this lunch that the incident occurred.

No primeiro trecho, Pontiero acrescenta termos como a explicar o que ocorre na narrativa. No segundo, ignora o parágrafo feito por Clarice, quebrando de certa forma a pausa sugerida pela escritora.

Em contraponto e em análise à crônica “Uma experiência”, Camargo (2008) compara a tradução de Pontiero com as de Mazzara e Paris e de Lowe e Fitz, afirmando:

Na tradução de Pontiero, poder-se-ia notar uma preocupação em preservar o léxico e ritmo da autora, procurando evitar a múltipla acentuação de *phrasal verbs*, como na seqüência extraída, respectivamente, da crônica “Uma experiência”...

[...] tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada. (Lispector, 1987b, p.112)

® *the stranger carefully removed the arrow.* (Lispector, 1992b, p.150, trad. Pontiero)

[...] tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada. (Lispector, 1998, p. 121)

® *he had carefully pulled out the arrow.* (Lispector, 1986, p.87-8, trad. Mazzara e Parris)

[...] arranca a flecha fincada. (Lispector, 1980a, p. 31)

® *the person pulls out the embedded arrow.* (Lispector, 1989a, p. 30, trad. Lowe e Fitz)

[...] Ao recorrer menos a traduções palavra por palavra e mais a modulações e a repetições expressivas, Pontiero apresentaria, com frequência, uma ampliação deliberada de marcadores estilísticos de reiteração utilizados por Clarice. Em um de seus ensaios, Pontiero (1971, p. 266) comenta sobre a significância da “*obsessive repetition of certain words*” na ficção clariciana. [...] A postura tradutória de Pontiero poderia corresponder a uma tendência identificada com o processo de “estrangeirização” (Venuti, 1995), ao procurar manter a rede densa de ligações do respectivo original.” (CAMARGO, 2008, p. 287-288).

Partindo do pressuposto de que reside nas escolhas do tradutor deixar a obra original mais acessível ou não para o leitor da língua de chegada, ressaltando-se ainda nesse ponto a influência também das editoras, retornamos aos conceitos de Venuti (1995) acerca de domesticação e estrangeirização, temas que serão abordados em tópicos posteriores.

Teorizando sobre processos de tradução, diz Pontiero:

O papel do tradutor implica uma enorme responsabilidade: ser fiel ao texto, produzindo uma versão aceitável para o leitor estrangeiro e uma pesquisa preparatória cuidadosa. Na minha opinião, uma afinidade próxima com a sensibilidade do autor e sua perspectiva sobre a vida é absolutamente essencial. O resultado nunca é perfeito, mas se nós fazemos justiça ao autor, ao leitor e a nossa própria consciência, o empreendimento sempre vale a pena. Um dos problemas centrais, na minha experiência, é transportar o sabor original. Ao chegar ao final da tradução, a necessidade de sonoridade e entonação quase tem primazia sobre o significado. (PONTIERO, 1997, p. 169).

Existiriam, pois, escolhas definitivas? Se tomarmos por fundamento o conceito de que determinada tradução literária é na verdade apenas uma dentre várias possibilidades, a resposta é não. Em Pontiero, o que se observa são escolhas diferentes para os diversos textos que traduziu. Partindo dessa conjectura, e em contraponto às análises apresentadas por Rocha e Camargo e também por Freitas, o que posso concluir é que Pontiero adotou uma estratégia onde, respeitando os aspectos peculiares do texto de Clarice, conseguiu transpor sem perdas para língua de chegada a escrita da autora.

É o que se depreende de Tavares e Lopes (2005) quando afirmam que

Tal como na crítica de um texto original não poderá existir uma única leitura possível ou uma única interpretação, também numa tradução de um texto literário - que pressupõe sempre uma interpretação anterior e/ou simultânea ao acto de traduzir - não poderá existir uma única tradução, dita "correcta", que se imponha a todas as outras. (TAVARES; LOPES, 2005, p. 84).

Desta forma, importa ainda ressaltar que, em tradução, outros fatores necessitam ser observados, como por exemplo o texto fonte, uma vez que este reflete a cultura do autor, o texto de chegada, estando presentes neste as expectativas dos leitores, e o próprio contexto histórico em que se dá a tradução.

3.4.2 Katrina Dodson e uma nova abordagem para Clarice

Para o teórico e professor André Lefevere, é dos tradutores toda a responsabilidade pelo texto que traduzem, uma vez que será a partir dessa abordagem que as obras chegarão até os leitores (LEFEVERE, 2007, p. 13). Partindo dessa perspectiva, fica claro que, ao escolher esse ou aquele caminho para sua tradução, o tradutor está, de certa forma, reescrevendo a obra.

Amplamente traduzida entre as décadas de 1960 e 1990 por diversos tradutores, a obra de Clarice Lispector viria a obter um novo enfoque na segunda década dos anos 2000 a partir da chegada ao mercado de *The Complete Stories*, com tradução de Katrina Dodson.

Nascida na Califórnia, Estados Unidos, Dodson fez doutorado em Literatura Comparada em Berkeley tendo defendido a tese intitulada *Elizabeth Bishop in Brazil*. Morou no Rio de Janeiro entre 2003 e 2004, onde lecionou inglês. Entre 2011 e 2012, residiria ainda em São Paulo e Ouro Preto.

Com organização de Benjamin Moser e tradução de Dodson, *The Complete Stories* chega às livrarias norte-americanas em 2015 pela editora *New Directions*. No ano seguinte, o volume seria agraciado com o PEN Translation Prize. O volume se propunha a compilar em um só volume todos os contos de Clarice, um dos méritos da publicação.

O volume repercute positivamente no meio literário norte-americano e, no ano seguinte, é publicado no Brasil com o título *Todos os contos* pela editora Rocco. A edição brasileira segue a mesma ordem dos textos disposta da edição estadunidense, mas exclui o posfácio de Dodson publicado nos Estados Unidos.

Sobre o processo tradutório adotado para a tradução dos contos Dodson afirma:

Como o misticismo, o trabalho de Lispector é difícil de definir. Ambos estão envoltos em uma desconfiança na capacidade da linguagem de captar a verdade. A raiz grega do misticismo, $\mu\upsilon\omega$, significa “ocultar”, enquanto a palavra místico deriva de *mystikos*, alguém iniciado em ritos religiosos secretos. “É segredo”, dizia Clarice quando não queria responder à pergunta da entrevista. Lê-la pela primeira vez pode ser como ser conduzido por uma passagem em direção a mistérios esotéricos que nunca serão completamente iluminados. [...] Os dois anos que passei traduzindo as Histórias Completas de Lispector às vezes pareciam uma jornada mística, ou pelo menos uma busca de visão em que suas frases surgiam como alucinações ferozes enquanto eu tateava seu significado. (DODSON, 2018, p. 1).

Ciente das dificuldades de traduzir a obra da escritora, o que se observa na tradução de Dodson é uma tentativa de se desvencilhar das estratégias adotadas anteriormente por outros tradutores, ao mesmo tempo em que a tradutora tende a fazer escolhas a fim de que a singularidade da escrita clariceana seja resguardada.

Assumindo a tarefa de trazer uma vida inteira de contos de Clarice para o inglês, eu estava perfeitamente ciente de como sua escrita é canônica, tanto no sentido literário quanto no quase religioso. As apostas são altas quando você traduz um livro com a aura de um texto sagrado. *The Complete Stories* “pode até se tornar sua Bíblia”, escreveu um crítico, enquanto outro previu que estava “fadado a se tornar uma espécie de Bíblia de cabeceira ou I Ching para leitores de Lispector”. “Não é a Bíblia”, meu editor me lembrou em um ponto quando eu estava preocupada em manter a rastreabilidade de certas palavras-chave em toda a coleção, em solidariedade com leitores propensos à exegese, mas sem acesso direto ao original.

