



---

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**JEAN-CLAUDE LUCIEN MIROIR**

**FÚRIA E MELODIA – CLARICE LISPECTOR:  
CRÍTICA (D)E TRADUÇÃO**

**Brasília – DF  
2013**





---

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**JEAN-CLAUDE LUCIEN MIROIR**

**FÚRIA E MELODIA – CLARICE LISPECTOR:  
CRÍTICA (D)E TRADUÇÃO**

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

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

**Brasília – DF  
2013**

Miroir, Jean-Claude Lucien.

Fúria e melodia–Clarice Lispector [manuscrito] : crítica (d)e tradução / Jean-Claude Lucien Miroir. – 2013.

475 p.

Orientador: André Luis Gomes.

Impresso por computador.

Tese (doutorado) – Universidade de Brasília (UnB), 2013.

1. Tradução e interpretação. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. *Perto do coração selvagem*, crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira, história e crítica. I. Título.

CDU 869.0(81)(091)

**Tese de Doutorado aprovada pela Comissão Examinadora constituída pelos professores:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (TEL-UnB)  
*(Presidenta da Comissão)*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nádia Battella Gotlib (FFLCH-USP)

---

Prof. Dr. Edgar César Nolasco dos Santos (UFMS)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria da Glória Magalhães dos Reis (LET-UnB)

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL-UnB)

---

Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben (TEL-UnB)  
*(Suplente)*

DEFESA PÚBLICA

Brasília, 25 de novembro de 2013.



*Dedicado à Lísia  
e à Francine (In Memoriam)*





*“Brilhantes e confusos sucediam-se largas terras castanhas, rios verdes e faiscantes, correndo com fúria e melodia. Líquidos resplandecentes como fogos derramando-se por dentro de seu corpo transparente de jarros imensos...”*

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943)



## UMA METÁFORA DA CRÍTICA DAS TRADUÇÕES



**The Danaides (1903) – John William Waterhouse (1849–1917)**

Fonte: <http://www.art-reproductions.net/images/Artists/James-Waterhouse/The-Danaides.jpg>



## AGRADECIMENTOS

*Ao Professor André Luis Gomes, pela orientação.*

*A minha esposa.*

*A minha família.*

*Aos membros da banca examinadora.*

*Aos professores e funcionários da Pós-Graduação do TEL-UnB.*

*Aos colegas de orientação e da Pós-Graduação do TEL-UnB.*

*À Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.*

*À Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.*

*À Bibliothèque nationale de France, Paris.*



## RESUMO

Este trabalho objetiva estudar o papel de Clarice Lispector como “crítica” da tradução de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1943), traduzido para o francês por Denise-Teresa Moutonnier, em 1954. O conceito de “Projeto de crítica produtiva” desenvolvido por Berman (1995) constitui um sólido arcabouço teórico desta tese para analisar o corpus de erros destacados pela escritora nessa primeira versão francesa. Nessa perspectiva, no primeiro capítulo, a leitura abrangente da crônica “Traduzir procurando não trair” (1968), uma das principais reflexões de Lispector sobre o ofício do tradutor, permitiu definir o perfil da escritora como “teórica” de tradução de textos dramáticos à luz dos *Think Aloud Protocols*. Sua tradução da novela policial “Os três ratinhos cegos” de Agatha Christie, à qual ela se refere na crônica, ofereceu ao analista um corpus complementar pertinente, examinado por meio de uma “leitura distante” (*distant reading*), realizada com o apoio de ferramentas informáticas, a fim de definir os efeitos da “condensação” do texto traduzido para a literatura de massa (*Reader’s Digest*). A crônica revela ainda a interpretação do olhar de Lispector sobre suas próprias obras traduzidas em alemão e em inglês, completando a posição tradutória e, por conseguinte, crítica da escritora brasileira. Esta tese focaliza-se principalmente na **CRÍTICA DAS TRADUÇÕES**, assim, no segundo capítulo, uma ampla revisão dos ensaios teóricos disponíveis na área dos *Estudos de tradução*, como os de Reiss (1971), de Berman (1995) e de Hewson (2011), conduz à elaboração de um modelo reflexivo *ad hoc* para estabelecer uma *crítica produtiva da tradução*. Esse modelo é aplicado, num primeiro momento, para avaliar a tradução de “O missionário” de Claude Farrère (1921), publicada e realizada por Lispector, em 1941, contribuindo na definição de seu perfil de tradutora e, portanto, de crítica de tradução. A recepção da obra traduzida representa, no capítulo 3, uma etapa fundamental na concepção da crítica bermaniana. Por isso, dois textos críticos da recepção da tradução na Suíça (1954) e na França (1955) são analisados, bem como os dos principais críticos literários brasileiros da obra de estreia de Lispector em 1943 e 1944, para, numa abordagem sincrônica, comentar as reflexões que resultam das primeiras leituras dessa obra em português e, uma década depois, em francês. No capítulo 4, as cartas de Lispector trocadas com suas irmãs e a editora francesa Plon, que a convidou para fazer uma revisão a fim de assegurar a “fidelidade da estrutura estilística” da tradução, permitiram circunscrever o “escândalo” da tradução, destacado pela própria autora, no intuito de refletir a respeito do conceito de *erro de/na tradução*. A aplicação do modelo crítico *ad hoc* aos primeiros capítulos de *Perto do coração selvagem*, cotejados com suas respectivas traduções, contribuiu para avaliar a crítica de Lispector e para ponderar as anátemas dirigidas à primeira tradutora de sua obra, Denise-Teresa Moutonnier. Para completar este estudo, uma reflexão sobre *o erro e o acerto* (“a fúria e a melodia”) na tradução foi engajada numa perspectiva filosófica (Spinoza) e do ponto de vista de tradutores profissionais brasileiros no século XXI a fim de destacar a pertinência desses dois conceitos para a crítica das traduções produtiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Literatura brasileira; Hermenêutica tradutória; Crítica das traduções; *Perto do coração selvagem*; Humanidades digitais.





## RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est d'étudier le rôle de la romancière brésilienne Clarice Lispector en tant que « critique » de la traduction de son premier roman *Près du cœur sauvage* (1943), traduit en langue française par Denise-Teresa Moutonnier, en 1954. Le concept de « Projet de critique productive » développé par Berman (1995) constitue un solide cadre théorique pour cette recherche afin d'analyser le corpus d'erreurs relevées par l'auteure dans cette première version en français. Dans cette perspective, au premier chapitre, la lecture approfondie de la chronique « *Traduzir procurando não trair* » [Traduire en essayant de ne pas trahir] (1968), une des principales réflexions de Lispector sur la tâche du traducteur, a permis de définir le profil de l'auteure comme « théoricienne » de traduction de textes dramaturgiques selon les principes du *Think Aloud Protocols*. Sa traduction du roman policier « *Three Blind Mice* » d'Agatha Christie, à laquelle elle se rapporte dans la chronique, a offert à l'analyste un corpus complémentaire pertinent, examiné au moyen d'une « lecture distante » (*distant reading*), réalisée avec l'aide d'outils informatiques, dans le but de définir les effets de la « condensation » du texte traduit pour la littérature de masse (*Reader's Digest*). La chronique révèle en plus l'interprétation du regard de Lispector sur ses propres œuvres traduites en allemand et en anglais, complétant ainsi la posture traductologique et, par conséquent, critique de la romancière brésilienne. Cette thèse se focalise principalement sur la **CRITIQUE DES TRADUCTIONS**, ainsi, au second chapitre, une vaste révision des essais théoriques disponibles dans le domaine de la *Traductologie*, comme ceux de Reiss (1971), de Berman (1995) et de Hewson (2011), conduit à l'élaboration d'un modèle de réflexion *ad hoc* pour établir une *critique productive de la traduction*. Ce modèle est appliqué, dans un premier moment, pour évaluer la traduction « Le missionnaire » de Claude Farrère (1921), publiée et réalisée par Lispector, en 1941, contribuant à la définition de son profil de traductrice et, donc, de critique de traduction. La réception de l'œuvre traduite représente, au chapitre 3, une étape fondamentale dans la conception de la critique bermanienne. À cet effet, deux textes critiques de la réception de la traduction en Suisse (1954) et en France (1955) sont analysés, ainsi que ceux des principaux critiques littéraires brésiliens de ce premier livre de Lispector en 1943 et 1944, pour, dans une approche synchronique, commenter les réflexions qui résultent des lectures novatrices de cette œuvre en portugais et, une décennie plus tard, en français. Au chapitre 4, les lettres de Lispector échangées avec ses sœurs et la maison d'édition française Plon, qui l'a invitée pour faire une révision afin d'assurer la « fidélité de la structure stylistique » de la traduction, ont permis de circonscrire le « scandale » de la traduction, relevé par l'auteure elle-même, dans le but de réfléchir sur le concept d'*erreur de/en traduction*. L'application du modèle critique *ad hoc* aux premiers chapitres de *Près du cœur sauvage*, collationnés avec leurs respectives traductions, a permis d'évaluer la critique de Lispector et de pondérer les anathèmes dirigés à la première traductrice de son œuvre, Denise-Teresa Moutonnier. Pour compléter cette étude, une réflexion sur *l'erreur et la réussite* (« la furie et la mélodie ») en traduction a été engagée dans une perspective philosophique (Spinoza) et du point de vue de traducteurs professionnels brésiliens au XXI<sup>e</sup> siècle dans le but de mettre en évidence la pertinence de ces deux concepts pour la critique des traductions productive.

**MOTS-CLÉS :** Clarice Lispector ; Littérature brésilienne ; Herméneutique traductive ; Critique des traductions ; *Près du cœur sauvage* ; Humanités numériques.



## ABSTRACT

This work aims to study the role of Clarice Lispector as a “critic” in the translation of her first novel, *Near to the Wild Heart* (1943), translated into French by Denise-Teresa Moutonnier, in 1954. The concept of “productive criticism” developed by Berman (1995) forms a sound theoretical framework for this thesis to analyze the corpus of errors highlighted by the writer in this first French version. From this perspective, in the first chapter, a comprehensive reading of the article “Translating Attempting not to Betray” (1968), one of Lispector’s main reflections on the craft of the translator, allowed the profile of the writer to be defined as “theorist” of translation of dramaturgical texts in the light of *Think Aloud Protocols*. Her translation of the detective story “Three Blind Mice” by Agatha Christie, to which she refers in the article, offers a relevant supplementary corpus to the analyst, examined by means of *distant reading*, performed with the support of computer tools in order to define the effects of “condensation” of the text translated for mass literature (*Reader’s Digest*). The article further reveals the interpretation, from the point of view of Lispector, of her own works translated into German and English, completing the Brazilian writer’s position on translation and, consequently, criticism. This thesis focuses mainly on the **CRITICISM OF TRANSLATIONS**, as well as, in the second chapter, a comprehensive review of the theoretical essays available in the field of *Translation Studies*, such as those of Reiss (1971), Berman (1995) and Hewson (2011), leading to the establishment of an *ad hoc* reflective model to develop a *productive critique of translation*. This model is applied, initially, to assess the translation of “The Missionary”, by Claude Farrère (1921), performed and published by Lispector, in 1941, contributing towards defining her profile as a translator and, therefore, translation critic. The reception of the translated work represents, in Chapter 3, a fundamental step in the conception of Bermanian criticism. Accordingly, two texts critical of the reception of translation in Switzerland (1954) and in France (1955) are analyzed, as well as those of the major Brazilian literary critics of Lispector’s debut work in 1943 and 1944, in order to comment, from a synchronic perspective, on the reflections resulting from the first readings of this work in Portuguese and, a decade later, in French. In Chapter 4, the letters Lispector exchanged with her sisters and the French publisher Plon, that invited her to review the translated work in order to ensure the “fidelity of the stylistic structure”, permitted the containment of the “scandal” of the translation, highlighted by the author herself, with the aim of reflecting on the concept of *errors off/in translation*. The application of the *ad hoc* critical model to the first chapters of *Near to the Wild Heart*, collated with the respective translations, contributed towards assessing Lispector’s critique and deliberating the anathemas directed at the first translator of her work, Denise-Teresa Moutonnier. To complete this study, a reflection on *errors and accuracy* in translation was implemented from a philosophical perspective (Spinoza) and from the point of view of professional Brazilian translators in the twenty-first century, in order to highlight the relevance of these two concepts to the critique of productive translations.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Brazilian literature; Translational hermeneutics; Criticism of translations; *Near to the Wild Heart*; Digital humanities.



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1: Relação binária / não binária entre a Língua A e a Língua B .....	22
Figura 1.2: A “tradução diagonal”, “tradução horizontal” e “tradução vertical” .....	27
Figura 1.3: Capa da <i>Biblioteca da seleção</i> .....	39
Figura 1.4: Exemplo de visualização de leitura em espiral .....	44
Figura 1.5: O discurso indireto livre na narrativa moderna, 1800-2000 .....	45
Figura 1.6: Trecho da planilha Excel para geração do gráficos e cálculos .....	47
Figura 1.7: Relação dos n.º s de palavras por segmento (TP   TC): ordem da narrativa .....	50
Figura 1.8: Linhas de tendências dos n.º de palavras por segmento (TP   TC): ordem da narrativa .....	51
Figura 1.9: Linhas de tendências de n.º de palavras por segmento (TP   TC): ponto de vista do TP....	53
Figura 1.10: Linhas de tendências de n.º de palavras por segmento (TP   TC): ponto de vista do TC (id>tc).....	54
Figura 1.11: Linha de tendência de n.º de palavras por segmento do TC e a representação do n.º de palavras por segmentos do TP (tp>tc).....	55
Figura 1.12: Produção intelectual de Clarice Lispector: Obras de criação e traduções .....	62
Figura 2.1: Processo de uma “crítica objetiva” de tradução.....	102
Figura 2.2: O projeto de uma tradução “produtiva” segundo Berman .....	161
Figura 2.3: Os três níveis de estrutura textual de uma obra literária.....	166
Figura 2.4: Modelo de uma crítica “renovada” segundo Hewson.....	182
Figura 2.5: Relação “proxêmica” de bidet .....	193
Figura 2.6: Narrativas paralelas (1º ato).....	196
Figura 2.7: Concordâncias de “vous” e seus respectivos derivados.....	202
Figura 2.8: Concordâncias de “vós” e seus respectivos derivados.....	203
Figura 3.1: Representação da presença de Lispector na França.....	266
Figura 3.2: Repartição dos termos “escritura” e “solidão” no artigo de Juin (1955) .....	275
Figura 3.3: Grafo das referências ligadas ao conceito “coração selvagem” no artigo de Juin (1955) .....	276
Figura 4.1. A “crítica” como substantivo: foco estético e lógico.....	282
Figura 4.2. A “crítica” como adjetivo: foco no conteúdo e na origem e a questão de segurança .....	282
Figura 4.3. Ciclo de variação das fases “críticas” .....	283
Figura 4.4. O conceito de crítica segundo Lalande e seus corolários na teoria literária e na tradutologia .....	284
Figura 4.5: Representação da presença de Lispector na Itália (vermelho) e na França (azul) .....	289
Figura 4.6: Representação da presença de Lispector na França (azul), nos Estados Unidos (vermelho) e na Alemanha (laranja).....	290
Figura 4.7: Representação da presença de Lispector (azul) e Amado (vermelho) na França .....	291
Figura 4.8: Representação da presença de Lispector (azul) e Amado (vermelho) no Estados Unidos .....	291

Figura 4.9: Percurso crítico de Clarice Lispector .....	299
Figura 4.10. Cabeçalho da tabela de erros (em francês).....	315
Figura 4.11. Versão manuscrita do erro E.48 .....	317
Figura 4.12: Plotagem da ocorrência de “por exemplo” em PCS.....	381
Figura 7.1: Capa da “Gazette de Lausanne” do dia 13/12/1954.....	436
Figura 7.2: Tabela manuscrita da relação de erros destacados por Clarice Lispector (1ª página).....	437

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1.1: As três grandes fases criativas de Clarice Lispector .....	4
Tabela 1.2: Relação dos prototextos de Clarice Lispector .....	5
Tabela 1.1: Relação das traduções citadas em “Traduzir procurando não trair” .....	14
Tabela 1.2: Os três tipos de tradução segundo Jakobson .....	26
Tabela 1.3: Informações estáticas do TP e TC de Agatha Christie .....	48
Tabela 2.1: Alguns tipos de críticas de textos traduzidos e suas respectivas especificidades.....	101
Tabela 2.2: Distinção entre “interpretar” e “traduzir” .....	103
Tabela 2.3: Pontos significativos que dispensam o cotejo <i>TC</i>   <i>TP</i> .....	107
Tabela 2.4: processo de análise crítico <i>em espelho</i> ou <i>vis-à-vis</i> .....	109
Tabela 2.5. Textos literários vs textos pragmáticos (alguns exemplos) .....	111
Tabela 2.6. Tabela sintética da Sprachtheorie de Bühler .....	113
Tabela 2.7. Exemplo de expressão idiomática traduzida em função da tipologia textual .....	117
Tabela 2.8. Características dos textos incitativos.....	119
Tabela 2.9. Gêneros de textos scripto-sonoros.....	120
Tabela 2.10. Síntese dos pontos a serem zelados pelo tradutor e avaliados pelo crítico de tradução .	124
Tabela 2.11. Fatores subjetivos do tradutor geradores de desvios significativos.....	128
Tabela 2.12. Os tipos de receptor segundo Savory criticados por Reiss .....	130
Tabela 2.13. Tipos ideais de individualidade de tradutor.....	132
Tabela 2.14. As análises de tradução (comparadas) segundo Meschonnic e Toury .....	142
Tabela 2.15: As zonas textuais problemáticas e milagrosas segundo Berman.....	148
Tabela 2.16. Ferramentas para descrever os tipos de escolhas tradutórias: <i>nível micro</i> .....	171
Tabela 2.17. Ferramentas para descrever os tipos de efeitos: <i>nível meso</i> .....	176
Tabela 2.18. Ferramentas para descrever os tipos de escolhas tradutórias e de efeitos .....	176
Tabela 2.19. Efeitos de voz nos níveis micro / meso e no nível macro.....	177
Tabela 2.20. Efeitos de interpretação nos níveis micro / meso e no nível macro.....	178
Tabela 2.21: Exemplo de tabela de análise crítica com o TP e um único TC .....	184
Tabela 2.22: Tabela de símbolos e abreviações para a crítica das traduções .....	186
Tabela 3.1. O conceito de <i>tensão</i> goldmanniano adaptado à “era do romance brasileiro” por Alfredo Bosi. ....	250
Tabela 4.1: Representação da extensão do <i>corpus</i> crítico (TC) em relação à obra integral.....	303
Tabela 4.2. Exemplo de erro (E.48) formatado para análise .....	318
Tabela 4.3. Tabela explicativa da formação do <i>corpus</i> de erros detectados por Clarice Lispector.....	318
Tabela 4.4: Relação dos números de ocorrências do adjetivo “solto” traduzidos em PCS1 e PCS2..	328
Tabela 4.5: Relação das ocorrências do adjetivo “solto” traduzidas em PCS1 e PCS2.....	330
Tabela 4.6: Relação das ocorrências do verbo “riscar” traduzidos em PCS1 e PCS2. ....	338