Apenas as obras mais célebres recebem várias traduções para o inglês, e esta foi uma rara oportunidade de recuperar a força singular da originalidade de Lispector (cerca de dois terços dos contos já haviam sido traduzidos. (DODSON, 2018, p. 2).

Analisar ou mesmo questionar diferentes traduções da obra de um autor específico leva a considerações diferentes, principalmente, pelo fato de que interpretações diversas surgem a partir de leituras também diferentes. Se as estratégias tradutórias diferem entre si, não há como negar que o impacto a ser sentido pelos leitores tampouco será igual.

Para Freitas (2018), a tradução de Dodson se distancia da de Pontiero em diversos aspectos. A conclusão da pesquisadora é que Pontiero interfere no ritmo da escrita de Clarice alterando períodos e chegando até a desmembrar parágrafos enquanto Dodson manteria o texto mais próximo ao original.

Em minha análise, a conclusão de Freitas se confirma em boa parte das traduções de Pontiero. No conto “A legião estrangeira”, por exemplo, temos:

Clarice (2016)

“Em breve — como a mesma água já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando **morder** uma pedra...” (2016, p. 69).

Pontiero (1972)

“Presently—just as the same water changes when the sun makes it extremely soft, and changes again when it becomes enervated trying to **devour** a stone...” (1972, p. 85).

Dodson (2015)

“Soon—as the same water is already different when the sun turns it clear, and different when it gets riled up trying to **bite** a stone...” (2015, p. 47).

Nos trechos acima, observe-se que autora ao optar pelo vocábulo “morder” uma pedra passa a ideia de algo raivoso. Pontiero diminui a intensidade da ação optando por “devour”, tornando o texto mais claro. Ao contrário, Dodson mantém o verbo “bite”, deixando sua tradução mais próxima ao original.

No posfácio que escreveu para *The Complete Stories*, ao tentar descrever a escrita de Clarice, Dodson diz que “sua linguagem oscila entre elegante, formal e poética em seus contos mais convencionais, coloquial quando há tendência/disposição cômica, austera e fragmentada em suas peças abstratas e oraculares, e espontânea, até delirante, em suas obras posteriores. (DODSON, 2015, tradução nossa)⁷.

⁷ “Her language swings between elegant, formal, and poetic in her more conventionally literary stories, colloquial in her comic moods, stark and fragmented in her abstract, oracular pieces, and spontaneous, even delirious, in her later works.”

Como a justificar suas escolhas, Dodson diz:

Fiz o meu melhor para adivinhar onde estavam as distorções significativas da linguagem de Clarice e como eu poderia transmiti-las fielmente, para usar um termo complicado para tradutores. No entanto, sabemos que não existe tradução perfeita - as peças que compõem diferentes idiomas nunca correspondem exatamente. No final, são as impressões digitais sujas de alguém na Palavra de outra pessoa, não importa o quanto o tradutor queira deixar o espírito assumir e falar através dela. Tradução é interpretação.

Consciente de que estava diante de uma obra, no mínimo, peculiar, a tradutora deixa transparecer sua rendição e admiração pela escritora, opção que se revelará preciosa quando de suas traduções.

3.4.3 Aspectos gerais acerca das traduções

O fazer tradutório é um complexo processo de reescritas, releituras e interpretações. Somente dessa forma pode o tradutor alcançar o que se pode chamar de transposição de uma obra à outra cultura.

Uma das características principais observadas no texto de Clarice Lispector diz respeito à escrita incomum da autora, em especial quando Clarice opta por quebrar regras de sintaxe e utiliza de forma no mínimo peculiar, por exemplo, recursos de pontuação e paragrafação. Para Lisboa (2008), “se pode dizer que é a linguagem mesma o grande objeto da escritura clariceana” (p. 40).

A presente pesquisa tem como principal fundamentação teórica os conceitos de visibilidade do tradutor, domesticação e estrangeirização propostos por Lawrence Venuti (1995), observando a partir dessa teoria as escolhas dos tradutores em relação à manutenção ou supressão de pontos-chave da escrita de Clarice.

Tencionou-se aqui fazer uma análise contrastiva de duas traduções para o inglês dos contos “Tentação” e “Uma amizade sincera”, ambos publicados em 1964 no livro *A Legião estrangeira*. As traduções foram feitas por Giovanni Pontiero e publicadas em *The Foreign Legion* em 1986 pela editora Carcanet Press Limited e por Katrina Dodson, sendo essa publicada em *The Complete Stories*, no ano de 2015, pela editora New Directions Books.

A partir dessa análise objetivou-se responder a algumas questões. A saber: quais estratégias foram adotadas pelos dois tradutores? De que forma foram trabalhados recursos como repetição, fragmentação de texto e paragrafação, tão presentes em Clarice? No tocante

aos contos aqui analisados, de que maneira optaram Pontiero e Dodson pela domesticação e estrangeirização?

Aos olhos do leitor que tem contato com o texto fonte, é importante observar que tais questões reveladoras do estilo próprio da escritora causam estranheza. É de se supor, pois, que a tarefa de transpor os textos da autora para outra língua implica em desafios que, de uma forma ou outra, terão que ser vencidos. Importante ressaltar aqui que, na análise apresentada nesse estudo, não me preocupei em concluir se uma tradução seria mais precisa ou melhor que a outra, mesmo porque cada tradução de uma obra colabora para que seu leitorado tenha uma noção mais completa das nuances do texto fonte. Além do que já foi exposto sobre a escrita clariceana, há barreiras culturais inerentes ao exercício de tradução. Assim, não se deve fazer juízo de valor, uma vez que nenhuma tradução deve ser considerada única ou definitiva. Para Trindade (2013),

Sendo, qualquer texto, um produto de um contexto sócio-histórico e cultural, depende de uma comunidade interpretativa, relaciona-se a convenções conscientes ou inconscientes, sempre havendo possibilidade de novas interpretações, leituras e traduções, não existindo uma verdadeira e única possível tradução, como imaginado pelo senso comum. (TRINDADE, 2013, p. 95).

Cumprido salientar sobremaneira que, ao optarem os dois tradutores por uma estratégia mais voltada à domesticação ou à estrangeirização, não implica dizer em absoluto que tais posicionamentos tendem a ser mais ou menos corretos, e, sim, que diferentes formas de traduzir serão sempre possíveis.

3.4.4 As traduções para “Tentação” e “Uma amizade sincera”: uma análise contrastiva

Em sua busca de comunicar através das palavras aquilo que se esconde dentro do próprio ser, Clarice ousa, tergiversa, submete a língua às suas próprias regras em uma narrativa com ritmo incomum, colocações inusitadas e uma sintaxe que causa estranhamento.

Octavio Paz, em seu *Traducción: literatura y literalidad*, diz:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase são a tradução de outro signo e de outra frase. Esse raciocínio, porém, pode ser invertido sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 1990, p. 13).

Dessa forma, de acordo com Paz, a linguagem em si mesma representaria a fração mais importante daquilo que o autor do texto fonte tencionou externar. Se assim o é, pode-se dizer que o tradutor cria seu próprio texto. Se “cada tradução é distinta”, como observa Paz, o maior desafio do tradutor passa a ser atentar para as idiossincrasias de um autor revelando-as para a língua de chegada e mantendo-lhe a substância.

Nesta seção, será feita uma análise contrastiva entre as traduções de Pontiero e Dodson, buscando observar a forma como os tradutores trabalharam suas escolhas para os textos “Tentação” e “Uma amizade sincera”, de Clarice.

Para isso, e amparado principalmente nas teorias de Lawrence Venutti, optei por analisar fragmentos dos textos comparando as traduções e ressaltando como as estratégias utilizadas pelos tradutores implicaram na conclusão de seus trabalhos sobre uma obra que se caracteriza por ser tão original e peculiar.

Imergir na literatura de Clarice Lispector é perceber a imensa quantidade de fatores a serem observados, principalmente se optarmos por percorrer os caminhos da tradução sobre um viés literário. Nessa pesquisa, optei por buscar e analisar aqueles que se apresentam como alguns dos mais representativos da obra da autora. Recursos como pontuação, adjetivação e repetição serão ressaltados aqui, haja vista estarem presentes de forma constante nos textos abordados, sendo esses apenas alguns dos muitos pontos e interpretações que a escrita da autora permite, uma vez que outras vertentes permanecem abertas dentro do universo dos Estudos da Tradução.

Os fragmentos dos contos “Tentação” e “Uma amizade sincera” serão dispostos em quadros comparativos, onde apresentarei trechos selecionados de cada conto em três partes contendo: o texto fonte de Lispector e as traduções de Pontiero e Dodson para o mesmo excerto.

3.4.5 Pontuação

Dentre os recursos utilizados por Clarice que caracterizam sua escrita rara está o uso que a autora faz da pontuação. “Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim.”, diria na crônica “Ao linotipista”, publicada no *Jornal do Brasil* em 1968.

É através de uma escrita ritmada e marcada de forma diferenciada que a autora trava com seu leitor uma relação de diálogo. De certa forma, por exemplo, ao interromper

bruscamente uma frase, estabelece-se um silêncio que terá de ser preenchido por quem lê. Diz Sylvia Perlingueiro:

Começar a narrativa com uma vírgula constitui uma transgressão, já que este sinal gráfico indica a pausa dentro da escritura. Estamos, assim, diante de um começo que não se mostra como um início, mas sim como a seqüência de algo contínuo. Mais interessante ainda será chegar ao final da história, marcado não pelo ponto, mas por dois pontos. Ou seja, não existe fim, e a narrativa pressupõe uma continuação, exigindo leitores participantes que estabeleçam elos de ligação entre o dito e o não-dito (PERLINGUEIRO, 1990, p. 5-6).

Na pontuação de Clarice, muito mais que um tipo de subversão às regras gramaticais, há um desejo implícito que o texto permaneça com seu espírito livre. A seguir, os trechos selecionados.

Quadro 1 – Fragmentos do conto “Tentação”

<p>LISPECTOR, C. <i>A Legião Estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.</p>	<p>Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. [...] Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?</p> <p>[...] Sabe-se também que sem falar eles se pediam.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i>. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.</p>	<p>The street was deserted except for a solitary figure waiting in vain at the tram stop. [...] What did it matter if one day this characteristic would cause her to raise a woman’s head with an air of defiance.</p> <p>[...] We also know that, without speaking, they invoked each other.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i>. Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.</p>	<p>Nobody on the street, just one person waiting in vain at the tram stop. [...] What did it matter if one day in the future her emblem would make her insolently hold erect the head of a woman.</p> <p>[...] We also know that without speaking they were asking for each other.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro quadro, o que se observa é que ambas as traduções, ainda que tenham conseguido manter o texto claro, optaram por fazer alterações em aspectos relacionados à pontuação.

No primeiro trecho, Pontiero altera a pontuação de “Ninguém na rua, só uma pessoa esperando...” para “The street was deserted except for a solitary figure waiting...”. Ao suprimir a vírgula, transformando a frase em um só período, o tradutor acaba por apagar do texto a interrupção original da narrativa, domesticando a passagem.

No trecho a seguir e também sem nenhuma razão aparente, Dodson altera o ritmo da sentença. Vejamos: “Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?” Em Dodson: “What did it matter if one day in the future her emblem would make her insolently hold erect the head of a woman”. Ao suprimir a interrogação, ainda que não haja danos à compreensão do texto, a tradutora ignora a estratégia de Clarice em deixar o questionamento explícito, diminuindo, dessa forma, a tensão do texto fonte. Aquilo que faria com que o leitor refletisse, deixa de existir. No ponto final adotado por Dodson, o papel do leitor resta diminuído.

De acordo com Iser, normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor haveriam de ser consideradas como bagagem necessária à leitura, formando a “interação entre texto e leitor a fim de que houvesse o preenchimento dos espaços vazios do texto” (ISER, 1999, p. 9). É através da leitura que o leitor se relaciona com a própria obra. Para Jouve,

O princípio de Iser é que o leitor é o pressuposto do texto. Portanto, trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto. (JOUVE, 2002, p. 14).

No trecho logo a seguir, Pontiero acrescenta vírgulas, alterando o ritmo da sentença no texto fonte como forma de facilitar a compreensão do período.

Quadro 2 – Fragmentos do conto “Tentação”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, [...].
LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.	But they were both pledged. She to her impossible childhood, [...].
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	But both were already committed. She to her impossible childhood, [...].

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem acima destacada, Pontiero mais uma vez simplifica o texto fonte. Em “But they were both pledged. She to her impossible childhood, [...]”, ao unir dois parágrafos em um, o tradutor acaba por quebrar a dramaticidade do texto de Clarice. A pausa presente no texto da autora e que serviria para enfatizar a condição dos personagens deixa de existir na simplificação de Pontiero. Outra vez, tais alterações podem ser consideradas características de normalização do texto, visando torná-lo mais fácil para o leitor.

Quadro 3 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

<p>LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.</p>	<p>Só que o assunto havia de ser grave, pois em qualquer um não caberia a veemência de uma sinceridade pela primeira vez experimentada.</p> <p>[...] Já nesse tempo apareceram os primeiros sinais de perturbação entre nós. Às vezes um telefonava, encontrávamo-nos, e nada tínhamos a nos dizer.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i>. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.</p>	<p>But the topic had to be serious, because any old topic could never accommodate the vehemence of this sincerity we were experiencing for the first time.</p> <p>[...] Already at this stage, the first signs of tension between us began to appear. Sometimes one of us would telephone the other, we would meet, and then have nothing to say to each other.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i>. Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.</p>	<p>Only, the topic had to be serious, because not just anything would contain the vehemence of a sincerity experienced for the first time.</p> <p>[...] Right around that time came the first signs of disturbance between us. Sometimes one would call the other, we'd meet, and have nothing to say.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dodson, no primeiro período acima destacado, acresce vírgulas ao trecho. Perceba-se que a vírgula colocada após “Only” quebra o ritmo da narrativa, numa escolha tradutológica que a meu ver é desnecessária, ao contrário de Pontiero que se mantém próximo ao texto original.

A segunda passagem aqui selecionada reitera em minha análise a opção sistemática de Pontiero em mudar a pontuação do texto de partida. Note-se que há apenas um

período, sem pausas, sem interrupções. Pontiero insiste em domesticar o texto fonte alterando o ritmo da narrativa acrescentando termos como o verbo “began”. Para “e nada tínhamos a nos dizer”, Pontiero opta por usar quase o dobro de palavras, traduzindo a frase por “and then have nothing to say to each other.”

Quadro 4 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro. Editora do Autor.1964	Minha solidão, na volta de tais encontros, era grande e árida. [...] Também ele, eu sabia, chegara ao impasse de si mesmo.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York. New Directions, 1992.	Upon returning from similar encounters, my solitude was immense and arid. [...] I knew that my friend had also reached an impasse.
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	My solitude, upon returning from these outings, was great and arid. [...] He too, I knew, had reached the impasse of himself.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos dois fragmentos aqui selecionados, Dodson opta por não alterar a estrutura do texto de partida. Pontiero, no entanto, não só modifica a ordem dos termos no primeiro exemplo como suprime a pontuação no segundo. Perceba-se que o tradutor, ao adotar a estratégia de retirar as vírgulas presentes no texto original, compromete a ênfase proposta por Lispector quando a autora diz “eu sabia”, numa provável intenção de deixar o texto mais fácil de assimilar por um falante nativo de língua inglesa.