Tabela 4.7: Relação da ocorrências de “sentar” e “sentir” .....	357
Tabela 4.8. A percepção do erro do campo filosófico ao dos estudos da tradução .....	389
Tabela 7.1: Relação das obras de criação Clarice Lispector .....	433
Tabela 7.2: Relação das traduções realizadas por Clarice Lispector .....	434
Tabela 7.3: Relação dos TT e TO de Lispector .....	435



## SUMÁRIO GERAL

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. CRÍTICA DE TRADUÇÃO: OS TRADUTORES AINDA TRAEM?</b> .....	<b>11</b>
1.1. TRADUZIR PROCURANDO NÃO TRAIR: OS IMPERATIVOS DA PASSAGEM.....	12
1.2. A TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA: O DISCURSO DA CUMPLICIDADE.....	14
1.2.1. Tati de Moraes e Clarice Lispector: uma aplicação de <i>Think-aloud Protocols</i> .....	15
1.2.2. O ator como cotradutor adjuvante: um passo imprescindível na tradução dramatúrgica? .....	18
1.2.3. O trabalho sobre as minúcias: do achatamento do texto ao relevo da encenação .....	19
1.2.4. O risco de não parar nunca .....	19
1.2.5. A ubiquidade da (in)fidelidade.....	21
1.2.6. A hibridez da tradução do texto dramatúrgico: uma aporia tradutológica? .....	25
1.2.7. A empatia: um traço estilístico de Clarice-Tradutora?.....	32
1.3. A TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM PROCESSO ENIGMÁTICO?.....	34
1.3.1. <i>Três ratinhos cegos</i> de Agatha Christie: a condensação policial .....	37
1.3.2. “O missionário” de Claude Farrère: uma prototradução .....	57
1.4. A TRADUTORA SENDO TRADUZIDA: REFLEXOS EM ESPELHOS.....	61
1.4.1. Clarice traduzida em alemão: Curt Meyer-Clason .....	63
1.4.2. Clarice traduzida em inglês-americano: Gregory Rabassa.....	67
1.4.3. Clarice traduzida em francês: uma prototradução “oficial” .....	73
<b>2. A CRÍTICA DAS TRADUÇÕES: UM TONEL DAS DANAIDES?</b> .....	<b>91</b>
2.1. A QUALIDADE EM PERIGO: A <i>CRÍTICA DAS TRADUÇÕES</i> COMO SALVA-VIDAS DO TEXTO TRADUZIDO .....	96
2.1.1. <i>A crítica das traduções</i> segundo Reiss: considerações liminares .....	96
2.1.2. O texto de chegada como base da crítica de tradução: uma análise “caolha”? .....	105
2.1.3. O texto de partida: a pedra angular da viabilidade da <i>crítica das traduções</i> .....	108
2.1.4. <i>A crítica das traduções</i> : a eficácia de uma prática tradutória ilusória? .....	126
2.1.5. Os desafios do modelo crítico de Reiss.....	133

2.2.	PARA UMA <i>CRÍTICA DAS TRADUÇÕES</i> DE ANTOINE BERMAN.....	135
2.2.1.	Para um projeto de uma crítica das traduções “produtiva” segundo Berman?.....	136
2.2.2.	Definição do conceito de crítica das traduções: a fim do negativismo?.....	137
2.2.3.	As análises das traduções: uma questão de gênero?.....	140
2.2.4.	O esboço de um método de crítica das traduções segundo Berman.....	146
2.2.5.	Os desafios do modelo crítico de Berman.....	159
2.3.	HEWSON: UMA <i>CRÍTICA DAS TRADUÇÕES</i> RENOVADA?.....	162
2.3.1.	O modelo crítico “renovado” de Hewson.....	164
2.3.2.	Os desafios do modelo crítico de Hewson.....	180
2.4.	ANÁLISE DE TRADUÇÕES: UMA APLICAÇÃO PRÁTICA.....	183
2.4.1.	Apresentação do modelo adotado neste estudo.....	183
2.4.2.	Clarice tradutora do conto “O missionário”: uma crítica linear.....	186
<b>3.</b>	<b><i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM: O BATISMO DO FOGO CRÍTICO</i></b> .....	<b>217</b>
3.1.	O BATISMO DE FOGO: O VALOR INICIÁTICO DA CRÍTICA LITERÁRIA.....	218
3.1.1.	Adonias Filho: a introspecção como método psicológico.....	219
3.1.2.	Sérgio Milliet: um feliz acaso que nunca abolirá a arte.....	222
3.1.3.	Álvaro Lins: A predominância da prosa lírica.....	232
3.1.4.	Lúcio Cardoso: Objetivo Don Casmurro.....	243
3.1.5.	Antônio Cândido: pensamento e língua portuguesa.....	251
3.2.	RECEPÇÃO DA CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE 1954.....	266
3.2.1.	Emmanuel Buenzod: as solidões paralelas.....	267
3.2.2.	Hubert Juin: da significação da escritura à encarnação.....	273
<b>4.</b>	<b><i>CLARICE LISPECTOR: CRÍTICA DA TRADUÇÃO À FORÇA?</i></b> .....	<b>281</b>
4.1.	DA BUSCA PERDIDA DO ESTILO À TRAIÇÃO.....	285
4.2.	CLARICE LISPECTOR CRÍTICA DA TRADUÇÃO “MALGRÉ ELLE”.....	288
4.2.1.	A primeira tradutora de Clarice Lispector.....	289
4.2.2.	Quem é Denise Teresa Moutonnier?.....	292
4.2.3.	A revisão estilística: um prova do autoconhecimento para Lispector.....	295
4.2.4.	Os ensinamentos da correspondência de Clarice Lispector.....	295
4.3.	O ESCÂNDALO DA TRADUÇÃO SEGUNDO CLARICE LISPECTOR.....	301

4.3.1.	A categorização dos erros de tradução .....	301
4.3.2.	As aporias da tradução ruim ou boa: entre perdas (fúria) e achados (melodia) .....	306
4.4.	O ERRO TRADUTÓRIO SEGUNDO CLARICE LISPECTOR .....	312
4.4.1.	A crítica da tradução de <i>Perto do coração selvagem</i> .....	313
4.4.2.	Descrição do <i>corpus</i> de estudo: exemplo de erro formatado para análise crítica ou metacrítica .....	314
4.4.3.	Análise dos segmentos destacados por Clarice Lispector .....	319
4.4.4.	Síntese de um percurso crítico: perspectivas e limitações.....	385
4.5.	O ERRO DE TRADUÇÃO COMO ESTIGMA DA CRÍTICA .....	387
4.5.1.	O erro do ponto de vista filosófico: entre aproximação e esquiwa .....	388
4.5.2.	O erro e acerto no fazer tradutório profissional.....	393
<b>5.</b>	<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>413</b>
<b>6.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>419</b>
<b>7.</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>433</b>
7.1.	RELAÇÃO DAS OBRAS DE CRIAÇÃO CLARICE LISPECTOR .....	433
7.2.	RELAÇÃO DAS TRADUÇÕES REALIZADAS POR CLARICE LISPECTOR .....	434
7.3.	RELAÇÃO NUMÉRICA DAS TRADUÇÕES E DAS OBRAS ORIGINAIS DE LISPECTOR 435	
7.4.	CAPA DA “GAZETTE DE LAUSANNE” DO DIA 13/12/1954 .....	436
7.5.	TABELA MANUSCRITA DA RELAÇÃO DE ERROS DESTACADOS POR CLARICE LISPECTOR (1ª PÁGINA).....	437
7.6.	<i>CORPUS</i> DE ERROS DETECTADOS E COMENTADOS POR CLARICE LISPECTOR .	438



## INTRODUÇÃO

Falar de Clarice, no Brasil, parece tão “simples”, tão “natural”, todo mundo a conhece, pelo menos pelo nome. Múltiplas facetas da obra de Clarice Lispector já foram amplamente “lapidadas” por inúmeros críticos competentes, tanto brasileiros quanto estrangeiros, e isso, em várias abordagens interdisciplinares (literatura, jornalismo, teatro, tradução, artes plásticas, etc.). Aliás, seria interessante analisar as complexas ramificações que se estabeleceram e continuam se estabelecendo entre os pesquisadores, os países e as temáticas tratadas para desvendar a inesgotável riqueza da produção intelectual de Clarice Lispector, formando uma impressionante rede, ou seja, a teia pacientemente tecida por ela, para ela e, por vezes, contra ela. Isto me lembra da fala do professor francês Antoine Compagnon, no *Collège de France*, constatando que “[a]credita-se ser original, e percebe-se que se foi apenas típico”<sup>1</sup>, a respeito dos estudos acadêmicos relativos a Marcel Proust e a sua obra, da qual, tantas coisas foram ditas.

Sem nenhuma pretensão de me comparar a Compagnon, tenho, no entanto, a mesma sensação ao escrever estas linhas liminares desta tese. *Falar de Clarice é tão simples, tão natural, todo mundo a conhece, pelo menos de nome*. Consultar e citar trabalhos acadêmicos de qualidade, para sustentar minha argumentação também é, em primeira análise, bastante confortável. Ademais, a maior parte de seus escritos disponíveis no acervo da *Fundação Casa de Rui Barbosa* (FCRB) ou no do *Instituto Moreira Salles* (IMS) – foi publicada. Excelentes biografias documentadas foram editadas, penso, em especial a relevância dos estudos realizados pela pesquisadora Nadia Battella Gotlib, em *Clarice, uma vida que se conta* (1995) e em *Clarice fotobiografia* (2007).

Essas referências bibliográficas tornam-se indispensáveis para todo pesquisador, ajudaram-me a estabelecer as ligações entre alguns pontos dessa vasta teia que representa o universo clariceano, amplo e multidisciplinar, quase labiríntico. Uns dos fios de Ariadne é que

---

<sup>1</sup> « *On croit être original, et on s'aperçoit qu'on a juste été typique* ». Disponível em: <[http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18807\\_16\\_A.Compagnon\\_On\\_croit\\_tre\\_original.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18807_16_A.Compagnon_On_croit_tre_original.pdf)>. Acesso em: 12 jan. 2011.

ajudarão os estudiosos a conquistar seus respectivos *minotauros* que lhes proporciona a obra de Clarice e permitir que eles encontrem seus próprios caminhos da saída do rico e infindável labirinto clariceano.

Porém, como toda pesquisa tem seus poréns, tratando de desvelar algo inédito, eis o desafio acadêmico e intelectual dos estudos clariceanos. Conversando com familiares brasileiros, quando iniciei esta tese, a reação à minha resposta à tradicional questão: “Você faz uma tese sobre o quê ou quem?” Ao ouvir o nome de “Clarice Lispector”, a *reação-reflexo* era “legal!”, mas, logo depois, ressoava sempre “O que você vai falar de novo sobre ela?” Angústia!

*Angústia*, palavra conceitual que permeia a obra clariceana, associada a outro binômio conceitual, aparentemente antagonista, “fúria” e “melodia”, palavras que compuseram, aliás, o título inicial dado à sua obra de estreia, *Fúria e melodia*. Conforme Clarice Lispector que escreve, em 24/04/1943, para seu amigo “Chico” (Francisco Assis Barbosa):

Estou achando horrível agora o título. Uma vez Lúcio [Cardoso] achou melhor como nome uma frase, minha mesma, do meio: **Fúria e melodia**. Se você preferir diga, viu? Assim eu posso pensar melhor, com mais dados. Por favor, tenha a franqueza de achar ruim o livro. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2007, p. 152; p. 509, grifo meu)

O trecho ao qual Lúcio Cardoso se referia situa-se na parte final do romance, que será finalmente mais conhecido e publicado como *Perto do coração selvagem* (1943):

Brilhantes e confusos sucediam-se largas terras castanhas, rios verdes e faiscantes, correndo com **fúria e melodia**. Líquidos resplandecentes como fogos derramando-se por dentro de seu corpo transparente de jarros imensos... (LISPECTOR, 1998b, p. 192, grifo meu)

Daí possíveis deslizamentos oximóricos da aproximação ilusória e dual presente no *prototítulo* e no título definitivo apresentam adequações em “Perto da fúria melódica” ou “Perto da melodia furial”. Essa *aproximação que afasta* determina, do mesmo modo, a trajetória da protagonista desta obra de estreia, a enigmática Joana.

A *fúria* lembrou-me a veemente reação de Clarice quando fez, em 1954, durante seu “exílio” diplomático<sup>2</sup> em Washington, a convite da editora francesa Plon, a revisão “estilística” da primeira tradução para o francês de *Perto do coração selvagem*, qualificada por ela mesma de “escandalosamente ruim” (LISPECTOR, 1954b), repleta de erros; chegando a pedir pessoalmente à própria editora que não publicasse seu livro tal e qual. Contrabalançando, alguns anos depois, essa *fúria* crítica com a *melodia*, também crítica,

---

<sup>2</sup> Quando Clarice morou fora do Brasil, durante 16 anos, para acompanhar seu marido funcionário do Itamaraty.

reconheceu e elogiou a qualidade dessa tradução<sup>3</sup>. A *segurança* de Clarice, durante seu “exílio”, se contrapõe, a meu ver, à aparente *vulnerabilidade* “pós-exílio”, período de “melodia”, quando voltou a morar definitivamente no Rio de Janeiro, em 1959.

Esses instigantes pares “conceituais” oximóricos, *fúria / melodia* e *segurança do crítico / vulnerabilidade do criador (escritor ou tradutor)*, levaram-me a procurar e analisar melhor o trabalho crítico realizado por Lispector, no referido ano de 1954, para tentar “lapidar” a faceta de *crítica das traduções* da autora. A confirmação da preservação das anotações manuscritas xerografadas deste trabalho crítico, que inicialmente encontrei nos anexos da tese de doutoramento de Claire Varin (LISPECTOR; VARIN, 1986a), permitiu-me montar meu projeto de pesquisa.

Ainda que ele não seja completamente original, tem o mérito de desenvolver uma reflexão renovada sobre o papel de Clarice Lispector como *crítica de tradução*, associado a seu imprescindível corolário, como tradutora. *Crítica das traduções e tradutora*, novo par conceitual, que oscila paralelamente entre *fúria* e *melodia*, mas também entre a *segurança* do crítico e a *vulnerabilidade* do criador, quer seja escritor, quer seja tradutor. Esse movimento pendular poderia caracterizar a vida e a obra da autora.

<i>Crítica das traduções</i>	<i>Criadora (escritora ou tradutora)</i>
Fúria Segurança	Melodia Vulnerabilidade

No intuito de delimitar os aspectos a serem estudados nesse trabalho, defini três fases facilmente identificáveis na biografia de Clarice que denominei: (i) Pré-exílio; (ii) Exílio; (iii) Pós-exílio. Escolhi a palavra “exílio” não somente para designar sua expatriação por livre escolha, em face de seu casamento (1943-1959) com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, mas pela *angústia* provocada pelo afastamento geográfico e social do Rio de Janeiro para administrar sua carreira literária incipiente e promissora. No entanto, durante esse período, inúmeras cartas foram redigidas e publicadas (LISPECTOR; MONTERO, 2002, 2007), representando uma valiosa fonte de pesquisa que explorei no Capítulo 4 desta tese.

Em seguida, destaquei, conforme a tabela a seguir, as atividades intelectuais e profissionais assumidas pela autora durante esses três períodos para escolher seus textos pertinentes que contribuem a definir seu perfil de tradutora e de crítica de tradução, neste estudo.

<sup>3</sup> Essa tradução foi usada até de referência para sua primeira editora alemã *Claassen*. Em uma carta a Pierre de Lescure, 20 de junho de 1954, Clarice “se arrependeu das palavras indelicadas sobre a tradução (de Denise-Teresa Moutonnier) [...]. Três anos depois (14 maio de 1957) ela ainda se desculpava por seu comportamento: “Não desculparei meu mau comportamento”, escreveu a Lescure.” (MOSER, 2009, p. 596, n. 39)

**Tabela 1.1: As três grandes fases criativas de Clarice Lispector**

	<b>Pré-exílio 1940<sup>4</sup> – 1943</b>	<b>Exílio 1943 – 1959</b>	<b>Pós-exílio 1959 – 1977</b>
<b>Atuação</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› Produção acadêmica (estudante de Direito)</li> <li>› Trabalhos jornalísticos</li> <li>› Escritora</li> <li>› Tradutora</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› Escritora</li> <li>› “Críticada”</li> <li>› Crítica de tradução (auto) tradutora</li> <li>› <i>Traduzida</i></li> <li>› Epistológrafa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› Escritora</li> <li>› Tradutora</li> <li>› Ensaísta: tradução</li> <li>› Ensaísta: teoria literária</li> </ul>
	<b>Rio de Janeiro</b>	<b>Washington</b>	<b>Rio de Janeiro</b>
<b>Produção<sup>5</sup></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› <i>Perto do coração selvagem</i></li> <li>› <i>A bela e fera<sup>6</sup></i></li> <li>› <i>Observações sobre o fundamento do direito de punir</i></li> <li>› Entrevista de Clarice</li> <li>› <i>O missionário</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› Anotações críticas de <i>Perto do coração selvagem</i> em francês</li> <li>› Autotradução</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>› <i>Traduzir procurando não trair</i></li> <li>› <i>Literatura e vanguarda no Brasil</i></li> <li>› <i>Literatura e magia</i></li> </ul>

Fonte: minha autoria, embasamento bibliográfico (GOTLIB, 2007)

Para analisar a obra de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, embasei-me nos “prototextos<sup>7</sup>” da autora. Entendo, aqui, como “prototexto” qualquer tipo de texto produzido pela autora antes de sua primeira publicação, em 1943, que lhe deu o estatuto de escritora de “primeira água” (CANDIDO, 1992, p. 95). No contexto da tradução, o *prototexto* é sinônimo de *texto original* (o “texto lido”), do qual serão produzidos *metatextos*, ou seja, os textos traduzidos, que também terão, por sua vez, o estatuto de “texto lido” na cultura de chegada (POPOVIC, 2006). No contexto literário clariceano, essa acepção pode aplicar-se ao processo de criação literária, quando Clarice produz *metatextos* a partir de seus próprios (*proto*)textos, conforme Nolasco (2001, p. 78), que demonstrou essa “verdadeira tarefa de tradução” intralingual, nos termos seguintes:

Para escrever a escritura *Uma aprendizagem [ou o livro dos prazeres]*, o autor se apropria, consciente e/ou inconsciente, de outros textos seus, construindo, assim, uma escritura em palimpsesto, uma escritura que rasura, mas não apaga os textos nela superpostos. (NOLASCO, 2001, p. 75)

O conceito de *prototexto* que utilizo aqui se insere, sem dúvida, numa perspectiva tradutológica, ou seja, comparatista de cunho literário. Todavia, o levantamento que fiz dos

<sup>4</sup> Início da carreira de Clarice Lispector.