Quadro 5 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	Foi quando, tendo minha família se mudado para São Paulo, e ele morando sozinho, pois sua família era do Piauí, foi quando o convidei a morar em nosso apartamento, que ficara sob a minha guarda.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New	About this time, my family moved to São Paulo. My friend was living alone for his family had settled in Piauí. So I invited him to move into our apartment, where I had been left in charge.

Directions, 1992.	
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	That’s when, since my family had moved to São Paulo, and he was living alone, because his family was from Piauí, that’s when I invited him to move into our apartment, which had remained in my care.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos excertos selecionados no Quadro 6, Pontiero interfere de forma contundente no ritmo do texto fonte modificando a pontuação. No texto fonte, Lispector traz sua narrativa expressa em apenas um período separado por vírgulas. Pontiero faz três interrupções, normalizando o texto. Acresce vírgulas e pontos interrompendo o ritmo da narrativa e explicitando sua intenção de tornar a leitura mais clara e interferindo na cadência do texto.

Quadro 6 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	Ele, a quem eu nada podia dar senão minha sinceridade, ele passou a ser uma acusação de minha pobreza. [...] Indo depois cada um para seu quarto, com alívio nem nos olhávamos.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.	The friend to whom I could offer nothing except my sincerity, turned out to be an accusation of my poverty. [...] When we finally retired to our respective rooms, we felt so relieved that we could not bring ourselves to look at each other.
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	He, to whom I could offer nothing but my sincerity, he started becoming an accusation of my poverty. [...] Heading to our own rooms afterward, in relief we wouldn’t even look at each other.

Para os trechos “Ele, a quem eu nada podia dar senão minha sinceridade, ele passou a ser uma acusação de minha pobreza.” e “[...] Indo depois cada um para seu quarto, com alívio nem nos olhávamos.”, Pontiero uma vez mais modifica a pontuação e domestica o texto fonte estendendo as frases com o acréscimo de palavras. Ao traduzir o último fragmento

aqui em comentário para “[...] When we finally retired to our respective rooms, we felt so relieved that we could not bring ourselves to look at each other”, o tradutor praticamente dobra o número de vocábulos, alterando um trecho que no original continha 12, para 23 palavras. Talvez aqui, e também em relação aos trechos citados anteriormente, cabe perguntar quais os motivos que levam Pontiero a uma tentativa de normalizar o texto de Lispector. Sobre esse ponto, acredito que dois aspectos mereçam ser destacados: a tendência a clarificar o texto a fim de que o leitor tenha em mãos algo mais palatável e a questão levantada por Venuti acerca da visibilidade do tradutor, vez que, quanto mais próxima a tradução do texto original, mais visível estará o tradutor.

3.4.6 Adjetivação

O uso que Clarice faz de adjetivos, muito mais que simplesmente qualificar algo ou alguém, busca levar o leitor a perceber o que não foi dito, o que se esconde entre silêncios, o que passaria despercebido. Sobre o tema, diz Sá:

Pretendendo traduzir o que existe de complexo e contraditório no mundo, a romancista tem de violentar a lógica da linguagem, fertilizar-lhe o despojamento, preencher-lhe o esquematismo. Tal processo repercute na adjetivação, que não será objetiva, definidora, mas será antes subjetiva, para traduzir uma emoção mais rica (SÁ, 1979, p. 36).

Através da adjetivação Clarice enfatiza, aponta para algum lugar que pode não estar visível aos olhos do leitor.

Quadro 7 – Fragmento do conto “Tentação”

<p>LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.</p>	<p>Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. Era um basset lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um basset ruivo. [...] Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro.</p>
---	---

<p>LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i>. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.</p>	<p>At that moment she was approached by her other half in this world, a soul-mate in Grajaú.</p> <p>It was a beautiful and pitiful bassethound, sweet beneath its destiny. It was a red-haired basset.</p> <p>[...] There he came trotting, ahead of his owner, dragging his long body. Off-guard, accustomed, a dog.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i>. Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.</p>	<p>That was when her other half in this world approached, a brother in Grajaú.</p> <p>It was a basset hound, beautiful and miserable, sweet inside its fate. It was a red-haired basset hound.</p> <p>[...] There he came trotting, ahead of his owner, stretching his body out. Unsuspecting, nonchalant, dog.</p>

Na primeira referência feita ao cão, personagem com papel central no conto, a autora a ele se reporta, em relação à menina, como “a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú”. Perceba-se que o vocábulo “irmão” é usado pela autora para emprestar ao longo do texto um tom de total identificação entre os personagens, afinal, eram ruivos, vinham de existências aprisionadas e, dali a pouco tempo, pediriam-se.

Pontiero, ao traduzir “irmão” opta por “soul-mate”. De acordo com definição do *Collins Cobuild English Dictionary* (2006), “soul-mate” denotaria “alguém com quem você compartilharia uma amizade próxima”. No *Oxford Advanced Dictionary of Current English* (1990), temos que a expressão significaria “pessoa com a qual se teria uma amizade profunda e duradoura”, algo que poderia, enfim, ser traduzido por alma gêmea. Em sua escolha, Pontiero ainda que não minimize a intensidade da relação existente entre os personagens, a deixa mais distante, afastando a estranheza proposta por Clarice que, tamanha a identificação entre os dois, sugere um laço consanguíneo, sendo o cachorro irmão da criança.

Ainda sobre o cão retratado por Clarice, importante destacar que tanto Pontiero quanto Dodson, ao se referirem à raça do cachorro, optaram pela tradução “basset hound”, desviando de “basset” presente no texto-fonte. Pela descrição feita por Clarice, depreende-se que é a essa raça que a autora se refere quando faz menção aos pelos ruivos do cão e ao seu comprimento.

A seguir, outra escolha de Pontiero se destaca. Observe-se o seguinte trecho: “Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro”. Ao traduzir como “There he came trotting, ahead of his owner, dragging his long body. Off-guard, accustomed, a dog”, Pontiero optou por incluir um artigo inexistente no texto original, o que viria inclusive a alterar a classe gramatical da palavra. Em Clarice, o vocábulo “cachorro” está presente no texto adjetivando o cão e sua condição neste mundo. Ao dizer “a dog”, transformando o vocábulo num substantivo, Pontiero relativiza o uso da palavra como se tencionasse deixar o texto mais claro para o leitor, mas retirando, por conta disso, o tom dramático da passagem.

No primeiro e último trechos aqui destacados, Dodson opta por seguir direção oposta a Pontiero: “That was when her other half in this world approached, **a brother** in Grajaú. [...] There he came trotting, ahead of his owner, stretching his body out. Unsuspecting, nonchalant, **dog**” Dessa forma, mantém sua tradução mais próxima ao texto fonte, sem supressões ou acréscimos.

Nesse ponto, oportuno relembrar os conceitos de domesticação e estrangeirização resgatados por Venuti na década de 1990 no tocante à tentativa de se deixar o texto traduzido mais fluente.

3.4.7 Substituições/Inclusões

Na obra de Clarice, uma das grandes perguntas que se deve fazer é como a autora trabalhou e pensou o silêncio de seus próprios personagens, aquilo que por não ser dito está presente por trás das histórias, falas, sentimentos explícitos ou implícitos. Como traduzir o silêncio? Quais estratégias o tradutor, ao se deparar com esse recurso estilístico, segundo o qual cada personagem parece buscar um caminho desconhecido, deve buscar para percorrer os diversos graus de estranheza tão entranhados no texto da escritora? As soluções são diversas e vão desde a atenção total aos aspectos linguísticos quanto às escolhas por alterações lexicais radicais, substituições e inclusões, recursos que, a depender da forma como são utilizados por quem traduz Clarice, podem decifrar o pensamento ou modificar em maior ou menor grau sua escrita.

Nos fragmentos a seguir o que se observa são as tentativas dos tradutores para alcançarem todo o movimento da linguagem de Clarice, movimento esse, muitas vezes, calcado em silêncios, sem que haja um distanciamento da escrita insólita e peculiar da autora.

Quadro 8 – Fragmentos do conto “Tentação”

<p>LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.</p>	<p>Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva.</p> <p>Na rua vazia as pedras vibravam de calor - a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava.</p> <p>[...] Por enquanto ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas.</p> <p>[...] Que fazer de uma menina ruiva com soluço?</p> <p>Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo. Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i>. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.</p>	<p>She was sobbing. And as if the bright glare of the afternoon were not enough, she had red hair.</p> <p>In the empty street, the stones vibrated with heat—the little girl’s head was aflame. Seated on the steps in front of the house, she was bearing up.</p> <p>[...] For the present, she was seated on a sparkling doorstep, at two o’clock in the afternoon.</p> <p>[...] What was to be done with a sobbing child with red hair?</p> <p>A great discordant sob shook her whole body. The basset did not even tremble. She, too, overcame her sob and continued to stare at him. Both of them had short, red hair.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i>. Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.</p>	<p>She was sobbing. And as if the two o’clock glare weren’t enough, she had red hair.</p> <p>On the empty street the cobblestones were vibrating with heat—the little girl’s head was aflame.</p> <p>[...] For now she was sitting on a shimmering doorstep, at two o’clock.</p> <p>[...] What could you do about a sobbing red-haired girl?</p> <p>A big sob jangled her. He didn’t even tremble. She overcame her sobs and kept staring at him. Both had short, red hair.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Logo na primeira sentença, Pontiero suprime a referência à hora em que ocorre a ação, substituindo “a claridade das duas horas” por “glare of the afternoon”. A menção à hora específica em que se passa o início da história só será feita no segundo parágrafo, deixando, pois, o tradutor de mostrar a repetição intencional feita por Clarice. Dodson aqui, outra vez, mantém a repetição preservando a ênfase dada pela autora ao momento em que ocorre a ação como uma forma de ressaltar a tarde quente em que se passa a narrativa.

Em Dodson observemos o fragmento a seguir: “que fazer de uma menina ruiva com soluço?”. A tradutora, ao optar por “What could you do about a sobbing red-haired girl?”, transfere diretamente para o leitor uma pergunta que na verdade está no texto de forma generalizada, o que altera significativamente a prosa da autora. Pontiero para esse trecho, ao traduzir como “What was to be done...?”, se mantém mais próximo ao texto fonte, haja vista que o questionamento é feito pela autora de forma não individualizada.

Outro ponto a ser destacado é quanto à tradução feita tanto por Dodson quanto por Pontiero no tocante ao vocábulo “sob”. Perceba-se que a menina simplesmente soluça, o que, em minha análise, poderia tornar o termo “hiccup” mais apropriado para situação. Usa-se “sob” para descrever o soluço após o choro de alguém, o que não ocorre no conto.

Ressalvo ainda que ambos os tradutores optaram por traduzir o vocábulo “menina”, em referência à protagonista do conto, por “little girl”, ou seja, “menininha”, numa tentativa talvez, com o uso do diminutivo, de atribuir à personagem um matiz de fragilidade que, na verdade, não existe. Não se pode esquecer que a menina retratada por Clarice traz em si uma “revolta involuntária” e que a fez, inclusive, postar-se às duas horas da tarde, sozinha e olhando para uma rua deserta.

No trecho a seguir, Pontiero inicia a tradução com inclusões que parecem indicar a intenção de facilitar o texto para o leitor estrangeiro. No texto fonte temos “Um grande soluço sacudiu-a desafinado”. Pontiero acresce à sentença as palavras “whole body”, ou seja, “corpo inteiro”, como forma de deixar mais explícitos os efeitos do soluço sobre a menina. Da mesma forma, Dodson altera a frase quando opta por omitir uma tradução para o verbo “sacudir” e escolhe o verbo “jangle” em substituição ao adjetivo “desafinado”. Destaque-se que Pontiero opta por manter o adjetivo “discordant”, alinhando-se de forma mais efetiva ao texto original.

Ao final, tanto Dodson quanto Pontiero adotam a mesma estratégia quanto à tradução do vocábulo “pelo”. Observe-se que no trecho “os pelos de ambos eram curtos, vermelhos”, Clarice descreve os cabelos da menina e os pelos do cachorro. No entanto, como numa tentativa de uni-los, demonstrando mais ainda a identificação entre os dois personagens,

usa a palavra “pelos” para ambos. A opção por “red-hair” utilizada por ambos os tradutores, ainda que à primeira vista aponte para uma escolha domesticadora, manteve a estratégia de Clarice uma vez que, ao se ter tanto o cachorro quanto a menina com “pelos vermelhos”, ambos se aproximam.

Para Venuti,

A tradução deve ser vista como um tertium datum que “soe estrangeiro” ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade - um uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos - que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro. (VENUTI, 1995, p. 118).

Atente-se aqui que Venuti propõe certa resistência a determinados níveis de fluência. Nos trechos acima, o que se percebe é que as normalizações do texto feitas em nome da facilitação e consequente fluência do texto traduzido aparecem refletidas tanto na tradução de Dodson quanto na de Pontiero. Ao final, o que posso concluir é que os referidos acréscimos e substituições analisados têm como objetivo facilitar a compreensão do leitor no texto de chegada, constituindo, dessa forma, uma normalização do texto de partida.

Quadro 9 – Fragmento do conto “Tentação”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro. Editora do Autor. 1964	Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York. New Directions, 1992.	What did they say to each other? No one knows. We only know that they communicated rapidly with each other, for there was no time to lose. We also know that, without speaking , they invoked each other. They invoked each other with urgency, embarrassment and surprise.
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York. New Directions. 2015.	What did they say to each other? Nobody knows. All we know is they communicated rapidly, since there was no time. We also know that without speaking they were asking for each other. They were asking for each other urgently, bashfully, surprised.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro trecho deste quadro, Pontiero tende a clarificar o texto fonte utilizando-se fortemente de inclusões e alterações na pontuação. Em “We only know that they communicated rapidly with each other, for there was no time to lose”, o tradutor acresce os termos “with each other” e “to lose”, não presentes no texto fonte, de forma desnecessária, uma vez que em nada contribuem para a compreensão da frase. Por outro lado, Dodson, ao escolher “since there was no time”, mantém a frase na mesma estrutura presente no texto fonte.

Na última sentença, ressalte-se a opção de Dodson por adverbializar os substantivos “urgência” e “encabulamento” do texto fonte, optando por “urgently”, “bashfully” tornando a passagem mais agradável para leitores anglófonos, enquanto Pontiero resolve ater-se ao texto fonte de forma mais próxima, ainda que deva ser observado o fato de que o tradutor, ao traduzir “surpreendidos” por “surprise”, transforma adjetivo em substantivo, tirando a proposta de o adjetivo se referir ao modo com que eles se pediam: com urgência, com encabulamento...”. Oportuno destacar que Clarice nesse trecho optou por enfatizar o fato de que os personagens simplesmente queriam-se um ao outro. Para isso, a autora usa duas locuções adverbiais de modo “com urgência” e “com encabulamento” (que modificam o verbo pedir) e depois o adjetivo “surpreendidos” (que qualifica justamente a urgência e o encabulamento). Há ainda a repetição de “com”, o que pode ser indicativo de algo fora do comum, que se apresenta como um espanto, que está sendo posto em palavras naquele momento, o que se confirma com “surpreendidos”. O que se percebe na análise dos trechos acima mencionados é que ambos os tradutores optam por normalizar o texto de partida objetivando facilitar a compreensão do leitor do texto de chegada.