<sup>5</sup> As referências bibliográficas dos documentos citados encontram-se na Tabela 1.2.

<sup>6</sup> Coletânea de contos de 1940 e 1941 e também de 1977, essa coletânea representa, a meu ver, do “Alfa ao Ômega” de escritos de Clarice Lispector.

<sup>7</sup> “*Prototesto. Soggetto della continuità intertestuale. Testo originale, modello primario, che serve da base per le manipolazioni testuali di secondo grado. [...] Il prototesto è un fenomeno processuale e pertanto non può essere trattato staticamente come fatto culturale completo e concluso.*” (POPOVIC, 2006, p. 166) [Prototexto. Assunto de continuidade intertextual. Texto original, modelo principal, que serve de base para a manipulação textual de segundo grau. [...] O prototexto é um fenômeno progressivo e, portanto, não pode ser tratado estaticamente como fato cultural completo e concluso.]



*prototextos* são, na maior parte, contos produzidos e publicados antes de 1943, salvo seis inéditos somente divulgados ao público em 1979 (pela editora Nova Fronteira), na coletânea intitulada *A bela e a fera*. Incluí neste *corpus* dois textos “pragmáticos” que Clarice publicou, em 1941, na revista *A Época*, da faculdade de direito onde estudava, no Rio de Janeiro, para analisar sua escritura “não literária”, mas sim “jurídica”. Encontram-se também dois artigos jornalísticos publicados, em 1941, um num jornal de Campinas, *Diário do povo*, e o outro na revista carioca *Vamos Ler!* Esses últimos *prototextos* foram editados na coletânea intitulada *Outros escritos* (2005). Inseri também uma breve (*proto*)entrevista dada por Clarice em 1941, sobre a literatura, “Os estudantes brasileiros e a literatura universal”, editada em (2011). Ademais, Clarice publicou, em fevereiro de 1941, na revista *Vamos Ler!*, sua primeira tradução de um breve conto do escritor francês Claude Farrère, intitulado “O missionário” [*Le missionnaire*].

A tabela seguinte estabelece uma relação dos documentos acima mencionados. Salvo a tradução, os textos são atualmente disponíveis em publicações recentes.

**Tabela 1.2: Relação dos prototextos de Clarice Lispector**

<b>Gênero textual</b>	<b>Título</b>	<b>Publicação original</b>	<b>Data da 1ª publicação</b>	<b>Publicação atual</b>
Conto	O triunfo	Pan	25/05/1940	OE, p.11
Conto	História interrompida	Arq. CL	10/1940	BF, p. 13
Conto	A fuga	Arq. CL	1940	BF, p. 71
Conto	Trecho	Vamos Ler!	9/01/1941	OE, p. 23
Artigo jornal	Onde se ensinará a ser feliz	Diário do povo	19/01/1941	OE, p. 33
<b>Tradução</b>	<b>O Missionário</b>	<b>Vamos Ler!</b>	<b>6/02/1941</b>	<b>Inédito</b>
Artigo jornal	Uma vista à casa dos expostos	Vamos Ler!	8/07/1941	OE, p. 23
Conto	O delírio	Arq. CL	07/1941	BF, p. 63
Conto	Cartas a Hermengardo	Dom Casmurro	30/08/1941	OE, p. 20
Artigo acadêmico	Observações sobre o [fundamento do] direito de punir	A Época	08/1941	OE, p. 45;
Conto	Gertrudes pede um conselho	Arq. CL	09/1941	BF, p. 19
Conto	Eu e Jimmy	Vamos Ler!	10/10/1941	OE, p. 16
Entrevista	Os estudantes brasileiros e a literatura universal	<i>Diretrizes 71</i>	30/10/1941	ECL, p. 14
Conto	Obsessão	Arq. CL	10/1941	BF, p. 31
Conto	Mais dois bêbados	Arq. CL	12/1941	BF, p. 77
Artigo acadêmico	Deve a mulher trabalhar?	A Época	1941	OE, p. 50

Fonte: minha autoria.

Na tabela acima, à lista dos prototextos que compõem este *corpus*, a cada título estão associadas várias informações que julguei úteis, como o gênero textual (cinco foram destacados), o veículo mediático (revista ou o jornal) no qual divulgou pela primeira vez o texto em questão (coluna “Publicação original”), com a data da primeira publicação. A informação “Arq. CL” corresponde aos textos escritos no intervalo de 1940-1941 que pertenciam ao arquivo familiar de Clarice Lispector, administrado por seu filho. Na última coluna, encontram-se referências das publicações recentes que disponibilizaram esses *prototextos* ao público: *A bela e a fera* (BF) (1999a); *Outros escritos* (OE) (2005); *Encontros: Clarice Lispector* (ECL) (2011). A tradução de “O missionário” permanece inédita, até hoje, em republicação, unicamente acessível em sebo ou biblioteca, na sua edição original da revista *Vamos Ler!*

Percebe-se que nessa relação, apesar de não pretender à exaustividade, não há registro de trabalhos escritos durante o ano de 1942, pois Clarice trabalhava na redação do seu primeiro romance, conforme a nota que consta na edição (da editora Rocco) de *A bela e a Fera* (1999a): “Em 1942 escrevi *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944 [sic]. Este livro de contos foi escrito em 1940-1941. Nunca publicado”. Essa coletânea, organizada pelo próprio filho da autora, Paulo Gurgel Valente, que também deu seu título definitivo é, a meu ver, *o alfa e o ômega*, ou seja, inicia-se com contos de 1940 e fecha-se com dois outros (póstumos) de 1977, “Um dia a menos” e “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, ordenados por Olga Borelli.

No Capítulo 1 deste trabalho, apresento uma abrangente análise da crônica “Traduzir procurando não trair” (LISPECTOR, 2005, p. 115–118), inicialmente publicada em 1968, na qual a autora narra suas experiências de tradução de peça de teatro, com sua amiga Tati Moraes. O estudo destes depoimentos específicos me levou a esboçar uma teoria da tradução de textos dramaturgicos embasado no trabalho sinérgico em dupla.

Num segundo momento da crônica, Clarice Lispector se refere a uma experiência de tradução de uma novela policial de Agatha Christie, examinarei as características da tradução desse gênero literário e, nesse contexto específico, a questão da estratégia de tradução, a “condensação”, típica da editora *Seleções* que publicou essa tradução de Clarice. Proporei uma análise de tradução comparada entre o texto de partida (original) e seu texto de chegada (tradução), no nível macroestrutural, adotando livremente o método do “*distant reading*” (MORETTI, 2008), para evidenciar as características “visuais” da *condensação*, sem analisar os textos cotejados no nível microestrutural, que corresponde ao tradicional método de leitura, o “*close reading*”. Sempre numa perspectiva de tradução literária, apresentarei e analisarei a

primeira tradução realizada por Lispector (1942), “O missionário” de Claude Farrère (1921). Esse conto será lido como uma metáfora do tradutor e de seu ofício.

Num terceiro momento da crônica, Clarice Lispector comenta a sua relação pessoal com seus textos traduzidos, mais especificamente, as primeiras traduções para o inglês norte americano e para o alemão. Tentarei demonstrar a originalidade dos trabalhos de Gregory Rabassa (1967) e a de Curt Meyer-Clason (1964). Do ponto de vista francófono, abordarei a primeira tradução de Clarice em francês (1952), antes de *Perto do coração selvagem* (1954), realizada pela diplomata Baeta Vettori, com a colaboração (editorial) de Paulo Campos Mendes.

Assim, com base nesta crônica “Traduzir procurando não trair”, será possível traçar um retrato de Clarice Lispector tradutora e traduzida, claramente delimitado num período de tempo que antecede um pouco a primeira publicação no Brasil (1943) de *Perto do coração selvagem*, a obra de referência deste estudo, e a publicação de sua primeira tradução na França (1954).

Percebe-se que a crítica das traduções não pode ficar no nível do improvisado e da subjetividade “selvagem” do analista, um aparato teórico nitidamente delineado torna-se doravante necessário. Isso será o objetivo do Capítulo 2, num primeiro momento, apresentarei de forma abrangente três modelos propostos por três teóricos representativos da área da crítica das traduções que pertencem a três épocas, com uma abrangência de quatro décadas, e a três países diferentes: a alemã Katharina Reiss (1971), o francês Antoine Berman (1995) e o britânico Lance Hewson (2011). O objetivo residirá na elaboração de um modelo próprio a este estudo, de acordo com suas necessidades e suas perspectivas.

Num segundo momento, será analisado o conto traduzido por Clarice Lispector (“O missionário”) em comparação com seu original de 1921, com a finalidade de esboçar o perfil tradutório da escritora e com o intuito de ajudar a entender seu perfil de crítica da tradução de seu próprio romance.

No Capítulo 3, apresentarei, conforme as orientações de Berman (1995) para a elaboração de um “projeto de crítica produtiva”, um estudo da recepção de *Perto do coração selvagem*, num primeiro momento, no Brasil (1943-1944) (GOTLIB, 2009, p. 192–214) e, num segundo momento, na Europa (1954-1955). Este capítulo tem como finalidade analisar o papel dos principais críticos brasileiros na recepção de uma obra literária de uma escritora principiante, que tinha, porém, uma rica rede de contatos nos meios literários e jornalísticos. Os artigos de alguns destes críticos, publicados nas semanas ou nos meses que seguiram a publicação, serão analisados, de forma detalhada para tentar desvendar sinais típicos da

escritura clariceana úteis para meu “projeto de crítica produtiva”. Do ponto de vista europeu, um trabalho similar será engajado para, desta vez, ver como um livro traduzido, inicialmente considerado “escandalosamente ruim”, foi lido pela crítica francófona suíça e belga e se houve interferências da tradução.

O Capítulo 4 será exclusivamente dedicado à crítica da primeira tradução de *Perto do coração selvagem* realizada por Clarice Lispector. O histórico do processo que levou a escritora a se tornar a crítica de sua própria obra será analisado na base da correspondência trocada entre ela, suas irmãs e alguns amigos dela, mas também por meio de artigos publicados nos jornais da época (década de 50).

Analisarei, assim, o “escândalo” anunciado e definirei o corpus de erros destacados por Clarice Lispector e enviados à editora parisiense. Em seguida, após uma leitura crítica dos comentários, realizados por Claire Varin (VARIN, 1986), sobre esses erros, apresentarei uma análise crítica da obra de estreia de Clarice, traduzida em francês por Denise-Teresa Moutonnier, com base no modelo que estabeleci para um texto de pouca extensão como o conto “O missionário”, no Capítulo 2 deste trabalho.

O último momento do Capítulo 4 será dedicado ao fenômeno central e incontornável de qualquer tipo de avaliação de tradução, com ou sem o cotejo com seu original, ou seja, o *erro* de/na tradução, com seu imprescindível corolário, o *acerto*. Por isso, adotarei duas abordagens distintas, porém complementares. Em primeiro lugar, o erro será analisado de um ponto de vista filosófico, com um foco especial em Spinoza (personagem conceitual de *Perto do coração selvagem*). Em segundo lugar, o foco se orientará do lado dos tradutores profissionais – frequentemente esquecidos no mundo acadêmico –, a fim de compreender suas percepções do erro e do acerto.

Por fim, apresentarei minhas considerações finais a respeito deste percurso no mundo instigante da crítica das traduções, guiado por Clarice Lispector e por seus “colaboradores” citados neste estudo. Espero, deste modo, contribuir para o debate da crítica das traduções de Clarice Lispector e realizada por ela, por meio de um modelo crítico operacional.

# CAPÍTULO 1

---

## CRÍTICA DE TRADUÇÃO: OS TRADUTORES AINDA TRAEM?



## 1. CRÍTICA DE TRADUÇÃO: OS TRADUTORES AINDA TRAEM?

“*Traduttore, traditore*”, famigerada expressão italiana, cuja origem conceitual se perde na longa *noite dos tempos* babilônicos, quando a *tradução* – ou melhor, a *interpretação*, pois oral, quando nem ainda havia escritura – tornou-se imprescindível para a sobrevivência, tanto econômica quanto cultural, dos povos (bíblicos) ilhados no meio das linguagens alheias incompreensíveis.

Os *Estudos da Tradução (Translation Studies)*, ou *Tradutologia*<sup>8</sup>, adotaram referências bíblicas para construir representações conceituais do ato de traduzir, como a *Torre de Babel*, à qual pode se acrescentar o *Pecado original* como metáfora da *traição* ou da deslealdade perpetrada pelo tradutor (quem traduz trai?) contra um discurso (escrito ou oral) original idealizado. Vale notar que o filósofo alemão, Gottfried Leibniz, já relacionou a *tradução* (uma forma dela<sup>9</sup>) ao pecado adâmico quando desenvolveu uma doutrina, “A tradução<sup>10</sup> das almas”, em *Die Theodicee* [Teodiceia] (1710). Nesta obra ensaística, ele tenta entender a origem da alma e as razões da sua constante contaminação pelo mal, ou seja, como “a alma pôde ser infectada pelo pecado original, que é a raiz dos pecados atuais, sem que tenha havido injustiça por parte de Deus ao expô-la a tal” (LEIBNIZ *apud* LALANDE, 1999, p. 1149).

A concepção do pecado original é imanente ao ser humano, para Leibniz, é uma escolha de Deus, pois este não quis o mal nem impediu a sua existência, para oferecer ao homem a oportunidade de criar um mundo<sup>11</sup> melhor para si mesmo. Assim, acrescenta ainda o filósofo alemão, para explicar essa *imperfeição construtiva* que a alma das crianças (os descendentes) é “engendrada (*per traducem*) da alma ou das almas daqueles cujo corpo é engendrado [os ascendentes]”. (LEIBNIZ *apud* LALANDE, 1999, p. 1149)

Destaca-se, aqui, que essa forma de traduzir aplica-se à acepção de “transferência”, de “passagem” de um lugar para outro, de uma alma para outra. A expressão “*per traducem*”<sup>12</sup>, aparece em latim no texto original em alemão e foi traduzida<sup>13</sup>, com justeza e em contexto, por “engendrada”, pois o substantivo latino “*traductio (transductio)*” não possui o sentido de “tradução” de um texto, de uma palavra como hoje. O termo latino para “tradução” é

<sup>8</sup> O teórico da tradução francês Jean-René LADMIRAL (LADMIRAL, 1994, p. VII) contribuiu para a divulgação deste termo, com o teórico canadense Brian HARRIS (HARRIS, 1973).

<sup>9</sup> TRADUCIANISMO. “Doutrina segundo a qual a alma dos filhos provém da alma dos pais assim como um ramo (*tradux*) provém da árvore. [...] possibilidade de explicar a transmissão do pecado original. Era aceita por Leibniz (*Theod.*, I, §86).” (ABBAGNANO, 1998, p. 968)

<sup>10</sup> No texto original em alemão, Leibniz usa o substantivo “*Traduktion*” e não “*Übersetzung*”.

<sup>11</sup> Leibniz usa frequentemente a expressão de “mundos possíveis”.

<sup>12</sup> „Die zweite Meinung ist die der **Traduktion**, nach der die kindliche Seele **per Traducem** von der Seele oder von den Seelen derer hervorgebracht wäre, die den Körper erzeugt hätten.“ (LEIBNIZ, 1996, p. 144)

<sup>13</sup> A partir da tradução francesa: *Œuvres philosophiques de Leibniz* (LEIBNIZ, 1900, p. 131–132)

“*translatio (tralatío)*”. Berman (1988, p. 29, tradução minha), em seu artigo “*De la translation à la traduction*” [Da translação à tradução] descreve a evolução etimológica do termo de *translação*, de uso comum na Idade Média, para o termo de *tradução*: “a *translatio* era antes de mais nada um movimento de transferência<sup>14</sup>”. Assim, o autor distingue a *translação*, que enfatiza esse movimento anônimo, da *tradução*, que valoriza a “energia ativa” dessa transferência, realizada por um agente que perde seu anonimato.

A herança do *pecado de Adão*<sup>15</sup>, parte inerente e “infectada” da alma humana, desmistifica os ideais de perfeição *ab ovo* do conceito de origem quando se referem, neste estudo, aos textos de partida a serem vertidos. O ato de traduzir carrega consigo a noção de *traição*, pois quem traduz trai, quando desrespeita os princípios éticos universais da tradução, como deturpar cientemente a mensagem de partida por determinados motivos<sup>16</sup> ou apresentar lacunas no conhecimento da língua-cultura de partida ou de chegada, ou em ambas.

No entanto, quem traduz transmite, de forma ética, e ensina, conforme as acepções do substantivo latim “*traditor*” (GOELZER, 2001), que significa, de fato, “traidor”, mas também “aquele que transmite (uma ciência), mestre, professor”, sentido que se perdeu em italiano e nas línguas românicas nas quais “*traditore*” é apenas um traidor, aquele que é “perigoso sem o parecer” (HOUAISS *et al.*, 2007), apesar de todas elas fazerem referência à mesma origem latina.

A doutrina da “tradução das almas” de Leibniz, ou seja, a “transferência” das almas, permite, no âmbito deste estudo, evidenciar a dessacralização do texto original que perdeu sua auréola, sua “aura” – devido a sua “infecção” imanente, fonte potencial das futuras traições tradutológicas – e considerar a perfectibilidade de um texto “engendrado” (*per traducem*) numa outra língua, papel assumido pelo próprio tradutor e pelo crítico, mais especificamente aqui, de tradução. Como aquele, este cumpre uma tarefa do barqueiro do Hades (Caronte), de “*porteur*” cultural, imprescindível para a recepção das obras na cultura da chegada.