Quadro 10 – Fragmento do conto “Tentação”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	O basset ruivo afinal despregou-se da menina e saiu sonâmbulo . Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam .
LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.	The redhaired basset finally detached himself from the little girl and trotted off as if in a dream . She remained terrified, holding the event in her hands with a muteness which neither a father nor a mother could understand .
LISPECTOR, C. <i>The Complete</i>	The red-haired basset finally pried himself away from the girl and went off sleepwalking. She sat there in shock , holding the event in

<i>Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	her hands, in a muteness that neither her father nor mother would understand.
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Através de suas inclusões e alterações aqui ressaltadas, percebe-se que Pontiero tenciona, outra vez, deixar o texto mais palatável ao leitor. De início, importante destacar que o tradutor, ao optar por usar “remained terrified”, ou seja, que a garota “permaneceu espantada”, altera de certa forma a própria narrativa. Na verdade, Clarice escreve que a menina “ficou espantada”. Remain/Permanecer pressupõe algo que continua, o que não é o caso. A menina não “continuou” espantada, ela “ficou” espantada quando o cachorro foi embora. Em outro ponto, é o que se observa quando de sua tradução para “despregou-se da menina e saiu sonâmbulo”. Para a palavra “sonâmbulo”, Pontiero escolhe “trotted off as if in a dream”, algo como “saiu como se estivesse em um sonho”, expandindo o texto e modificando o sentido. Sonho, em geral, indica algo positivo, ao passo que sonambulismo não tem valor positivo. Vale lembrar que o sonâmbulo vaga sem consciência do que se passa ao redor, como as personagens do conto antes do encontro, ambas sem autonomia – criança e cachorro. Parece que, depois do espanto e da curiosidade, o cachorro volta à sua condição de obediente, saindo sonâmbulo, ao passo que a menina desperta, espantada, com o acontecimento nas mãos.

Para o trecho logo a seguir observe-se que Clarice separa com vírgulas a frase “Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos,” como uma forma de chamar a atenção para a singularidade daquele momento, pois, ali, a menina, pasmada, não sabia o que fazer. Pontiero suprime a vírgula alterando o ritmo da sentença e quebrando a dramaticidade do período.

Para os mesmos trechos, Dodson opta também por domesticar o texto fonte ao traduzir “Ela ficou espantada” como “She sat there in shock”, que poderia ser traduzido como, “ela sentou-se pasmada”, inserindo na frase o verbo “sentar”, não presente no texto de Clarice, mas que, se comparada com a tradução de Pontiero, se aproxima mais do texto fonte.

Quadro 11 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

<p>LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i>. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.</p>	<p>Não é que fôssemos amigos de longa data. Conhecemo-nos apenas no último ano da escola. Desde esse momento estávamos juntos a qualquer hora. Há tanto tempo precisávamos de um amigo que nada havia que não confiássemos um ao outro. Chegamos a um ponto de amizade que não podíamos mais guardar um pensamento: um telefonava logo ao outro, marcando encontro imediato. Depois da conversa, sentíamos-nos tão contentes como se nos tivéssemos presenteado a nós mesmos.</p> <p>[...] Experimentávamos ficar calados – mas tornávamo-nos inquietos logo depois de nos separarmos.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i>. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.</p>	<p>We had not been friends for very long. We had only started to know each other well during our last year at school. From that moment onwards we were never apart. For a long time, we had both needed a friend in whom we could confide. Our friendship reached the point where we could not keep a thought to ourselves: the one would telephone the other immediately, arranging to meet without a moment’s delay. After talking to each other, we felt as pleased as if we just had introduced ourselves.</p> <p>[...] We tried to remain silent—but became uneasy the moment we separated.</p>
<p>LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i>. Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.</p>	<p>Not that we were friends from way back. We only met in our last year of school. From then on we were together all the time. We had both been in need of a friend for so long that there was nothing we didn’t confide to each other. We reached the point of friendship at which we could no longer keep a thought to ourselves: one would soon call the other, making plans to meet right away. After the conversation, we felt as happy as if we had given ourselves to each other as presents.</p> <p>[...] We tried sitting quietly—but we’d get worried soon after parting ways.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira sentença aqui selecionada do conto “Uma amizade sincera”, Pontiero expande o texto com intenção de deixá-lo mais claro incluindo, inclusive, o verbo “start” (“começar”), não presente no texto fonte. Vejamos: “Conhecemo-nos apenas no último ano da escola”, diz Clarice. O tradutor opta por “We had only started to know each other well during our last year at school”, impondo ao período uma explicação que não existia no texto fonte.

Pontiero altera igualmente a ênfase proposta, quando a seguir substitui “estávamos juntos a qualquer hora” por “we were never apart”, que se poderia traduzir por “nós nunca estávamos separados”, deslocando a ênfase de “juntos” para “apart” e de “a qualquer hora” para “never”. Logo a seguir, no trecho “um telefonava logo ao outro, marcando encontro imediato”, Pontiero transforma um período de 08 palavras em outro com 14, “the one would telephone the other immediately, arranging to meet without a moment’s delay”, mais uma vez normalizando o texto. Observe-se nesse trecho em especial que, ao acrescentar palavras à sua tradução, Pontiero adota uma estratégia que pouco acrescenta à passagem, o que, a meu ver, parece desnecessário. Ao optar por alongar períodos, o tradutor reitera sua prolixidade, que se repete ainda no trecho “depois da conversa”, por ele traduzida como “After talking to each other”.

Para os fragmentos acima citados, observe-se que Dodson, ao optar por “We only met in our last year of school”; “We were together all the time” e “ After the conversation”, mantém a extensão das frases, sem acréscimos e supressões. Tal estratégia adotada pela tradutora a mantém mais próxima do texto fonte, fazendo com que o texto de Lispector seja preservado em todas as suas nuances.

No trecho a seguir ressalto a escolha de Dodson pelo adjetivo “worried (“preocupado”) para designar “inquietos”, presente no texto de partida, opção essa que considero questionável e que acaba por não destacar as idiossincrasias de Clarice. Quando a autora escreve “inquietos” tenciona expressar o estado de espírito dos personagens quando, ao separarem-se, ficavam sem saber como agir, sem saber que atitudes tomar. Perceba-se que não ficavam somente “preocupados” com algo, o que torna mais próxima do texto de Clarice a opção de Pontiero quando este utiliza o adjetivo “uneasy”.

Quadro 12 – Fragmento do conto “Uma amizade sincera”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	Se ao menos pudéssemos prestar favores um ao outro. Mas nem havia oportunidade, nem acreditávamos em provas de uma amizade que delas não precisava. [...] O que não bastava para encher os dias, sobretudo as longas férias. [...] Cederia a alma? mas afinal de contas quem queria ceder a alma? Ora essa.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign legion</i> . Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.	If only we could at least do each other favours. But there was never the opportunity, nor did we believe in giving proof of a friendship that needed no proof. [...] Yet this was not enough to fill our days, especially the long summer holidays.

	[...] Surrender our soul? but after all, who wanted to surrender their soul? Whatever next?
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	If only we could have at least done each other favors. But no opportunity came up, nor did we believe in giving proof of a friendship that didn't need any. [...] Which wasn't enough to fill the days, especially the long holidays. [...] Yield the soul? but after all, who wants to yield his soul? Of all things.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos fragmentos destacados no quadro doze ambos os tradutores optaram por fazer alterações lexicais que modificam sensivelmente a narrativa. Começando por Dodson, percebe-se que, para o trecho em que Clarice escreve “Se ao menos pudéssemos prestar favores um ao outro”, a tradutora modifica, sem justificativa plausível, o tempo verbal contido na frase para “If only we could have at least done each other favors”. O que no texto fonte indicava a intenção de uma ação a ser praticada, ou seja, a intenção de “prestar favores”, se transforma na tradução de Dodson em algo que poderia ter acontecido anteriormente (“Se ao menos pudéssemos ter prestado favores um ao outro”).

Logo a seguir, Pontiero, numa flagrante tentativa de adequar o texto de Clarice a uma realidade mais voltada à realidade dos países do hemisfério norte, domesticando o texto, acresce ao trecho “sobretudo as longas férias” do texto fonte, a palavra “summer”, em presumível menção às férias de verão comuns aos Estados Unidos e países europeus.

No último trecho a ser destacado nesse quadro, atente-se para o impasse sentido por ambos os tradutores no tocante à tradução da interjeição “ora essa” do texto de partida. Pontiero opta por transformar a interjeição em uma pergunta, “Whatever next?”, o que, a meu ver, modifica a ideia original pensada por Clarice que usa “ora essa” como forma de encerrar um raciocínio. Dodson opta por “of all things”, o que também se distancia da ideia presente no texto fonte.

Quadro 13 – Fragmentos do conto “Uma amizade sincera”

LISPECTOR, C. <i>A legião estrangeira</i> . Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.	A pretexto de férias com minha família, separamo-nos. Aliás ele também ia ao Piauí. [...] Mais que isso: que não queríamos nos rever.
LISPECTOR, C. <i>The Foreign Legion</i> .	On the pretext of spending a holiday with my family, we

Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Directions, 1992.	separated. Besides, my friend was off to Piauí. [...] More than this: that we did not wish to see each other again.
LISPECTOR, C. <i>The Complete Stories</i> . Tradução de Katrina Dodson. Nova York: New Directions, 2015.	Under the pretext of a vacation with my family, we parted ways. Incidentally he was also going to Piauí. [...] More: that we didn't want to see each other again.

No último quadro dessa análise, Pontiero, inadvertidamente, substitui o verbo “querer” do texto fonte por “wish” (“desejar”) atenuando o tom forte impresso por Clarice para a vontade dos personagens em não se encontrarem novamente, estratégia não seguida por Dodson, que manteve a proximidade ao texto de partida.

3.5 Sobre as análises

Os contos aqui analisados refletem características presentes de forma frequente na obra de Clarice Lispector. Através de fatos corriqueiros a escritora constrói histórias que revelam a complexidade de seus personagens. No texto clariceano, a reflexão sobre o que emana do ser humano é apresentada ao leitor em uma linguagem simples, mas repleta de ambiguidades.

Tais ambiguidades provocam em seus tradutores dificuldades adicionais, haja vista que, em se tratando de um texto literário marcado pelo que muitas vezes não é dito de forma explícita, estratégias de tradução diferentes são adotadas. Foi o que se observou nas traduções analisadas de Giovanni Pontiero e Katrina Dodson para os contos “Tentação” e “Uma amizade sincera”.

Pelo que foi observado, nenhuma das traduções feitas por Pontiero e Dodson optou totalmente pela domesticação ou pela estrangeirização, para utilizarmos aqui o conceito de Venuti (Venuti, 1995). No entanto, percebemos que em Pontiero a tendência à explicitação e consequente domesticação do texto de Clarice no intuito de torná-lo mais acessível ao leitor de língua inglesa é bem mais aparente. Ainda que na tradução de Dodson tenhamos observado trechos em que a tradutora optou por claramente tentar deixar o texto mais fluente, valorizando aquilo que a ela pareceu ambíguo, é forçoso concluir que a tradução de Dodson se aproxima mais do texto fonte.

Retomando o pensamento de Berman (2002), ao tradutor cabe perceber a linha divisória existente entre o texto estrangeiro e a tradução. Sendo assim, há que se dizer que não existe nenhum texto que seja totalmente estrangeirizado ou totalmente domesticado.

Como conclusão, pois, o que se infere das traduções analisadas é que traduzir a escrita de Clarice para outra cultura requer um profundo trabalho de imersão na obra da autora. Cada tradutor traz em si sua própria bagagem. Dessa forma, interpretar o texto clariceano a fim de que este seja inteligível em outro idioma acaba sendo, portanto, o desafio maior de quem a traduz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar uma obra literária é, antes de tudo, estar ciente de que de tal tarefa não se sairá incólume. Na biografia que escreveu sobre Fernando Pessoa, José Paulo Cavalcanti Filho conta sobre quando o poeta português, então colaborador da agência de propaganda Hora, foi chamado para criar um slogan para a Coca-Cola. Fez assim o poeta: “Primeiro estranha-se. Depois entranha-se”. Enfatize-se ser comum em artigos ou ensaios acerca de Clarice Lispector, encontrarmos o termo “estranhamento” como uma das formas de caracterizar a obra da autora. Acrescentaria outra: “entranhamento”. Embrenhar-se por entre o novelo que é a prosa de Clarice é tentar entender e ouvir um silêncio que grita.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), a obra de Clarice não passou despercebida. Dona de uma escrita, no mínimo, peculiar, abordava temas em que a agudeza psicológica e filosófica unia-se à introspecção de seus personagens. Alie-se esse ponto ao fato de que em sua narrativa o que era biográfico se misturava de forma constante ao ficcional e teremos, talvez, a possível definição de uma das obras mais originais da literatura brasileira.

Traduzida para a língua inglesa desde o início dos anos 1960, a produção literária de Clarice trouxe ao universo anglófono uma escrita multifacetada cujos tradutores se viram diante de desafios linguísticos originados de um estilo de linguagem que, não raro, surgia recheado de nuances, reflexões, experimentações, ambiguidades.

Entendo, dessa forma, que analisar as traduções feitas para a obra de Clarice é, antes de qualquer coisa, perceber que o ato tradutório há de caracterizar-se principalmente por se mostrar aberto a fazer concessões de ordem prática. Desta forma, há que ser tornado acessível ao leitor estrangeiro o que foi criado na língua de partida.

Assim, é factível afirmar que os tradutores de Clarice ao ingressarem na sensível tarefa de traduzir seus textos o fazem revelando ideias e sentidos que se escondem em meio à prosa da autora. Nessa transposição, uma vez que o ato de traduzir é algo que está sempre em movimento, possíveis lacunas e espaços são preenchidos. A partir da interpretação de quem traduz, uma nova proposta de compreensão da obra é oferecida ao leitor.

Partindo de uma análise contrastiva/comparativa de dois contos de Clarice, “Tentação” e “Uma amizade sincera”, me foi possível perceber quais estratégias foram escolhidas pelos tradutores Giovanni Pontiero e Katrina Dodson a fim de que a escrita de Clarice fosse apresentada ao universo anglófono. Assim, a pesquisa buscou responder até que ponto e por quais meios a tradução desses textos foi direcionada à domesticação ou

estrangeirização, utilizando aqui a nomenclatura proposta por Lawrence Venuti, ressaltando que nenhuma tradução é inteiramente domesticadora ou estrangeirizadora.

Tencionando construir uma abordagem que se mostrasse ao mesmo tempo ampla e compreensível da escrita clariceana e que focasse ainda nos aspectos intrínsecos que seriam analisados, optei inicialmente por uma análise da fortuna crítica da obra da autora e, paulatinamente, pela contextualização de suas publicações.

Assim, me propus a examinar a obra da autora no âmbito da tradução de seus textos para a língua inglesa, verificando sua inserção no meio literário anglófono, refletindo acerca das diversas correntes dos Estudos Literários da Tradução e fundamentando a pesquisa principalmente nos postulados de Berman e Venuti.