### 1.1. TRADUZIR PROCURANDO NÃO TRAIR: OS IMPERATIVOS DA PASSAGEM

O título desse item, “Traduzir procurando não trair”, refere-se a uma crônica escrita por Clarice Lispector e publicada na revista *Jóia*, em maio de 1968. Essa breve reflexão (935 palavras) sobre a *arte de traduzir* e, por espelhamento, da *arte de ser traduzido* representa uma fonte pertinente para o presente estudo a fim de delinear o perfil tradutológico implícito

<sup>14</sup> “la *translatio* était avant tout un mouvement de transfert”. (BERMAN, 1988, p. 29)

<sup>15</sup> A relação com o original e metáfora da traição: desvio / erro.

<sup>16</sup> Ideológicos, religiosos, para satisfazer o horizonte de expectativas da comunidade receptora (tradução cultural).



da própria autora, ou seja, o que significaria para ela *escrever em tradução* e, por conseguinte, esboçar seu possível retrato de *crítica de tradução*, para entender como ela delineava seu percurso para cumprir o ato, mais sofrido, de que *ler em tradução*, objeto do Capítulo 4, p. 281.

Esse artigo ou “coluna”<sup>17</sup>, redigido no estilo de relato de experiência, divide-se nitidamente em três momentos significativos do ponto de vista crítico. O primeiro, o mais longo (58% do texto), diz respeito à experiência de *tradução dramatúrgica* da própria autora, num clima peculiar, isto é, em dupla, com sua amiga, a tradutora (do inglês para português), Tati de Moraes<sup>18</sup>.

O segundo momento se refere brevemente (7% do texto) à *tradução literária* de gênero policial de Agatha Christie e, no último (35% do texto), a autora comenta a tradução de seus próprios textos realizados por outros tradutores, como o norte-americano, Gregory Rabassa: *a escritora-tradutora traduzida*.

Clarice citou aqui suas referências de forma lacunar, deixando a seus leitores – conhecedores ou não de seu percurso artístico – o “lazer” de preencher por si mesmos essas lacunas ou *elipses narrativas*. Assim, a relação entre as obras, os autores e os tradutores citados pode ser sintetizada na tabela seguinte, na base de *Clarice em Cena: As relações entre Clarice Lispector e o teatro* (GOMES, 2007).

---

<sup>17</sup> Segundo as próprias palavras de Lispector (2005, p. 117).

<sup>18</sup> Beatriz Azevedo de Melo Moraes (1911-1995), primeira esposa de Vinícius de Moraes.

**Tabela 1.1: Relação das traduções citadas em “Traduzir procurando não trair”**

Gênero	LP	LC	Autor	Título	Tradutor
Teatro	EN	BR	Lillian Hellman	[EN] <i>The little foxes</i> [BR] <i>Os corruptos</i> <sup>19</sup>	Clarice Lispector; Tati de Moraes.
Teatro	EN*	BR	Anton Tchecov	[EN] <i>The Seagull</i> (1895) [BR] <i>A gaivota</i>	Clarice Lispector; Tati de Moraes.
Teatro	EN**	BR	Henrik Ibsen	[EN] <i>Hedda Gabler</i> (1890) [BR] <i>Hedda Gabler</i> (1965)	Clarice Lispector; Tati de Moraes.
Ficção policial	EN	BR	Agatha Christie	[EN] <i>Three Blind Mice</i> [BR] <i>Três ratinhos cegos</i> (1967)	Clarice Lispector
Ficção	BR	DE	Clarice Lispector	[BR] <i>A maçã no escuro</i> [DE] <i>Der apfel im dunkeln</i> (1964)	Curt Meyer-Clason
Ficção	BR	EN	Clarice Lispector	[BR] <i>A maçã no escuro</i> [EN] <i>The apple in the dark</i> (1967)	Gregory Rabassa

Fonte: minha autoria, adaptado de Gomes (2007)

(\*)Tradução indireta do russo (*Чайка*); (\*\*) tradução indireta do norueguês (*Hedda Gabler*).

## 1.2. A TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA: O DISCURSO DA CUMPLICIDADE

Clarice Lispector destaca logo nas palavras introdutoras desta coluna a importância do *trabalho de tradução em dupla* com sua amiga Tati de Moraes. A correspondência, na década de 1950, entre Rubem Braga<sup>20</sup> e Clarice (quando ainda morava em Washington), demonstra certa amizade e cumplicidade, de longa data, entre Tati e Clarice: “Tati vai bem”, em duas cartas, em 25 de maio de 1953 e em quatro de março de 1957 (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 197 e p. 220). Em *A descoberta do mundo*, na crônica “Propaganda de graça” (15/12/1973), Clarice, já de volta definitiva para o Rio de Janeiro, menciona uma troca de máquina de escrever com a Tati: “Troquei-a [uma Remington portátil barulhenta] com Tati de Moraes por uma Olivetti que é uma beleza em matéria de som: abafado, leve, discreto”. (LISPECTOR, 1999b, p. 475).

Pela idade e pela experiência como tradutora de inglês, Tati de Moraes é apresentada pela própria Clarice como a *líder na tomada de decisões tradutórias*: “Fizemos a tradução com o maior prazer, se bem que de início eu tivesse **que ser fustigada por Tati**, que é a **minha inexorável feitora** em vários terrenos, de trabalho ou não”. (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifos meus). Quando os profissionais, que formam uma dupla, se conhecem bem, esse modo de tradução apresenta várias vantagens, pois, além de ser um trabalho baseado numa

<sup>19</sup> “O nome das peças foi descoberto, pois descobri o programa de *Os corruptos*, título que recebeu o texto *The little foxes*, de Lillian Hellman, encenada pela Companhia Tônia Carrero. A atriz protagonizou a encenação, é citada na crônica e revelou, em entrevista, que a peça de Tchecov traduzida era *A gaivota*.” (GOMES, 2007, p. 75).

<sup>20</sup> Rubem Braga (1913-1990), amigo íntimo de Clarice, que, do ponto de vista literário, é considerado por ela o “inventor da crônica”, em “Ser cronista” (22/06/1968), em *A descoberta do Mundo*: “Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica.” (LISPECTOR, 1999b, p. 112)

frutífera *troca sinérgica* entre as duas tradutoras a respeito do mesmo texto a ser traduzido. Ele reforça um modelo de pesquisa de tipo empírico que se iniciou e se formalizou, uma década depois, na área dos *Estudos da Tradução*, a partir década de 80, conhecido pelo nome de *Think-aloud Protocols* (TAP) [Protocolos de reflexão verbalizada ou Protocolos verbais].

### 1.2.1. Tati de Moraes e Clarice Lispector: uma aplicação de *Think-aloud Protocols*

Os *Think-aloud Protocols*<sup>21</sup> (doravante TAPs) enquadram-se nos moldes de tradução baseados nos aspectos cognitivos, isto é, no processo “mental” tradutório, objetivando destacar as estratégias empregadas pelos tradutores para resolver seus problemas tradutológicos de ordem “local” (microtextual) ou “global” (macrotextual), ou seja, analisar o que aconteceria na “caixa preta” do tradutor, quer profissional, quer aprendiz. Os informantes *vocalizam* (*Think-aloud*) suas respectivas reflexões e emoções que são registradas, em tempo real, na forma de diversos procedimentos, em geral por meio de gravações, filmagens, transcrições ou questionários *ad hoc* (*Protocols*). No entanto, nesse contexto acadêmico, a vocalização solitária é artificial, apresenta-se na forma de um *monólogo interior* verbalizado – por vezes ficcionalizado pelo próprio informante, logo experimentalmente falsificável. Com efeito, o tradutor-informante trabalhava sozinho durante a fase de experimentação – aliás, como acontece, frequentemente, na realidade profissional – não estabelecia esse *diálogo construtivo* com um par (ou tradutor), a exemplo do caso de Clarice e Tati.

Apesar de sua nítida pertinência, Guidère (2008, p. 64) lembra que a maior crítica a esse procedimento (TAP) diz respeito à mediação dos pensamentos do tradutor para o pesquisador, por meio da linguagem ou da análise de comportamentos dos informantes que também são “filtrados”, conscientemente ou não, na fase de interpretação (tradução intersemiótica) do próprio pesquisador.

Com efeito, as interpretações de resultados de pesquisa oriundos de observações de atividades ou reações humanas apresentam sempre dificuldades “hermenêuticas” para a elaboração de conclusões relevantes, devido: (i) à postura do informante observado (nervosismo, desconforto, perfeccionismo, simulação), até se for previamente preparado; (ii) à influência ou interferência, voluntária ou não, do pesquisador-observador durante o período do experimento. Ademais, Guidère (2008, p. 65) enfatiza a importância da abordagem cognitiva, como os *Think-aloud Protocols*, para a teoria da tradução apresenta interesses a ser

---

<sup>21</sup> Os *Think-aloud Protocols*, mais conhecidos no âmbito dos Estudos de Tradução, são também aplicados em outras áreas, como no Web Design, para avaliar a *usuabilidade* (*usability studies*) de um website (OLMSTED-HAWALA *et al.*, 2010).

desenvolvidos, porém tem dificuldades para “fornecer informações práticas que podem ser úteis para o tradutor no exercício diário de sua profissão.”<sup>22</sup> (GUIDÈRE, 2008, p. 65, tradução minha).

Com o intuito de superar essas críticas, percebe-se no Brasil<sup>23</sup> a manifestação de interesses científicos renovados no uso da técnica metodológica de *triangulação* (ALVES, 2003a). Essa técnica baseia-se, conforme Alves (2003b), nos *protocolos verbais* (TAPs) – verbalização gravada ou filmada – associados ao programa de computador *Translog*, que, por sua vez, memoriza os toques do teclado (*Key strokes*) durante o processo redacional da tradução e, por fim, o uso de *corpora especializados de pequena dimensão* ou, segundo Perrotti-Garcia (2005), *corpora customizados*, elaborados a partir de fontes selecionadas e confiáveis. Outros estudos de tradução, na base cognitiva e discursiva, foram desenvolvidos e publicados no Brasil, a fim de investigar o processo tradutório para identificar as competências do tradutor, como a coletânea *Competência em tradução: cognição e discurso* (ALVES; MAGALHÃES; PAGANO, 2005).

Dando continuidade às discussões teóricas aplicadas ao teatro, destaquei a importância do *trabalho colaborativo* (em dupla) entre Clarice Lispector e Tati de Moraes, pois representa, a meu ver, conforme o próprio relato de Clarice, uma *estratégia tradutória pertinente* para a tradução de textos dramaturgicos e, por conseguinte, fator de maior objetividade para a aplicação dos *protocolos verbais* no âmbito da pesquisa.

Recentemente, foram apresentados em colóquio internacional<sup>24</sup>, em Paris, resultados de pesquisas realizadas na Polônia na área da *tradução colaborativa* (TOMASZKIEWICZ, 2013) que corroboram as precursoras *intuições tradutórias* de Clarice e Tati, na década de 60.

Com efeito, conforme apresentado acima, os TAPs eram inicialmente aplicados de forma individualizada para “facilitar”, do ponto de vista epistemológico e cognitivo, a observação feita pelo pesquisador. Tomasziewicz desenvolveu, em 2012, sua pesquisa, por sua vez, com duplas de tradutores profissionais (não mais com aprendiz, ou seja, alunos de cursos de graduação de tradução). De fato, ela percebeu que se estabelece um diálogo natural e real para *tomar decisões em conjunto*, na base de uma determinação prévia dos papéis na interação entre os tradutores, como no caso de Clarice que era “subordinada” a Tati: “se bem que de início eu [Clarice] tivesse que ser fustigada por Tati” (LISPECTOR, 2005, p. 115). De

<sup>22</sup> « *fournir des indications pratiques pouvant être utiles au traducteur dans l'exercice quotidien de son métier.* » (GUIDÈRE, 2008, p. 65)

<sup>23</sup> Por exemplo, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com o grupo do professor Fábio Alves.

<sup>24</sup> COLÓQUIO TRALOGY, 2. *Trouver le sens : où sont nos manques et nos besoins respectifs ?* [Encontrar o sentido: onde estão nossas lacunas e nossas necessidades respectivas?], Paris: CNRS - Centre national de la recherche scientifique, 17 e 18 jan. 2013.

fato, o consenso, lembra Tomaszkiwicz, estabelece-se com mais facilidade entre os profissionais do que entre os principiantes ou inexperientes.

Ademais, esse procedimento (os TAPs em dupla) favorece a descoberta de estratégias e de problemas imperceptíveis sem a *vocalização (do pensamento) dialogada*. Uma das principais estratégias destacada é a *desverbalização*, processo cognitivo universal que permite apreender o sentido do texto de partida para, em seguida, procurar e encontrar equivalentes semânticos na língua de chegada. Esse processo também é, a meu ver, pertinente para a tradução de textos dramaturgicos.

Esse conceito de *desverbalização* foi especificamente desenvolvido na *Teoria interpretativa da tradução*, para o curso de intérpretes<sup>25</sup> de conferências que lidam com a mensagem verbalizada pelo orador, a fim de captar, não somente, o conteúdo explícito, mas também, seu teor implícito, como no caso da tradução para o teatro. Lederer (1994, p. 23) ilustra a desverbalização como uma transformação de “dados sensoriais” oralizados, após a “dissipação sonora”, em conhecimento “despido de sua forma sensível”, ou seja, a busca do sentido verbal e não verbal (extralinguístico). Assim, segundo a definição seguinte:

A desverbalização é o estágio no qual se encontra o processo de tradução entre a compreensão de um texto e sua reexpressão em outro idioma. Trata-se de uma libertação dos signos linguísticos concomitante à apreensão de um sentido cognitivo e afetivo.<sup>26</sup> (LEDERER, 1994, p. 213, tradução minha)

Nesta perspectiva de *apreensão do sentido*, como no caso da *Clarice-tradutora*, Tomaszkiwicz (2013) destacou nítida diferença entre o tradutor principiante (ou aprendiz) e o profissional. O primeiro não se preocupa em compreender o sentido geral da totalidade do texto, ele tem uma visão de tipo *atomista*, enquanto o segundo dedica um período de tempo significativo durante essa fase inicial de compreensão, para ter uma *visão holística* do TP e para estruturar seu projeto de tradução.

Com efeito, ele sabe que não se chega ao entendimento do texto de partida por meio da tradução<sup>27</sup>, ao contrário da crença geralmente compartilhada por esses *iniciantes-informantes*, que, por sua vez, traduzem para conseguir entender um texto em língua estrangeira da qual não possuem ainda domínio suficiente para traduzir de maneira satisfatória.

<sup>25</sup> Danica Seleskovitch e Marianne Lederer, intérpretes profissionais e professoras na *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs* [Escola Superior de Intérpretes e Tradutores] (ESIT) de Paris.

<sup>26</sup> « *La déverbalisation est le stade que connaît le processus de la traduction entre la compréhension d'un texte et sa réexpression dans une autre langue. Il s'agit d'un affranchissement des signes linguistiques concomitant à la saisie d'un sens cognitif et affectif.* » (LEDERER, 1994, p. 213)

<sup>27</sup> No entanto, a tradução é uma ferramenta pedagógica que volta a ser usada nos cursos de ensino de línguas estrangeiras.

Percebeu-se que na fase intermediária entre a compreensão e a reexpressão (ou redação), várias *microatividades* se estabelecem entre as duplas de tradutores profissionais observadas, que dominam mais a metalinguagem para definir as características do texto. Assim, a pesquisadora polonesa evidenciou as microatividades de “conscientização do sentido”, como no modelo definido na *Teoria interpretativa da tradução*, devido ao fenômeno de verbalização real e natural entre os informantes. Ademais, a exemplo do caso de Clarice e Tati, o experimento acadêmico permitiu evidenciar também a presença de “julgamentos metadiscursivos” sobre a natureza do texto e/ou a de determinadas expressões que exigem mais atenção.

Enfim, a “procura das equivalências” representa uma microatividade importante, como no processo de desverbalização, que se manifesta, não pela falta de compreensão em si, mas, ao contrário, pela *inexistência* de um conceito do texto de partida na cultura de chegada. Essa questão é, até hoje, uma das mais complexas da área dos *Estudos da Tradução*, pois a escolha de uma equivalência *elíptica* ou *lacunar* tem o intuito de preencher um espaço conceitual “vazio” na cultura-alvo, pois a época ou a cosmovisão de seu povo é diferente, pode gerar associações “abusivas” ou situações “absurdas”.

### 1.2.2. O ator como cotradutor adjuvante: um passo imprescindível na tradução dramaturgica?

No seu comentário sobre a tradução da primeira peça, a de Hellman, Lispector dirige-se diretamente, de forma vocativa, à atriz que ia “levar” essa peça: “Mas Tônia [Carrero], você não imagina o **trabalho de minúcias que dá traduzir uma peça**, ou melhor, você, que andou nos **dando sugestões inteligentes**, imagina sim”. (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifos meus). É interessante destacar essa irrupção dialógica (discurso direto) no fluxo narrativo da crônica, logo no início, pois isso dá a impressão ao leitor de que está presenciando uma reflexão sobre a *arte de traduzir* para o teatro, dirigida a uma terceira pessoa, ou seja, à atriz que vai encenar a peça. Tônia Carrero cumpriu neste processo, conforme Clarice, “dando sugestões inteligentes”, o papel de *contribuidor especializado*, que é um tipo de assessoria frequentemente solicitada na tradução pragmática, quer durante o processo como no caso da atriz, quer na fase de *revisão técnica*, durante a qual o especialista não precisa conhecer a língua de partida, mas possui um domínio da língua de chegada, no registro específico, aqui, o texto dramaturgico a ser encenado.

### 1.2.3. O trabalho sobre as minúcias: do achatamento do texto ao relevo da encenação

Percebe-se que a tradução desse gênero (Reiss, 2002) exige do tradutor ampla dedicação aos pormenores na busca da verossimilhança dos efeitos produzidos, acentuada pela exigência da encenação na língua de chegada, o que Clarice (2005, p. 115) chama de “o trabalho de minúcias”. Esse conceito leva a analisar o papel dos limites da pormenorização no ato tradutório e independe do gênero textual, pois é uma atitude inerente ao tradutor associada à sua tendência ao perfeccionismo, mais ou menos aguçada ou, exigência externa, a do “contratante” ou “cliente” (aquele que solicitou o serviço de tradução) ou dos “usuários finais” do texto traduzido (aqui, para Clarice, os atores e o diretor). Pela experiência aqui retratada as “sugestões inteligentes” da atriz representam para as tradutoras (Clarice e Tati) um trabalho sobre as minúcias devidamente controladas, ou seja, nitidamente definidas e avaliadas por um usuário final, no seu *horizonte de expectativa*. Essa finalidade aprovada encerra a *tomada de decisões* e a constante busca pela perfeição, oferecendo, de certo modo, uma base para elaborar um projeto de tradução consistente.

### 1.2.4. O risco de não parar nunca

Clarice manifesta sua angustia diante do caráter *infinito* do processo tradutório, quer dizer *infinito lógico*, introduzida pelo advérbio numeral “Primeiro”, que nunca será seguido de um “Segundo” ou de um “Em seguida”, mais sim, um pouco depois, na crônica, aparece um “Em primeiro lugar”. Parece que o raciocínio argumentativo não consegue chegar a um “segundo”, “terceiro”, etc. Essa constatação que diz respeito à organização argumentativa da crônica reforça a sensação de que, na tradução, tudo é importante, a autora enfrenta uma ânsia de perfectibilidade contínua inatingível, devido à maleabilidade da linguagem, especialmente oral, e suas características suprasegmentais: “**Primeiro**, **traduzir pode correr o risco de não parar nunca**: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos”. (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifos meus). Lispector destaca aqui um dos pontos mais sensíveis que motiva a constante necessidade de **retraduzir**, ou seja, de “mexer e **remexer**”, pois os textos traduzidos de cunho subjetivo, não necessariamente artísticos (literários, dramaturgicos, poéticos), são altamente instáveis, pois exigem constantes retraduições a cada leitura (do mesmo tradutor), eis o que Clarice tenta descrever aqui, da forma seguinte: “traduzir pode correr o risco de não parar nunca”. Desde que uma obra é traduzida pela primeira vez, ela provoca uma *reação tradutória em cadeia*, engendrando, dando origem a outras retraduições ou, pelo menos, vontades de retraduição ou, ainda mais modestamente, de

releituras da obra e assim subseqüentemente, levando a uma recursividade infinita do texto original.

Na área da tradução, os testes clássicos aplicáveis nas ciências exatas para avaliar, isto é, verificar ou falsificar, uma hipótese perdem suas respectivas pertinências e são dificilmente transponíveis, pois, conforme vimos acima, não existem critérios objetivos definitivos para definir se uma tradução é acabada ou não, quer dizer, *verdadeira* ou *falsa*, em termos da lógica. Nessa perspectiva, Rawls<sup>28</sup> (*apud* MAUTNER, 2011, p. 258), interessando-se na teoria da justiça e da moral, apresenta um *critério de adequação*, também chamado “equilíbrio reflexivo”, que corresponde a um estado de coerência interna de um sistema – como a justiça, a moral ou, aqui, a tradução – em um determinado momento. Vale ressaltar que esse equilíbrio não é perene, pois novos acontecimentos ou conhecimentos podem perturbá-lo, podem provocar novas reflexões para atingir uma nova forma de adequação. Eis a busca de equilíbrio que Clarice tentou encontrar, mas em vão, pois lhe faltava esse “equilíbrio reflexivo”, por falta de projeto de tradução nitidamente definido. No entanto, ela encontrou o equilíbrio de outra maneira, na pessoa do seu binômio, Tati de Moraes, junto com a voz colaborativa e reconfortante de Tônia Carrero.

Todavia, a tentação de “mexer e remexer” na tradução persistia em Clarice. Assim, por extrapolação minha, é pertinente inferir que esse processo, aqui descrito, de insistente e contínuo impulso de revisão pode estender-se à escritura ficcional da própria autora, até chegar a esse “equilíbrio reflexivo” irreversível que era concretizado pela entrega da obra à editora. É interessante destacar que, não havia em Clarice a possibilidade de restabelecer um estado de equilíbrio perdido, pois ela negava-se a reler o que ela já tinha publicado, entregando sua obra ao “bombardeio” que provocaria uma *reação tradutória em cadeia*. Uma das raras exceções na qual Clarice se submeteu a um exercício de “equilíbrio reflexivo”, pós-publicação, de sua própria obra traduzida, ocorreu com revisão “estilística”<sup>29</sup> de *Perto do coração selvagem*, em 1954.

Nesta situação emergencial, em que todas as escolhas tradutórias ocupam o mesmo plano de importância, isto é, o primeiro plano, Lispector destaca a dificuldade de *tomar decisões* definitivas ou, pelo menos, a de hierarquizar as prioridades conforme o gênero textual e sua finalidade na língua e cultura de chegada. Além das problemáticas pertinentes, como o “trabalho de minúcias” ou “o risco de nunca parar” de rever o texto traduzido, a autora (2005, p. 115) ressalva um dos mais antigos dilemas enfrentado por inúmeras gerações

---

<sup>28</sup> Citado no verbete “EQUILÍBRIO REFLEXIVO”. Dicionário de filosofia (MAUTNER, 2011, p. 258).

<sup>29</sup> Esse processo será analisado mais adiante, no Capítulo 3, p.173.



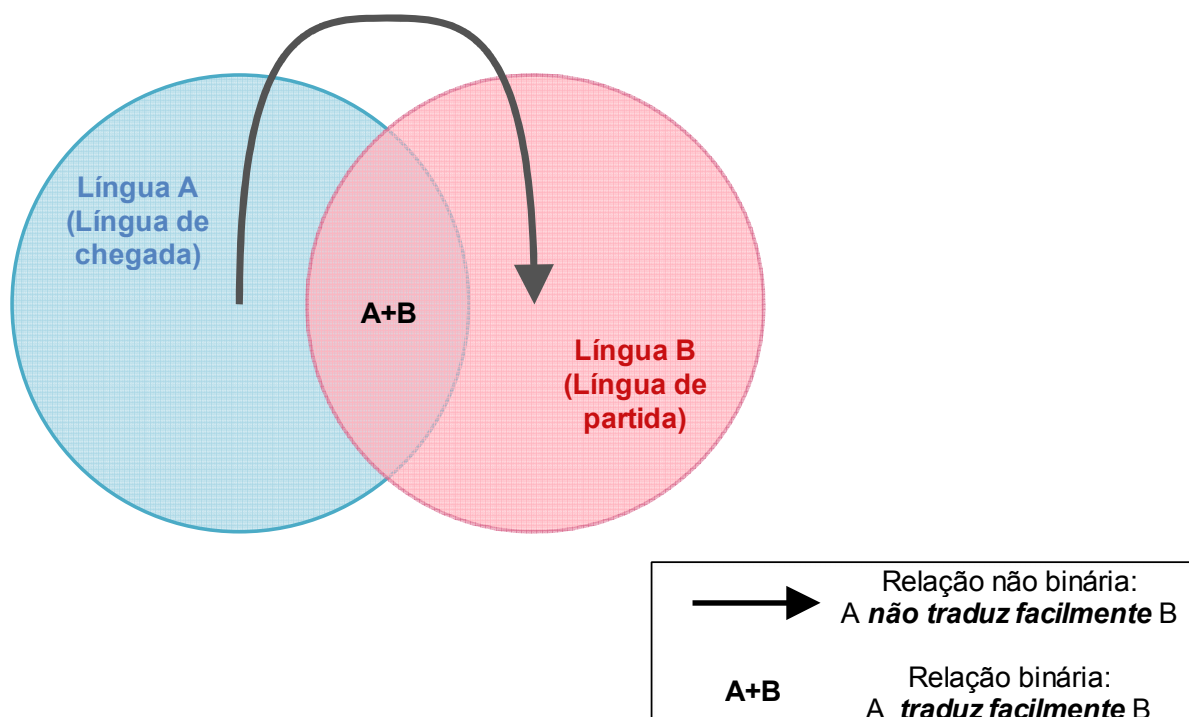
de tradutores profissionais e, mais recentemente, por teóricos e filósofos da tradução, apresentado como a “necessária fidelidade ao texto do autor”. Essa questão, a meu ver, de cunho essencialmente ético, já foi amplamente debatida, pois a necessidade de escolher entre alternativas igualmente insatisfatórias contribuíram para ocupar longas horas de reflexão dos tradutores, tornando-se alvos dos anátemas dos críticos quando discordam das opções publicadas.

### 1.2.5. A ubiquidade da (in)fidelidade

Todavia, Clarice conscientizou seu leitor de dois aspectos inerentes ao *dilema da (in)fidelidade*. O primeiro diz respeito a uma limitação conhecida de todos, porém, amplamente ocultada devido a certo “romantismo” que queria que as línguas pudessem dizer as mesmas coisas nos seus respectivos âmbitos culturais, independentemente de suas respectivas cosmovisões. Infelizmente, sabe-se que essa leitura, que se assimila a uma quimera ideológica, não funciona em várias situações contextualizadas, conforme a avaliação da autora: “há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas” (LISPECTOR, 2005, p. 115). Parafrazeando e esquematizando esta citação, para melhor analisá-la, **a língua A não traduz facilmente a língua B**.

Na análise de Clarice, a forma verbal “traduzir”, na sua acepção de “transpor de uma língua para outra”, é empregada como verbo transitivo tendo como sujeito e objeto de mesma natureza, a própria língua, que adquire assim certa autonomia, livrando-se metaforicamente do subjetivismo do tradutor ocupando o tradicional papel semântico de agente: aquele que transpõe da língua A para língua B.

Destaca-se aqui, na típica construção sintática clariceana, a pertinência da colocação dos advérbios “*não ... facilmente*”, pois representam, de forma concisa, a fronteira entre o que pode ser “facilmente” traduzido e o que não pode sê-lo, ou seja, a definição do *limiar da dificuldade* (não da *intraduzibilidade*). Estabelece-se, então, um binarismo entre a língua de chegada (agente) que traduz e a língua de partida (paciente) que está sendo traduzida. Há uma relação binária quando *A traduz facilmente B*, ou seja, quando o universo tradutório está circunscrito na intersecção entre a língua A e a língua B que corresponde à zona **A+B**, no diagrama de Venn abaixo.



**Figura 1.1: Relação binária / não binária entre a Língua A e a Língua B**

Fonte: minha autoria

O espaço **A+B** representa uma *zona de conforto* (a de menor dificuldade), na qual se observa o maior grau da “necessária fidelidade ao texto do autor”, critério já mencionado por Lispector; mas também, a maior homogeneidade (ou menor desvio) entre as soluções encontradas pelos tradutores quando vertem os mesmos trechos do texto de partida<sup>30</sup>. Neste caso, em **A+B**, **a língua de chegada (A) traduz facilmente a língua de partida (B)**, elas aliam-se para impor aos tradutores (a língua é que manda) uma fidelidade previamente “consentida” pela *cosmovisão* compartilhada entre os povos A e B.

Vale ressaltar, no entanto, nesta *zona de conforto*, que o compartilhamento se concentra essencialmente nos aspectos linguísticos. Por sua vez, aqueles de natureza extralinguísticos (cultura, estilo, ritmo, entonação, etc.) exercem menor influência sobre o processo tradutório – tratando-se de línguas de mesma família linguística ou não, devido a um *consenso supracultural*, mais ligado a especificidades básicas, constitutivas de qualquer ser humano.

De outro lado, há perda da relação binária quando **A não traduz facilmente B**, ou seja, quando o contexto tradutório se afasta da *zona de conforto*, (ultra)passando o *limiar da dificuldade*. Assim, a tendência da língua de chegada (A) é de “contornar” o espaço **A+B** –

<sup>30</sup> Esse fenômeno é nitidamente observável na crítica comparada de várias traduções do mesmo texto. Esse aspecto será amplamente analisado nos itens seguintes.

ação simbolizada pela seta no diagrama de Venn acima (Figura 1.1) –, pois os aspectos “binários” linguísticos tornam-se insuficientes para satisfazer as novas exigências do processo. Assim, a língua A manifesta determinadas limitações (ou dificuldades) para traduzir a língua B, que pontualmente, negou o “convite” de A, rejeitando ser hospedada em A e defendendo a sua originalidade.

Chegamos, então, ao segundo aspecto apresentado por Lispector: a “necessária adaptação”. Com efeito, é fora da *zona de conforto* que se encontra a *criatividade* e a maior *liberdade* tradutória que pode ser vista como uma fatalidade inexorável cunhada pela infidelidade ao texto de partida ou como uma valiosa prerrogativa do tradutor, mas sempre ameaçada pela suspeita de traição. Conforme Clarice (2005, p. 115), quando *A não traduz facilmente B*, a situação, então, “exige uma adaptação mais livre”. Percebe-se que os conceitos de tradução, adaptação e liberdade se harmonizam com dificuldade, devido, não somente, à *ubiquidade da fidelidade* na esfera tradutória, na sua mais ampla acepção, remetendo à questão de *serventia*, ou seja, o perfeito antagonismo da *adaptação*. Todavia, a *adaptação* é um processo inerente ao ato de traduzir, especialmente por determinados tipos de textos, definido por Delisle, da forma seguinte:

Estratégia de tradução que dá prioridade aos temas tratados no texto de partida, independentemente da sua forma. [...] Obs. 1. – Os textos poéticos e teatrais bem como os textos publicitários implicam frequentemente o uso da adaptação. [...] Sin. **Tradução livre**.<sup>31</sup> (DELISLE *et al.*, 1999, p. 8, tradução minha)

De fato, vale ressaltar que para o tradutor prático profissional, o conceito de *intraduzibilidade* não existe. Porque, em caso contrário, o texto traduzido poderia ser ou lacunar, quer dizer, povoado de espaços (físicos) vazios, diferentes da *elipse* ou do *subentendido* ou o “*não dito*”, “espaços vazios” semânticos preenchíveis por meio do cálculo hermenêutico do leitor; ou as lacunas seriam preenchidas por *empréstimos*<sup>32</sup> ou por *decalques*<sup>33</sup>, considerados mais “*fiéis*” do que a adaptação. Percebe-se que a restrição do uso da estratégia tradutória da adaptação, por motivo de (*in*)*fidelidade*, transformaria o texto

<sup>31</sup> « *Stratégie de traduction qui donne préséance aux thèmes traités dans le texte de départ, indépendamment de sa forme. [...] Note 1. — Les œuvres poétiques ou théâtrales ainsi que les textes publicitaires impliquent souvent le recours à l'adaptation. [...] Syn. Traduction libre.* » (DELISLE *et al.*, 1999, p. 8)

<sup>32</sup> « **Emprunt**: Procédé de traduction qui consiste à conserver dans le texte d'arrivée un mot ou une expression appartenant à la langue de départ, soit parce que la langue d'arrivée ne dispose pas d'une correspondance lexicalisée, soit pour des raisons d'ordre stylistique ou rhétorique. » [**Empréstimo**: Processo de tradução que consiste na manutenção no texto de chegada de uma palavra ou expressão que pertence à língua de partida, quer porque a língua de chegada não dispõe de uma correspondência lexicalizada, quer por motivos de ordem estilística ou retórica.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 33, tradução minha)

<sup>33</sup> « **Calque**: Procédé de traduction qui consiste à transposer dans le texte d'arrivée un mot ou une expression du texte de départ dont on traduit littéralement le ou les éléments. » [**Decalque**: Processo de tradução que consiste na transposição no texto de chegada de uma palavra ou uma expressão do texto de partida cujo(s) elemento(s) é (são) traduzido(s) literalmente.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 81, tradução minha)

traduzido em um tipo de jogo palavras cruzadas, no qual as lacunas devem ser adivinhadas e preenchidas pelo leitor com base na sua própria intuição, em vez de um devido cálculo (hermenêutico) fundamentado no texto em si e na sua concepção do mundo.

Assim, a estrutura argumentativa e teórica de Clarice (2005, p. 115) pode sintetizar-se na forma de uma “cadeia de raciocínio”<sup>34</sup>:

**Razão básica<sub>1</sub> (R1):** [há]<sup>35</sup> “necessária fidelidade ao texto do autor”;

**Razão básica<sub>2</sub> (R2):** “**enquanto | ao mesmo tempo | há** a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas,”

**Conclusão (C):** [logo] “o que exige uma adaptação mais livre”.

A análise desta “cadeia de raciocínio” de Lispector permite entender que a exigência da “adaptação mais livre” é condicionada por  $R_1 + R_2 \rightarrow C$ , em que  $R_1$  e  $R_2$  são razões *conjuntas* para se chegar à conclusão C. Com efeito,  $R_1 \rightarrow C$  é falso, não se justifica, pois a “necessária fidelidade ao texto do autor” não é razão suficiente para chegar à conclusão C (“o que exige uma adaptação mais livre”), aliás, podem ser até antagonistas, na medida em que, conforme exposto, a fidelidade não combina muito com a adaptação, quando *A traduz facilmente B*, ficando na *zona de conforto A+B* (Figura 1.1).

Portanto, R1 precisa de R2 para chegar a C,  $R_2 \rightarrow C$  é verdadeiro, isto é, quando *A não traduz facilmente B*, lembrando Clarice (2005, p. 115): “enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas”. Consequentemente, fora da *zona de conforto*, o processo tradutório exige uma adaptação mais livre para satisfazer a necessária fidelidade ao texto do autor. No caso da tradução para o teatro, a questão da liberdade não representa, a meu ver, um antagonismo com a fidelidade à letra, pois, neste caso, esse conceito situa-se no plano performativo e no da REcriação.

Deduz-se, portanto, dessa análise de Clarice Lispector, uma abordagem pertinente, para a *arte de traduzir* no geral, quando ela trata da tradução de textos dramaturgicos e relata sua própria experiência na área. Com efeito, ela percebeu que esse gênero textual possui um caráter híbrido, bastante ambíguo, atuando basicamente fora da *zona de conforto*, devido à concentração de elementos extralinguísticos. Apesar de ser uma tradução “horizontal” (Cf. Figura 1.2, p.27) – ou seja, o texto de partida e o de chegada manifestam-se, ambos, na mesma modalidade: o código escrito –, existe um importante trabalho prévio sobre a

<sup>34</sup> Expressão emprestada a Alec Fisher, em *A lógica dos verdadeiros argumentos*. (FISHER, 2008, p. 15)

<sup>35</sup> As palavras em negrito são conectores lógicos, as entre colchetes não aparecem no texto original de Clarice Lispector (entre aspas), são conectores lógicos implícitos que acrescentei para facilitar a leitura da “cadeia de raciocínio”.

*oralização* dos diálogos, completamente transparente para o leitor da peça traduzida, mas que representa uma dificuldade tradutória significativa:

**E a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos.** Estes têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniais, ora mais ou menos relaxados”. (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifo meu).