Buscando responder à proposta principal da pesquisa acerca das concessões, distanciamentos e semelhanças nas traduções de Pontiero e Dodson para o inglês, estabeleci parâmetros para a análise das traduções a partir de estratégias recorrentes no texto fonte. Assim, por meio de tabelas, propus uma análise de fragmentos representativos dessas estratégias, dentre elas, a pontuação e adjetivação.

Pressupondo o argumento de Venuti de que a domesticação é a estratégia dominante no que tange à tradução de textos para a língua inglesa, pude observar que tal premissa não se sustentou em termos gerais. Foi possível constatar, por exemplo, que para resolverem os desafios inerentes à prosa clariceana ambos os tradutores optaram tanto pela estrangeirização quanto pela domesticação. No tocante à tradução de Katrina Dodson em especial, reconhecida por optar em suas traduções por uma transposição mais próxima ao texto de partida, o que se constatou foi que, nos dois contos em análise, em vários dos trechos analisados a tradutora domestica o texto fonte se utilizando inclusive de inserções e alterações na pontuação. Pontiero por sua vez, ainda que opte em larga escala também pela domesticação, mantém-se em trechos analisados estreitamente próximo ao texto original.

Contudo, vale esclarecer que quando ambos os tradutores optam pela domesticação não implica dizer que suas traduções sejam inferiores. Cabe lembrar que se está aqui analisando de forma contrastiva idiomas pertencentes a ramos linguísticos diferentes, o que, de certa forma, torna natural a percepção de certos distanciamentos. Assim, a escolha de estratégias diferentes não indica que uma tradução é mais “verdadeira” ou “melhor” que outra.

Quando optei pela análise de contos pinçados da obra de Clarice Lispector tinha plena consciência de que iria me deparar com várias propostas de interpretação para o que ali estava escrito, afinal, a literatura de Clarice busca expressar o humano através das palavras.

Dessa forma, importante esclarecer que a pesquisa das traduções aqui analisadas não se pretende definitiva, uma vez que a própria escrita da autora traz em si o condão de possibilitar múltiplos entendimentos.

Se traduzir Clarice é arriscar-se por entre textos que fogem da linearidade e ao que existe de mais tradicional em termos de narrativa, pode-se afirmar que tanto Giovanni Pontiero quanto Katrina Dodson, mesmo que se valendo de métodos tradutórios diferentes, conseguiram transpor através de suas traduções o incomum universo ficcional da autora. Ao final, que fiquemos com as palavras de Clarice: “A verdade última a gente nunca diz”.

REFERÊNCIAS

- AMAZON. **The Foreign Legion: 0732**. Capa comum – 17 de fevereiro 1992. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Foreign-Legion-Clarice-Lispector/dp/0811211894>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERMAN, Antoine. Traduction spécialisée et traduction littéraire. *In: La Traduction Littéraire, Scientifique et Technique*. Paris: La Tilu, 1991.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: NUPLITT/7LETRAS, 2007.
- BERNARDO, André. Clarice Lispector é a escritora brasileira mais traduzida do mundo. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 9 dez. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55251306>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMARGO, Diva Cardoso de. Uma comparação entre o estilo de Clarice e de seus tradutores. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 13, p. 269-292, 2008.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **“Perto do coração selvagem”, Perto de Clarice**. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1987.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese – Ensaios** .15. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.
- CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa: uma quase autobiografia**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CHKLÓVSKI, Viktor. “A Arte como Procedimento”. *In: TOLEDO, Dionísio de O. (org.). Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. *In: Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DODSON, Katrina. Understanding is the Proof of Error. **The Believer**, Las Vegas, 11 jul. 2018. Essays, issue 119. Disponível em: <https://believermag.com/understanding-is-the-proof-of-error/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FREITAS, Luana Ferreira de. Clarice Lispector's Radicality translated into the English-speaking literary system. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, n. 3, p. 244-258, set.-dez. 2018.

GOETHE, J. W. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HELENA, Lucia. **A vocação para o abismo**. Literatura e sociedade. São Paulo: Departamento de Teoria e Literatura Comparada, USP, 1999.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IFTEKHARRUDIN, Farhat *et al.* (ed.). **Postmodern Approaches to the Short Story**. Westport, CT and London: Praeger, 2003.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

JOYCE, James. "EPIFANIAS". Trad. B.S. Pinheiro. In: **Revista da Letra Freudiana**, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, ano XII, nº 13, p. 113-119, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Questionando a identidade da literatura: A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 125-142, 2003/2004.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio Feminino**: a vida, a loucura, as palavras. Tomo II Melanie Klein. Trad. José Laureano de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. *In*: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira**. O livro do seminário. São Paulo: LR, 1983.

LISBÔA, Noeli Tejera. **A pontuação do silêncio**: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. 2008, 185 f. Tese (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **Complete Stories**. Translated by Katrina Dodson. New York: New Directions, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **Minhas queridas**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Near to the Wild Heart**. Translated by Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1990.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **The Foreign Legion**. Translated in 1986 by Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

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

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector [sic]. *In*: LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORGAN, Adam. The Great Clarice Lispector Revival. **Electric Literature**, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://electricliterature.com/the-great-clarice-lispector-revival/>. Acesso em: 8 dez. 2020.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOVEY, Idra. Clarice: the visitor. **The Cahiers Series**, Londres, n. 23, 2014.

- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PAIXAO, Sylvia Perlingeiro. O prazer da aprendizagem (apresentação). *In: LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- PAZ, O. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Escolher e/éjulgar: história literária e julgamento de valor (i/ii)**. Revista Letra Magna Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura - Ano 01- n.01 - 2º Semestre de 2004 COLÓQUIO/LETRAS. 65, 1982, P. 15-31; 77, 1984, P.5-18; 100, 1987, P. 24-41.
- PESSANHA, José Américo Motta. **Itinerário da Paixão**. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, 1965.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo. Companhia das Letras.1999
- POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector, uma poética do olhar**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PONTIERO, G. Essays by Giovanni Pontiero. In: ORERO, P. & SAGER, J. C. **The Translator's Dialogue**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997.
- QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- RABASSA, Gregory. **If This be Treason: Translation and its Discontents: A Memoir**. New York: New Directions, 2005.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura: em a Via Crucis do Corpo**. São Paulo: UNESP, 2006.
- ROCHA, Carlos Fernando; CAMARGO, Diva Cardoso de. Tendências à explicitação em A Legião Estrangeira traduzido para o inglês com o título The Foreign Legion por Giovanni Pontiero. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 34, n. 1, p. 113-120, 2012.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SALINGER, Jerome David. **O apanhador no campo de centeio**. Trad. Caetano W. Galindo São Paulo: Todavia, 2019.

SAMPAIO, Monique. Livro de Clarice Lispector entre as melhores capas do NYT. **PublishNews**, São Paulo, 14 dez. 2015. Mercado Editorial. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/12/14/livro-de-clarice-lispector-entre-as-melhores-capas-do-nyt>. Acesso em: 8 dez. 2020.

SANT'ANA, A. R. Laços de família e A legião estrangeira. *In: Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura**. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SOLER, Elena Losada. **Suplemento literário**. Literatura Brasileira na Espanha. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2009.

TAVARES, Ana Cristina; LOPES, José Manuel. Prolegómenos a um Esquema Analítico Para a Crítica de Traduções Literárias. **Babilônia**, Lisboa, n. 2/3, p. 81-90, 2005.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TRINDADE, Thais Gomes. Alcançando *A paixão segundo G. H.*: um estudo comparativo de trechos de duas traduções desta obra para a língua inglesa. **Rónai**, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 94-105, 2013.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. 2. ed. Londres/Nova York: Routledge, 2008.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.