#### 1.2.6. A hibridez da tradução do texto dramatúrgico: uma aporia tradutológica?

A *hibridez da tradução* do texto dramatúrgico, assim destacada, evidencia mais uma forma de aporia tradutológica (além da *intraduzibilidade*<sup>36</sup>, já citada), assinalada por John Cunnison Catford (1965, p. 53, tradução minha), nestes termos: “A tradução entre mídias diferentes é impossível (ou seja, não se pode ‘traduzir’ do texto falado para sua forma escrita de um texto ou vice-versa).<sup>37</sup>”

De fato, a *tradução híbrida* em si não seria possível, porém sempre existe, movida por meio da imperiosa necessidade de implementar um processo de adaptação intersemiótica que a possibilita, com suas determinadas limitações, isto é, a parte da *intraduzibilidade* específica a cada tipo de mídia (sonoro ou visual). O linguista Roman Jakobson (2001, p. 64) já destacou, no seu famoso ensaio, *Aspectos linguísticos da tradução* (1959<sup>38</sup>), que “[a] equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística” e, por conseguinte, dos *Estudos da Tradução*.

As tradutoras de textos teatrais, Clarice Lispector e Tati de Moraes, aplicaram intuitivamente este preceito teórico de harmonizar a “*equivalência na diferença*”. Jakobson analisou formalmente essa questão, na base do comparatismo linguístico e tradutório, não somente na linguagem verbal, mas também na comunicação por meio de qualquer tipo de signo – verbal ou não – apresentou, sempre no mesmo ensaio de 1959, o conceito de *tradução intersemiótica*, sendo sua terceira modalidade tradutória teórica e de interpretação do signo; as duas outras são a *tradução intralingual* e a *tradução interlingual*, conforme síntese na tabela seguinte:

<sup>36</sup> Também chamado por Jakobson, “o dogma da impossibilidade da tradução” (JAKOBSON, 2001, p. 65)

<sup>37</sup> “*Translation between media is impossible (i.e. one cannot ‘translate’ from the spoken to the written form of a text or vice-versa).*” (CATFORD, 1965, p. 53)

<sup>38</sup> Publicação original: JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In. BROWER, Reuben (ed.). **On Translation**. Harvard Studies in Comparative Literature, n.23, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

**Tabela 1.2: Os três tipos de tradução segundo Jakobson**

<b>Tipos de tradução</b>	<b>ou seja ...</b>	<b>Descrição</b>	<b>Características</b>
<b>Intralingual</b>	Reformulação ( <i>rewording</i> )	Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da <b>mesma língua</b> .	<b>Sinonímia</b> , porém sem equivalência completa.
<b>Interlingual</b>	Tradução propriamente dita	Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de <b>alguma outra língua</b> .	<b>Interpretação adequada</b> , mas equivalência incompleta.
<b>Intersemiótica</b>	Transmutação	Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de <b>signos não-verbais</b> .	<b>Semelhança</b> (ícone); <b>contiguidade</b> (índice); contiguidade instituída: <b>regra</b> (símbolo) – Teoria semiótica de Pierce.

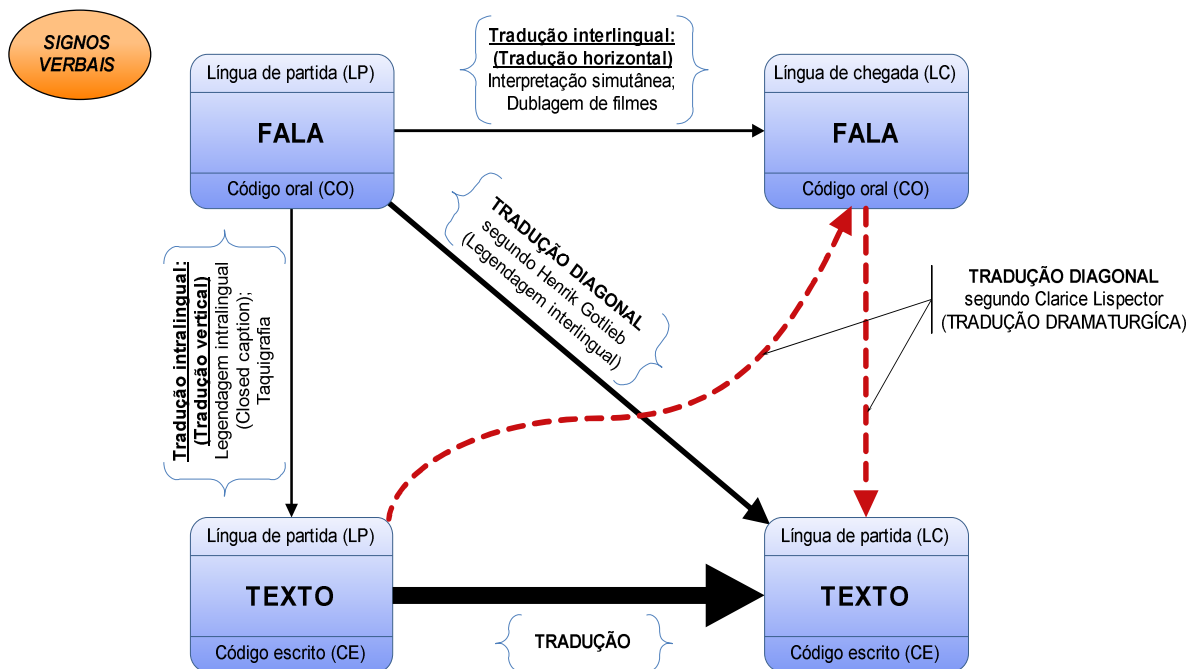
Fonte: Jakobson (2001, p. 64-65 e p. 99-100), adaptação minha.

Para desenvolver essa abordagem de Jakobson, eu me refiro ao pesquisador dinamarquês Henrik Gottlieb (1994), especialista em tradução de legendas e dublagem<sup>39</sup>, que apresentou, no seu artigo, *Subtitling: Diagonal translation* [Legendagem: Tradução diagonal], o conceito de “tradução diagonal”, considerando-a um “patinho feio” (*uglyduckling*), até certo ponto, uma “não-tradução”, conforme as restrições já feitas por Catford acima, na medida em que qualquer tipo de *translação* – visto como movimento ou deslocamento horizontal, vertical ou diagonal – chega à sistemática incompletude da “mítica” equivalência, destacada na tabela acima.

No contexto da tradução dramaturgica, a sensibilidade teórica que Clarice Lispector manifestou na sua crônica apresenta, a meu ver, nítidas similaridades, no que diz respeito às restrições tradutórias, com a tradução de legendas. Assim, na tradução dramaturgica, há transposição do código escrito (CE) para o código oral (CO) intermediário: CE<sub>1</sub> (texto de partida) → CO<sub>1</sub> (oralização em língua de partida em alternância com a língua de chegada) → CE<sub>2</sub> (texto de chegada) → CO<sub>2</sub> (encenação na língua e cultura de chegada, finalidade do texto dramaturgico). A esquematização de Gottlieb (2001, p. 166) contribui para um melhor entendimento dos processos tradutórios. A *translação horizontal*, mencionada acima, corresponde, de fato, à *tradução interlingual* de Jakobson, mantendo, na língua de chegada (LC), o mesmo código (oral ou rescrito) do que o da língua de partida (LP), como no caso da dublagem de filmes ou da interpretação simultânea (ou consecutiva), para o código oral e a tradução propriamente dita, para o código escrito.

<sup>39</sup> Em 1961, Jumpelt já estudava esta questão das “versões pós-sincronizadas” dos diálogos de filmes. (REISS, 2002, p. 67, n. 110)

No que diz respeito à legendagem, a fim de melhor entender o desafio da tradução dramaturgica (numa perspectiva comparatista), há sempre no processo de *translação* uma mudança de código, ou seja, do oral para o escrito, que pode ser considerada “vertical” para uma *tradução intralingual*, como para a legendagem do tipo “*Closed Caption*”<sup>40</sup> (Legenda oculta). O conceito de “tradução diagonal” (Figura 1.2, p. 27) intervém na *tradução interlingual*, isto é, na legendagem de produções audiovisuais em língua estrangeira para o público receptor, mas também, a meu ver, no processo tradutório clariceano, para testar os limites dos diálogos por meio da vocalização, para, em seguida, transcrevê-los e, por fim, serem de novo oralizados pelos atores durante a encenação da peça. A figura seguinte sintetiza os vários procedimentos tradutórios descritos.



**Figura 1.2: A “tradução diagonal”, “tradução horizontal” e “tradução vertical”**

Fonte: Gottlieb (1994) e (2001). Adaptação e tradução minhas.

Percebe-se que a esquematização acima se limita aos signos verbais e não corresponde à modalização de uma verdadeira *tradução intersemiótica* conforme a definição de Jakobson, que ele próprio esclareceu referindo-se à transposição criativa “de um sistema de signos para outro, por exemplo, **da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura**” (JAKOBSON, 2001, p. 71, grifos meus). À diferença da adaptação fílmica de um romance,

<sup>40</sup> Essas legendas são inicialmente destinadas aos deficientes auditivos para ajudá-los a acompanhar programas audiovisuais. Portanto, além das legendas tradicionais traduzidas, como as dos programas em língua estrangeira, o “*closed caption*” contém descrições auditivas não verbais importantes para a compreensão da mensagem escrita, como a menção de sons diversos, por exemplo, risos, gritos, músicas, etc.

que representa, de fato, uma tradução intersemiótica ao mais comumente aceita e praticada<sup>41</sup>, a legendagem – seja “vertical” seja “diagonal” – é, conforme Gottlieb (2001, p. 167), uma transposição *intrasemiótica*, pois os signos verbais é que sempre são traduzidos, característica comum à tradução propriamente dita.

Estabeleço, portanto, aqui, uma relação de simetria entre o processo de tradução de legendagem e, por meio de um caminho diferente (linhas pontilhadas na Figura 1.2, acima), o de tradução dramatúrgica praticada por Clarice Lispector e Tati de Moraes, em colaboração com a atriz Tônia Carrero. Assim, a vocalização, que não deve ser confundida com a declamação, tornou-se, segundo a tradutora, ato imprescindível na tradução do texto para o teatro.

De fato, a escritura do texto de chegada (e/ou de partida), cuja finalidade é a encenação, precisa “arrancar-se” do papel para ressoar em conformidade com os registros de línguas (“coloquiais, cerimoniosos ou relaxados” (LISPECTOR, 2005, p. 115)), ou seja, todos os fenômenos extralinguísticos devem ser explorados e “sentidos” pela tradutora para respeitar a “necessária fidelidade ao texto do autor” (LISPECTOR, 2005, p. 115). O teste de vocalização do texto chegada, antes de retomar corpo na escritura definitiva sobre a folha de papel, demonstra a sensibilidade de Clarice para dar vida ao texto dramatúrgico escrito, lutando, por exemplo, com a “entonação” das personagens. Esta manifestação extralinguística precisa de palavras e de tonalidades em adequação com o contexto de partida, mas também com o âmbito da cultura receptora, conforme a seguinte descrição da autora:

Como se não bastasse, **cada personagem tem uma “entonação” própria e para isso precisamos das palavras e do tom apropriados.** Por falar em entonação, **aconteceu-me uma coisa desagradável**, enquanto durou a tradução. De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. **Passei a cantar as palavras, exatamente como um americano que fala português.** (LISPECTOR, 2005, p. 115, grifos meus)

A citação acima evidencia mais uma característica peculiar à tradução dramatúrgica. Além da *coerência situacional* do texto traduzido na cultura-alvo, este precisa de uma coesão dialógica estabelecida na base da *relação sinérgica* entre as falas das personagens. Com efeito, a tradutora toma em consideração a execução das ações e interações de cada um destes, não individualmente, mas de forma simultânea e coletiva, visando obter melhor desempenho global em prol de um objetivo comum, isto é, a recepção (positiva ou não) da peça, no entanto, sempre conforme com o texto do autor. Nesse procedimento tradutório, Clarice não

---

<sup>41</sup> Pode-se destacar o amplo desenvolvimento, nos estudos da tradução, das pesquisas em “audiodescrição” (AD), que é uma *tradução intersemiótica* (na plena concepção de Jakobson), traduzindo imagens (fixas ou móveis) em palavras para um público com deficiências visuais.



saiu ilesa, foi *permeável*, pois “pegou” a *inflexão* da língua de partida, dando, assim, aos diálogos das personagens, doravante brasileiras, um sotaque norte-americano. De acordo com Reiss (2002, p. 63-64), o tradutor de texto tipo “scripto-sonoros” ou “audiomedias”, no qual se enquadram os textos dramáticos (Cf. item 2.1.3.6, p. 120), deve respeitar, durante o ato de tradução, a sintaxe do registro oral da língua de chegada, evitando o uso de palavras de difícil pronúncia ou de discriminação auditiva indefinível.

Essa mudança mencionada por Clarice, ligada à impregnação do texto e da cultura de partida na mente da tradutora, não é tipicamente exclusiva da tradução de textos oralizados, pois esse fenômeno de *potencialização do original* é muito frequente quando há certa *empatia*, ou *permeabilidade*, que tem tendência a “estrangeirizar” o texto-alvo, aqui, por meio do sotaque da LP.

Essa empatia, ou o que eu chamo de *ética da reciprocidade*, nasce geralmente do longo e invisível (para o leitor final) trabalho de preparação e de pesquisa que a tradutora deve conduzir para restituir a *tonalidade* do texto original. Essa busca de *tonalidade* não se limita às problemáticas terminológicas, mas, de modo especial, ao extralinguístico e ao não linguístico, como o complexo jogo de *inflexão* (com a colaboração dos atores) e o contexto-fonte de modo mais amplo que não aparece sempre de forma explícita no texto de partida, pois é subentendido para os leitores e para o público da cultura de origem. Esse trabalho de preparação tradutória pode tornar-se demasiado longo e fastidioso, mas é imprescindível não somente para tradução “horizontal” de textos escritos, pois há inúmeras estratégias tradutórias como a nota do tradutor (NdT) ou os acréscimos ou alongamentos para suprir as lacunas de *tonalidade* necessárias ao leitor-alvo.

No caso da tradução “diagonal” dramática, esse aparato de notas e comentários alheios ao texto original, além das eventuais *didascálias* do autor dramaturgo, são meramente inconcebíveis, pois irrealizáveis na transposição cênica, por essência dinâmica e visual. Portanto, o trabalho de preparação da tradução realizado e descrito por Clarice Lispector faz parte do processo tradutório conscientizado, prova de compromisso e de qualidade, que na prática, nem sempre é executado por falta de tempo, de competência ou de interesse da parte do próprio tradutor.

Para entender melhor o processo criativo de Lispector, vale destacar a importância do trabalho de vocalização, fora da esfera da tradução dramática, isto é, na criação literária ou pragmática (discurso político, propaganda, etc., conforme Reiss (2002)), especialmente quando o texto não tem vocação ou finalidade de ser “falado”, oralizado, como no caso de Gustave Flaubert. O escritor francês, como Clarice, submetia, no decorrer da redação, seus

textos à prova do “*gueuloir*”<sup>42</sup> [“esgoelador”], ou seja, a sala onde ele “esgoelava” sua escritura, arrancando-a, quase literalmente, do papel para jogá-la no ar, a modo de um *fogo de artifício*, e analisar os efeitos “pirotécnicos” produzidos pelos efeitos sonoros, luminosos e coloridos, uma maneira original de “ver” o texto com os ouvidos.

Essa forma de um cruzamento de sensações associadas a diferentes sentidos – ou seja, audição, visão, conforme exposto na tradução “diagonal” (Figura 1.2, p. 27) – representa também um procedimento criativo frequente na obra clariceana, como em *Perto do coração selvagem* (1943) ou em *Água viva* (1973), por exemplo.

É claro que um texto mal escrito, quer seja pelo próprio autor quer seja por seus tradutores, não resistiria a essa prova, parecida a um *controle de qualidade destrutivo*, que desintegrava os trechos que não produziram os efeitos exigidos, conforme o relata o escritor francês Guy de Maupassant, no seu prefácio apresentado na forma de estudo crítico sobre as *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand* [As cartas de Flaubert a George Sand] (1884):

**Ele [Flaubert] escutava o ritmo de sua prosa, parava como para pegar uma sonoridade fugaz, combinava os tons, afastava as assonâncias, dispunha as vírgulas com ciência como as paradas de um longo caminho.** “A frase é viável, dizia ele [Flaubert], quando ela corresponde a todas as necessidades da respiração. Eu sei que é boa quando ela pode ser lida em voz alta”. “As frases mal escritas, escrevia ele [Flaubert] no prefácio das *Dernières Chansons* [As últimas canções] de Louis Bouilhet, não resistem a essa prova; **elas oprimem o peito, perturbam as batidas do coração e ficam assim fora das condições da vida**”.<sup>43</sup> (MAUPASSANT, 1884, p. LXIV, grifos meus, tradução minha)

Esse processo de *controle de qualidade* tem implicações físicas no corpo do próprio criador, seja escritor seja tradutor, que se assimilam à dor, como efeitos colaterais do ato de ler, aqui, em voz alta. Para Flaubert, os sintomas manifestam-se pela perturbação da respiração oprimindo-lhe o peito e alteram-lhe a frequência cardíaca. Quanto a Lispector (2005, p. 116), provocam-lhe, por sua vez, enjoo e náusea.

Com efeito, após ter-se queixado à sua parceira de que suas próprias vocalizações se tornaram tediosas, Tati lhe respondeu num tom crítico e irônico – avaliado como tal pela própria Clarice – que ninguém a obrigou a tornar-se uma “atriz inata”. Traduzir para o teatro e possuir essa aptidão “inata” à encenação para expressar a marcas de oralidades nas suas

<sup>42</sup> Palavra criada a partir do verbo “*gueuler*” (esgoelar) e por analogia à palavra “*fumoir*”, sala onde os homens se reuniam para fumar e “*gueuloir*” sala na qual Flaubert submetia sua escritura à prova da vocalização.

<sup>43</sup> “*Il [Flaubert] écoutait le rythme de sa prose, s’arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec science comme les haltes d’un long chemin. “Une phrase est viable, disait-il [Flaubert], quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu’elle est bonne lorsqu’elle peut être lue tout haut.” “Les phrases mal écrites, écrivait-il [Flaubert] dans la préface des Dernières Chansons de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppriment la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie.”* (MAUPASSANT, 1884, p. LXIV)

complexas realidades linguísticas e extralinguísticas representa para a tradutora uma qualidade que denota uma sensibilidade dramaturgica em consonância com o gênero textual do texto de partida.

No entanto, a questão do *inatismo*, assim colocada por Tati, levou Clarice a identificar-se espontaneamente, naquele contexto, não como tradutora, mas como ela é por essência, isto é, uma *escritora inata*. Assim, por meio dessa extrapolação, estabelecem-se pontes entre uma tríade de “intérpretes”<sup>44</sup>, *escritor-tradutor-ator*, pois, para ela, numa linha de pensamento comparável à de Flaubert, “todo escritor é um ator inato”, na medida em que “ele representa profundamente o papel de si mesmo” (LISPECTOR, 2005, p. 116). Percebe-se que a acepção do adjetivo “inato” que, para Tati de Moraes, refere-se a uma característica que um indivíduo possui (dado pela natureza) desde seu nascimento entende-se agora, para Clarice Lispector, como um conceito mais filosófico de cunho cartesiano, segundo o qual, o conhecimento e as ideias se originam na própria mente, independentemente da experiência vivida, da aprendizagem adquirida ou da imaginação criadora.

A conscientização profunda do “si mesmo” é uma função inata do ser, porém sua representação é um papel árduo, inerente ao criador, isto é, aquele que só consegue exteriorizá-lo, por meio da linguagem, com alto custo psíquico, conforme a definição de Lispector (2005, p. 116): “Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais”. Esse processo criativo *interno*<sup>45</sup> ou *introspectivo*<sup>46</sup> assemelha-se à *especulação filosófica* – no sentido de observação, de teoria (sem caráter pejorativo) – que leva a autora a refletir, de forma constante, sobre seu próprio pensamento, na frente de seu espelho (*speculum*)<sup>47</sup>, para expressar livremente ideias, em geral, inacessíveis diretamente pela experiência sensível: “Um conhecimento teórico é especulativo, quando objetiva um objeto,

---

<sup>44</sup> No contexto da tradução para o teatro, o escritor *interpreta* seu próprio papel, o tradutor *interpreta* o papel do autor, o ator *interpreta* o papel da personagem do autor vertido pelo tradutor; por fim, o autor (como no caso de Flaubert) e o tradutor (no caso de Lispector) *interpretam* o papel do ator.

<sup>45</sup> Verbete EXTERIORIDADE, INTERIORIDADE . “O tema filosófico da oposição entre interioridade e exterioridade nasce juntamente com a noção de *consciência* e expressa a oposição entre o que é alheio à consciência e o que lhe é próprio.” (ABBAGNANO, 1998, p. 422-423)

<sup>46</sup> Verbete INTROSPECÇÃO. “Auto-observação interior, observação que o eu faz dos próprios estados internos. Para Pierce, a ‘única maneira de investigar uma questão psicológica é a inferência a partir de fatos externos’ [behaviorismo: estudo do comportamento, eliminando qualquer referência à consciência, p.105] (ABBAGNANO, 1998, p. 580)

<sup>47</sup> “A conclusão era que eu trabalhasse de qualquer maneira porque me faria bem agir, e porque seria bom eu ver, **como num espelho**, a minha própria fisionomia.” (LISPECTOR, 2005, p. 116, grifo meu)

ou conceitos relativos a um objeto que não pode ser alcançado por nenhuma experiência.<sup>48</sup> (KANT *apud* LALANDE, 1997, p. 1019, tradução minha).

De outro lado, o processo criativo *externo* ou de *extroversão*, que constitui o ato de traduzir, também é uma representação de papel, não mais de “si mesmo”, mas do *outro*, na figura do autor do texto original que está sendo traduzido. O tradutor – aliás, é dele que se trata nesta crônica – se assemelha também a um “ator inato”, pois ele interpreta, por meio da prova de vocalização, os papéis das personagens a traduzir ou traduzidos, conforme a experiência relatada por Clarice Lispector e analisada acima. Todavia, ele permanece um *autor inato*, “inato” na acepção de alguém que não nasceu ainda, ou seja, como um *escritor por vir*.

### 1.2.7. A empatia: um traço estilístico de Clarice-Tradutora?

O *engajamento afetivo* e sua *permeabilidade à ficção* da Clarice como tradutora representam uma marca significativa de seu *processo tradutório*, pelo menos no que diz respeito, por enquanto, de modo mais específico, aos textos dramaturgicos, pois esse gênero lida com personagens ficcionais “vívidos”, que possuem, por essência, a capacidade de sair do papel para o palco, encarnados pelos atores. Esse modo peculiar de ficcionalização do texto teatral gera implicitamente uma maior sensibilidade à *empatia*, no leitor ou espectador, inclusive no tradutor, com leitor-experto.

A questão da *empatia*<sup>49</sup> do tradutor, no momento, no âmbito dos *Estudos de Tradução*, não é muito pesquisada, apesar de uma (re)valorização teórica na área da Teoria Literária, como a *narratologia*, com o trabalho de Suzanne Keen, *Empathy and the Novel* [A Empatia e o romance, sem tradução no Brasil], (2006; 2007), por exemplo.

Neste aspecto, esta crônica, “Traduzir procurando não trair”, representa, a meu ver, o segundo arcabouço teórico da concepção do ato de traduzir de Clarice Lispector. O conceito de *empatia* (*Einfühlung*) foi definido, no início do século XX, pelo filósofo alemão Theodor Lipps, que o apresentou em *Ästhetik*, numa perspectiva estética, próxima da tradição aristotélica, de seguinte forma:

[...] essa experiência [estética], assim como o conhecimento dos outros eus, ocorreria mediante um ato de imitação e de projeção. A reprodução das

<sup>48</sup> « Une connaissance théorique est spéculative, quand elle vise un objet, ou des concepts relatifs à un objet qu'on ne peut atteindre par aucune expérience. » (KANT *apud* LALANDE, 1997, p. 1019).

<sup>49</sup> Verbete EMPATIA: segundo Theodor Lipps em *Ästhetik* (1903-1906). “Contudo, a expressão *Einfühlung* (“sentir em”) havia sido usada antes [de Lipps] por Herder para designar o entendimento intuitivo de uma tradição literária, de um povo, de uma cultura, ou de um *Zeitgeist* (espírito de uma época).” (MAUTNER, 2011, p. 245).

manifestações corpóreas alheias (devida ao instinto de imitação) reproduziria em nós mesmos as emoções que costumam acompanhá-las, colocando-nos assim no estado emotivo da pessoa a quem essas manifestações pertencem. **É justamente essa projeção em outro ser de um estado emotivo despertado em nós pela reprodução imitativa da expressão corpórea dos outros (p. ex. quadro somático do medo ou do ódio, etc.) que seria o modo de comunicação entre as pessoas.** Analogamente, a experiência estética consistiria em projetar no objeto estético emoções propriamente humanas, ou seja, em dar “às coisas insensatas sentido e paixão”, como dizia Vico<sup>50</sup>. (LIPPS *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 325, grifos meus)

A permeabilidade de Clarice, já mencionada acima, manifesta-se, segundo seu próprio relatório (2005, p. 115), “[p]assei a cantar as palavras, exatamente como um americano que fala português”, ou seja, é a manifestação de um “ato de imitação e de projeção” no(s) outro(s), característico do processo tradutório de um texto, dramaturgicamente ou não, conforme os TAPs o relataram.

Já analisei em artigo, à luz da filosofia do devaneio de Bachelard, “Poética e devaneio no processo criativo de Clarice Lispector” (GOMES; MIROIR, 2012), a pluralidade dos *eus* que se espelham numa “penteadeira de três espelhos”, ferramentas imitativas por excelência, no conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” (LISPECTOR, 1998a). O conceito de devaneio pode contribuir para a melhor compreensão da empatia no processo tradutório, conforme apresentado acima, pois Bachelard (2006) faz uma distinção entre o sonho que representa uma “luta contra censura” e o devaneio que é uma “linguagem sem censura”, ou seja, uma experiência estética introspectiva. O tema do devaneio<sup>51</sup> permeia a obra de Clarice, em *A descoberta do mundo*, na crônica, com título evocativo, “A explicação que não explica” (11/10/1969), ela chega a comentar sua experiência de escritura, parecida com a de tradução de textos dramaturgicos:

De “Devaneio e embriaguez duma rapariga” sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, **apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem.** Foi ótimo escrever sobre a portuguesa. (LISPECTOR, 1999b, p. 239, grifo meu)

Nessa crônica publicada pouco tempo após “Traduzir procurando não traír” (1968), Clarice reafirma essa empatia, mas dessa vez no processo criativo, porém menos angustiante, até prazeroso, “sempre de um bom humor diferente do diário”. Esse tipo de processo aproxima-se do que Jakobson chamou de tradução intralingual, na medida em que o trabalho se focaliza também na entonação, no sotaque – aqui, português europeu – para trabalhar uma variação linguística da própria língua materna da autora, “fazendo, ao que [lhe] parece, experiência de linguagem”. Escrever e traduzir são, de fato, experiência de linguagem que

<sup>50</sup> Lipps se refere aqui ao filósofo italiano, do século XVIII, Giambattista Vico (1668-1744).

<sup>51</sup> Há mais de dezoito ocorrências repartidas em dez obras, desde *Perto do coração selvagem* (1943).

precisam de outros “eus” a imitar ou nos quais se projetar, tal qual o ator interpretando, no palco, seu papel.

O tradutor francês e especialista do teatro shakespeariano Jean-Michel Déprats (1987) afirma, no seu prefácio que, no meio do labirinto de restrições que representa o texto dramaturgico, o tradutor deve orientar sua busca, conforme o projeto de Lispector, para encontrar a inflexão adequada:

Obrigado a atender a vários requisitos, muitas vezes contraditórios, o tradutor de teatro tem uma única guia no labirinto das restrições: a escuta de uma voz da qual ele procura encontrar a inflexão. Uma voz, uma dicção, uma respiração que o leva a preferir tal vocábulo, tal música, tal ordem das palavras. É a impulsão rítmica, ampla ou nervosa, fluida ou espasmódica, que constitui o canto de cada tradução, sua poética interna. Se esse canto está faltando, a tradução é apenas uma sequência de palavras mortas, exatas talvez, mas sem necessidade e sem eficácia teatral.<sup>52</sup> (DÉPRATS, 1987, p. 53–54, tradução minha)

A segunda tradução empreendida por Tati de Moraes e Clarice Lispector, a peça de Tchecov, *A Gaivota*<sup>53</sup>, não foi concluída pelas tradutoras, pois passou “para outras pessoas” por “motivos externos”. Um desses motivos diz respeito à persistente *interferência do diretor* no processo tradutório que não incomodava as tradutoras quando era “justa” e “esclarecedora”. Todavia, não havia sempre consenso, pois “as divergências eram muito sérias” (LISPECTOR, 2005, p. 116).

### 1.3. A TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM PROCESSO ENIGMÁTICO?

O prazer de traduzir mantém-se também na tradução de textos literários, conforme a experiência descrita neste artigo, “Traduzir procurando não trair” (1968), quando Clarice Lispector se refere à tradução de um livro “condensado<sup>54</sup>” do gênero policial de Agatha Christie. Nesse caso, a “condensação” se refere a uma única novela que foi traduzida inteira, extraída da coletânea, pois é difícil condensar textos do gênero policial. Com efeito, cada elemento pode ser importante para seu fechamento verossímil. Segundo Gotlib (2007, p. 413; p. 537) trata-se de *Three Blind Mice and others stories* (1948), traduzido com o título *Três ratinhos cegos* (1967), para as *Seleções*, e publicada na editora carioca Ypiranga.

<sup>52</sup> « *Sommé de répondre à des exigences multiples, souvent contradictoires, le traducteur de théâtre a un seul guide dans le dédale des contraintes : l'écoute d'une voix dont il cherche à trouver l'inflexion. Une voix, une diction, une respiration qui lui font préférer tel vocable, telle musique, tel ordre des mots. C'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne. Si ce chant fait défaut, la traduction n'est qu'une suite de mots morts, exacts peut-être, mais sans nécessité et sans efficacité théâtrale.* » (DÉPRATS, 1987, p. 53–54)

<sup>53</sup> Essa informação não aparece de forma explícita na crônica de Clarice, encontramos-la em *Clarice em cena* (GOMES, 2007, p. 79).

<sup>54</sup> “encomendado por Tito Leite, diretor de *Seleções* [Edição brasileira da revista mensal norte-americana *Reader's Digest*].” (LISPECTOR, 2005, p.117).

A “tensão da curiosidade” suscitou espontaneamente na tradutora a aplicação de uma estratégia tradutória original, isto é, confundir a fase de leitura com a de tradução – realizada “com a maior pressa” – deixando, portanto, um espaço limitado ao trabalho hermenêutico que permite e exige a leitura de um texto escrito: “**Em vez de lê-lo antes no original, como sempre faço**, fui lendo à medida que ia traduzindo”. (LISPECTOR, 2005, p.117, grifo meu).

O trecho acima destacado, despertou-me um questionamento metodológico a respeito da *arte de traduzir* de Lispector, pois, nessa fala publicada em 1968, a escritora afirma que sempre lê o livro na língua de partida antes de traduzi-lo, em geral<sup>55</sup>, para o português, “como sempre faço”, diz ela. No entanto, sabe-se, nos estudos clariceanos, em que ela detestava reler a própria produção literária após publicação, como, aliás qualquer tipo de releitura que seja, no próprio artigo reafirma “ter bastante enjoo de reler coisas [dela]” ou “o que venceu mesmo foi a náusea de [se] reler” (LISPECTOR, 2005, p.117).

É interessante notar que, em 1976<sup>56</sup>, concedeu uma entrevista na qual confirmou enfaticamente essa “fama” e contradiz o que foi publicado em 1968:

**Clarice Lispector:** [...] quando estava lá [no exterior], tudo mundo me dizia: “Por que não manda os livros para uma editora no estrangeiro, para traduzir”. Eu dizia: “**Agora não é tempo de traduzir, é tempo de trabalhar**”. Não me interessa e nunca pedi a ninguém para me publicar fora do Brasil.

**Marina Colasanti:** Falando em traduzir, essa é uma outra dessas tuas atividades paralelas. Você traduz, até muito.

**Clarice Lispector:** Eu descobri **um modo de não me cacetear**... É o seguinte: **jamais leio o livro antes de traduzir**. É frase por frase, porque você é levada pela curiosidade para saber o que vem depois, e o tempo passa. Enquanto que, se você já leu, sabe tudo, é um dever. Me dá um medo quando vejo, trezentas páginas na minha frente... (LISPECTOR, 2005, p. 163, grifos meus)

Menos de uma década depois (de 1968 para 1976), o “*como sempre faço*” transformou-se em “*jamais*”: “jamais leio o livro antes de traduzir”. Percebe-se que não é o gênero policial e suas características narrativas, como a cautelosa construção do *suspense*, que levaram Clarice a adotar esse modo de traduzir, mas sim, a descoberta de um “modo de não [se] cacetear”.

Assim, se “você já leu” o texto de partida, a tradução se torna “um dever” que se contrapõe, de certa forma, ao trabalho de escritura autoral, conforme a referência aos seus anos passados fora do Brasil: “Agora não é tempo de traduzir, é tempo de trabalhar” (LISPECTOR, 2005, p. 163). Com efeito, Clarice estava, naquela época, consciente da

<sup>55</sup> Clarice Lispector fez autotraduções para o italiano (n. 388, p. 274) e inglês.

<sup>56</sup> Entrevista gravada no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, com os entrevistadores, Afonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti, João Salgueiro.

importância de sua maturidade como *escritora-autoral* na consolidação de sua própria obra literária e considerava a tradução como meio de divulgação e de promoção desta, Brasil afora.

Traduzir é um ofício que pode ser tedioso e provocar medo. De fato, a *leitura-tradução* não é realmente um “passatempo” dos mais divertidos, razão pela qual Lispector se assegurava no enredo da obra sendo traduzida, “pela curiosidade para saber o que vem depois”, vertendo (im)pacientemente “frase por frase”, construindo o texto de chegada de forma sintomática e automática como o fazem, cegamente, os programas informáticos de tradução automatizada, frase por frase, segmento por segmento, palavra por palavra.

Assim, o perigo para o tradutor humano, ou *biotradutor*<sup>57</sup>, apresenta-se na *descontextualização* devido ao desconhecimento prévio do texto de partida e do muito breve processo hermenêutico, típico da *leitura-tradução* imediata ou espontânea. A espontaneidade e o imediatismo da *tradução-descoberta* podem ocultar as marcas culturais ou os efeitos narrativos, mais sutis – característicos da prosa literária, em especial, a do romance policial – e imprescindíveis no processo de busca de qualidade tradutória. Esse procedimento não significa que a tradução seja ruim, pois inúmeros tradutores o adotam, poucos fazem pesquisas ou viagens como os tradutores<sup>58</sup> de Guimarães Rosa, por exemplo.

Ademais, a qualidade do texto de chegada pode, com justeza, ser questionada quando o *tédio* se alia ao *medo* contra a própria pessoa do tradutor. Não se trata do medo da página branca do *escritor-criador*, mas, pelo contrário, do volume de laudas a ser traduzidas, dentro de determinado prazo: “trezentas páginas na minha frente...” (LISPECTOR, 2005, p. 163). Eis uma grande distinção entre o *tradutor-poliglota* (ocasional) e o *tradutor-profissional* (que também pode ser poliglota). O primeiro tem competências linguísticas e, mais especificamente, comunicacionais em várias línguas, mais frequentemente não pode traduzir como o segundo, por causa do impacto, sobre sua atuação, do *tédio* e do *medo*, conforme descritos por Clarice.

No entanto, o processo descrito e implementado aqui, em 1968 e 1976, aparenta-se ao da *tradução simultânea de conferência*, pois o intérprete, em geral, não sabe de antemão o que o palestrante vai dizer antes de traduzir sua fala, logo depois de ser pronunciada. A simultaneidade entre a leitura na língua de partida e a redação (a mão, na época) na língua de chegada traz imprescindivelmente rastros do imediatismo tradutório estabilizado pelo processo *desverbalização*.

---

<sup>57</sup> COLÓQUIO TRALOGY, 2. *Trouver le sens : où sont nos manques et nos besoins respectifs ?* [Encontrar o sentido: onde estão nossas lacunas e nossas necessidades respectivas?], Paris: CNRS - Centre national de la recherche scientifique, 17 e 18 jan. 2013.

<sup>58</sup> Curt Meyer-Clason (ROSA; MEYER-CLASON, 2003); Edoardo Bizzarri (ROSA; BIZZARRI, 2003)



No entanto, conforme os depoimentos de tradutores de romances policiais, a tradução desse gênero literário exige alguns preparos e conhecimentos prévios.

### 1.3.1. *Três ratinhos cegos de Agatha Christie: a condensação policial*

#### 1.3.1.1. Contexto<sup>59</sup> da obra traduzida por Clarice Lispector

Na ocasião da comemoração de seu 80º aniversário, a Rainha Mary da Inglaterra pediu a Agatha Christie, que era uma das suas escritoras favoritas, para lhe escrever uma história inédita. Assim, nasceu a novela policial *Três ratinhos cegos*, que foi inicialmente escrita para ser “dramatizada” para o rádio. A adaptação, realizada pela *Radio Play*, contratada pela BBC, foi ao ar no *Light Programme*, em 26 de maio de 1947, com a duração de 30 minutos.

Como acontece frequentemente com escritores de novela policial, essa história foi inspirada e escrita a partir de uma notícia da vida real, que aconteceu em 1945, quando dois irmãos foram abusados em um orfanato, o que levou um deles à morte. O caso chocou a Inglaterra e resultou, dois anos depois, na mudança das leis que disciplinavam a gestão e o controle dos orfanatos britânicos. Daí o título da novela idêntico ao da famosa canção infantil *Três ratinhos cegos*, que narra a vingança de um jovem homem (Trotter) que, quando era criança, junto com duas outras, sofreu maus tratos da parte de sua família adotiva.

Somente depois, em 1948, Agatha Christie adaptou essa narrativa radiofônica em novela que foi publicada no *Cosmopolitan magazine*, nos Estados Unidos. A versão dessa novela, traduzida por Clarice para a *Biblioteca da Seleção*, foi publicada pela editora nova-iorquina *Dood, Mead & Co*, em 1948, numa coletânea de oito novelas policiais<sup>60</sup>, com o título *Three Blind Mice and Other Stories* [Três Ratos Cegos e outras histórias]. No entanto, essa coletânea nunca foi publicada, a pedido da própria autora, no Reino Unido.

Essa história *Three Blind Mice* foi adaptada para o teatro, em 1952. A peça de teatro recebeu o título de *The Mousetrap* (referência a Shakespeare) e ficou em cartaz, sem interrupções, durante mais de 60 anos<sup>61</sup>, um recorde no *London's West End* e com mais de 25.000 apresentações (em 2012).

<sup>59</sup> Adaptado a partir das fontes seguintes: (1) Site oficial de Agatha Christie. Disponível em: <<http://www.agathachristie.com/christies-work/stories/three-blind-mice/331>>. Acesso em: 12 jan. 2013; (2) Site de informações oficiais sobre Agatha Christie: Disponível em: <<http://uk.agathachristie.com/christies-work/stories/three-blind-mice/>>. Acesso em: 12 jan. 2013. (3) *Três ratinhos cegos* (CHRISTIE, 1967, p. 218)

<sup>60</sup> Títulos das novelas da coletânea: *Three Blind Mice*; *Strange Jest*; *The Tape-Measure Murder*; *The Case of the Perfect Maid*; *The Case of the Caretaker*; *Third Floor Flat*; *The Adventure of Johnnie Waverly*; *Four and Twenty Blackbirds* and *The Love Detectives*.

<sup>61</sup> Fonte: Site oficial de Agatha Christie. *The Mousetrap*. Disponível em: <<http://www.agathachristie.com/christies-work/stories/The-Mousetrap/525>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Percebe-se que essa novela passou por vários processos de transformação intersemióticos, pois ela foi inicialmente criada como peça radiofônica, com suas devidas características que o meio de divulgação lhe impõe, para ser ouvida. Depois, foi adaptada para ser publicada numa coletânea impressa, para ser lida e, por fim, adaptada para o teatro, para ser ouvida e vista. Há, segundo o site oficial de Christie, um projeto em andamento de adaptação fílmica, porém já existe uma adaptação russa, não autorizada, de 1990, com o título de *Myshelovka*. As várias traduções, como a “condensação” de Clarice, enquadram-se nesse processo de transformação interlingual.

#### 1.3.1.2. Resumo da novela policial: “Três ratinhos cegos”

“Três ratinhos cegos”, título da novela policial de Agatha Christie, inspirado em uma canção infantil macabra inglesa, faz referência, no conto traduzido por Lispector, a três crianças que ficaram órfãs durante a Segunda Guerra, em Londres, e receberam maus tratos do casal de fazendeiros que as adotaram.

O jovem Trotter, uma dessas crianças, alguns anos mais tarde, decide se vingar das três pessoas que julgava responsáveis pela sua desventura e de seus dois companheiros na infância.

Em primeiro lugar, ele assassina, em Londres, a senhora Lyon, nome utilizado pela fazendeira ao ser liberada da prisão, depois de cumprir pena pelo crime de maus tratos às crianças.

Em seguida, o jovem assassino se faz passar por oficial de polícia na *Mansão Monkswell*, hospedaria administrada pelo jovem casal Davis, onde tenciona matar a Senhora Boyle, que encaminhara os órfãos ao casal de fazendeiros, e a professora das crianças à época, que no entendimento dele se negara a dar socorro às três crianças e que ele acreditava ser Molly Davis, a recente proprietária da hospedaria.

No entanto, entre os hóspedes da *Mansão Monkswell*, além das duas vítimas visadas por Trotter, a senhora Boyle e a senhora Davis, encontrava-se um verdadeiro oficial de polícia, o Inspetor Tanner, que investiga o assassinato da senhora Lyon. Este não consegue evitar o assassinato da senhora Boyle, que morre estrangulada por Trotter, como ocorrera à Senhora Lyon, mas consegue detê-lo, em flagrante, ao tentar assassinar Molly, sua terceira vítima, que na realidade não era a professora das crianças – era irmã mais nova dela.

### 1.3.1.3. A “condensação”: uma estratégia de tradução

A página introdutória da novela “Três ratinhos cegos”, na edição das *Seleções do Reader’s Digest*, apresenta as informações seguintes: “Condensação do **livro** de AGATHA CHRISTIE. Tradução de Clarice Lispector” (SELEÇÕES DO READER’S DIGEST, 1967, p. 216, grifo meu), com o tamanho das letras em função da ordem de importância da editora, conforme a figura seguinte:



**Figura 1.3: Capa da Biblioteca da seleção.**

Fonte: SELEÇÕES DO READER’S DIGEST, 1967, p. 216.

Todavia, o nome da publicação original aparece somente no final da página seguinte em letras muito pequenas: “‘*Three Blind Mice and Others Stories*’, copyright 1948 de Agatha Christie Mallowan, publicado por Dodd, Mead & Co”.

A importância dessas análises peritextuais da obra traduzida foi destacada por Berman (1995), na elaboração do projeto de *crítica das traduções*, pois os discursos em volta do próprio texto são importantes para definir as orientações da editora para a inserção da obra traduzida na cultura de recepção. Por sua vez, Risterucci-Roudniky (2008, p. 15) explora a hibridez do texto traduzido e destaca seu interesse no processo crítico, embasando-se em conceitos teóricos desenvolvidos, entre outros: (i) por Genette (1982), como as noções de *paratexto*, *peritexto* e *epitexto*, também adotados por Hewson (2011) (Cf. item 2.3.1.1, p. 166); (ii) por Reiss (2002), no que se refere às mudanças do texto traduzido em função de sua finalidade. Risterucci-Roudniky apresenta sua concepção da hibridez do texto traduzido nos seguintes termos:

A obra estrangeira em tradução é um texto híbrido, esticado entre estruturas de linguagens, sistemas literários e campos culturais diferentes. Essa hibridez, que a diferencia da obra original, está na base de toda leitura cultural. A diferença entre o original e sua tradução é legível em vários signos, detectáveis nos planos externos e

internos da obra, que submetem o leitor à “prova de Babel”<sup>62</sup>. (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 15, tradução minha)

Assim, no âmbito deste estudo, a palavra “condensação”, que consta no *peritexto*, acessível ao leitor brasileiro, é de suma importância para o crítico de tradução entender o projeto de tradução de Clarice, pois, conforme usada pela editora, pode ser interpretada de várias maneiras. Esse conceito de condensação analisado representa um caráter de hibridéz significativo que não pode escapar do projeto crítico, pois vai condicionar todas as avaliações no que diz respeito às subtrações de fragmentos textuais e de simplificação por meio do resumo de trechos de cunho descritivos.

A primeira diz respeito ao “livro de AGATHA CHRISTIE”, completo com todas as histórias incluídas na coletânea e somente a primeira será traduzida. Pode ser visto, então, como uma *condensação* se a editora considerou o “livro” no todo.

A segunda é considerar a novela “*Three Blind Mice*” como um “livro”, pois a narrativa é, de fato, independente das outras que compõem o livro “completo”: “*Three Blind Mice* and Others Stories”. Não constam aqui informações em português a respeito dessas “e outras histórias”, portanto “Três ratinhos cegos” é, a meu ver, visto como um “livro” de Agatha Christie pela editora.

A terceira interpretação refere-se ao momento de elaboração da “condensação”. Ela foi realizada a partir da versão original, em inglês, pela editora e, em seguida, entregue à tradutora? Essa solução me parece pouco viável do ponto de vista econômico, pois seria preciso contratar uma pessoa para fazer um tipo de “tradução intralingual” que necessitaria de um tempo de realização e de um custo, próximos aos da tradução em si.

Portanto, a quarta solução que parece mais viável, especialmente, do ponto de vista das *Seleções do Reader's Digest* e de sua concepção de *tradução-condensação*, é transferir essa responsabilidade ao tradutor. Essa hipótese confirma-se pela análise das outras novelas que compõem o mesmo volume da “Biblioteca de Seleções” (1967), onde foi publicada a tradução de Clarice Lispector. Todas as capas da primeira página de cada novela seguem a mesma padronização, com tamanhos de letras diferente em face de sua representação: Título do livro, nome do autor e nome do tradutor:

---

<sup>62</sup> « *L'œuvre étrangère en traduction est un texte hybride, tendu entre des structures de langues, des systèmes littéraires et des champs culturels différents. Cette hybridité, qui la distingue de l'œuvre originale, est au fondement de toute lecture culturelle. L'écart entre l'original et sa traduction est lisible dans de multiples signes, repérables sur les plans externes et internes de l'œuvre, qui mettent le lecteur à "l'épreuve de Babel".* » (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 15)

# TÍTULO DO LIVRO

Condensação do livro de

## NOME DO AUTOR

Tradução de NOME DO TRADUTOR

Outra menção às condensações aparece na contracapa e diz respeito aos direitos autorais: “As condensações que compõem este volume foram feitas com autorização dos proprietários dos respectivos direitos autorais, mediante acordo especial”. (SELEÇÕES DO READER’S DIGEST, 1967, contracapa).

A condensação seria uma *estratégia tradutória* típica das *Seleções do Reader’s Digest*? Em primeira análise, ela não parece ser restrita a um número de páginas, por exemplo, as quatro novelas do volume de 1967 – varia de 82 (“Três ratinhos cegos”), a 210 páginas (“O motim do Caine”). Os tradutores não parecem receber a exigência da editora de “condensar” a obra em um determinado número de laudas, independentemente do tamanho do TP, imposto pelo espaço físico da coletânea.

### **Qual a diferença entre condensação e adaptação?**

A acepção da palavra *condensação*, no contexto literário, designa o “ato ou efeito de resumir ao essencial (um texto, uma ideia, etc.); resumo. Ex.: condensação de um romance” (HOUAISS *et al.*, 2007). A condensação é, portanto, um *exercício de reescritura formal*, uma tradução intralingual que deve respeitar as ideias do texto de partida (TP). Nessa perspectiva, Garcia (2006, p. 409) apresenta vários sinônimos para a palavra “resumo”, como *sinopse*, *síntese*, *condensação*, *epítome*, porém com acepções e técnicas de realização sensivelmente distintas em função de suas respectivas finalidades.

Para Silva (1975, p. 110), o resumo exige na sua elaboração mais competência na leitura do que na escrita, pois, como a condensação, deve destacar, com segurança, as ideias principais (“ideia-tópico”), explícitas ou subentendidas, que levam à compreensão global do texto de partida sem precisar lê-lo, ou seja, extrair seu “pensamento central”. O que representa uma das principais competências do tradutor para dar a possibilidade de ler o texto condensado em língua estrangeira, sem precisar ler a tradução do texto original se existir.

Esse procedimento é mais complexo do que a tradução integral, o tradutor deve combinar duas atividades cognitivas complexas: condensar e traduzir. Essa complexidade acentua-se quando o texto a condensar pertence ao gênero policial, como no caso de Clarice Lispector, pois a coerência do desencadeamento dos fatos deve ser mantida a fim de não correr o risco de prejudicar o romance na sua integralidade. Assim, eliminar as ideias

secundárias, como as explicações e as descrições, torna-se uma atividade que deve merecer cautela, pois podem conter indícios significativos, porém subentendidos, para resolução final do caso.

Quanto a Reiss (2002, p. 118-119), esse processo de tradução é um tipo de transposição com finalidade determinada, que corresponde a um resumo em LC das ideias essenciais e das conclusões que se encontram no TP. A autora inclui nessa categoria as sinopses, redigidas em LC, de peças de teatro ou romances estrangeiros. Portanto, as obrigações do tradutor, que, também, são critérios de avaliação crítica, sintetizam-se da seguinte forma: (i) captar as ideias principais dos TP; (ii) restituí-las com fluidez na LC. A condensação realizada por Lispector destinava-se a um tipo de publicação de “vulgarização” literária que satisfazia o horizonte de expectativa de seus leitores e assinantes. Reiss demonstra que além de transmitir ao cliente (ou contratante) de forma concisa e de agradável leitura em LC o conteúdo do TP (estético ou pragmático), pode servir de “pré-tradução” para uma editora ou um diretor de teatro a fim de avaliar a pertinência do TP antes de solicitar uma tradução completa para publicação ou montagem da peça, como no caso de Clarice e Tati.

No que se refere à (simples) paráfrase, procura-se evitar seu uso numa tradução de tipo intralingual. No entanto, no processo de *condensação-tradução*, a paráfrase apresenta a vantagem de manter um *grau de aderência* maior com o TP, até se a técnica de condensação preconiza o uso de “expressões mais econômicas” e “preferir o termo mais simples entre duas alternativas, o sinônimo mais breve” (SILVA, 1975, p. 110). Vale ressaltar que não cabe no processo de *condensação-tradução*, bem como na condensação intralingual, o acréscimo de informações ou comentários inexistentes no TP. Por analogia com a adaptação, a condensação pode ser considerada uma *estratégia de tradução*.

Com efeito, a *adaptação*, também conhecida como *tradução livre*, sua definição é dada acima (p. 23) por Delisle (1999, p. 80–81) como *estratégia de tradução* que prioriza os temas tratados no TP em detrimento da sua forma. Ele acrescenta que, como *processo de tradução*, ela objetiva substituir uma “realidade sociocultural” da cultura de partida, por uma mais em adequação com a da cultura de chegada. Hewson (2011, p. 182) considera a adaptação uma mudança de forma radical da parte objetiva dos elementos macroestruturais da narrativa, como a supressão de personagens ou de trechos da história que, por sua vez, podem ser substituídos por outros. O “adaptador” pode até criar ou recriar outros elementos que não existem no TP. Esse procedimento impede qualquer “interpretação justa” (LECERCLE, 1999) do TC em relação ao original. Hewson reconhece que sua definição é, de propósito, muito restritiva, pois ele desenvolveu um conceito de divergência com três níveis de intensidade:

radical, similar e relativa. Assim, a “divergência radical” de Hewson corresponderia à definição da adaptação dada por Delisle, acima.

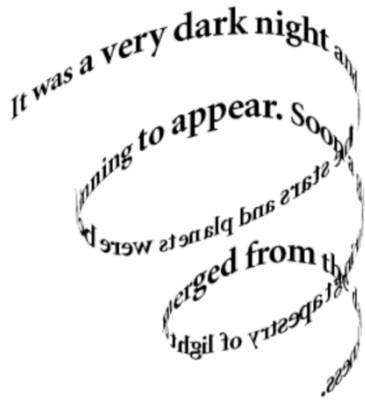
Percebe-se que a *tradução-adaptação* é mais centrífuga, pois tem a tendência de se afastar do TP, enquanto a *tradução-concentração* é mais centrípeta, porque objetiva a concentração das ideias-chave focalizando-se no TP. Assim, um trabalho de interpretação (“justa”) permanece realizável na base do TC, mesmo se a teia textual comporta algumas lacunas, quando as ideias secundárias foram eliminadas ou reformuladas de modo sucinto.

A arte do “concentrador”, quer na mesma língua do TP (tradução intralinguística), quer em outra (tradução interlinguística), revela-se na sua capacidade de transformar essas lacunas em *elipses narrativas*, para assegurar a economia da narração, que o leitor poderá, com um grau de facilidade variável, restituir graças ao contexto reformulado.

Como Clarice Lispector procedeu para realizar essa condensação do texto de Agatha Christie? Existem, de antemão, duas restrições liminares que permitem questionar a qualidade da condensação realizada. A primeira se refere ao romance ou novela policial, que é um gênero textual que possui uma estrutura narrativa interna muito forte, pois cada detalhe tem sua função na consolidação do suspense, portanto uma estratégia tradutória adequada (REISS, 2002) faz-se necessária.

Com efeito, a maior dificuldade no caso da *tradução-condensação* está na hora da decisão de reformular e subtrair trechos que têm seu papel na narrativa, já que o autor resolveu escrevê-los, sem afetar a estrutura completa do romance. Por exemplo, eliminar uma informação numa descrição aparentemente insignificante que serviu para o investigador-personagem emitir hipóteses para chegar à solução, ou antecipar, dando indícios ao leitor do TC que lhe permitiria desvendar o “segredo” sem ler o romance até o fim.

Daí, a questão da leitura destacada por Lispector na sua crônica “Traduzir procurando não trair” a respeito dessa tradução. Ela não leu antes porque quis traduzir e descobrir o culpado dos crimes ao ritmo do leitor, evitando cometer erros de “antecipação”, como aconteceu na tradução do conto “O missionário” (Cf. item 2.4.1, p. 183). É uma *leitura descoberta em espiral*, conforme a ilustração (Figura 1.4, abaixo), pois precisa realizar pequenas voltas (por trás) para tomar a decisão tradutória adequada: traduzir, reformular por condensação ou subtrair.



**Figura 1.4: Exemplo de visualização de leitura em espiral**

Fonte: <http://goo.gl/Buc1vi>

A outra face da moeda refere-se à decisão de ler o texto antes de escrever, que pode ser uma leitura linear clássica do leitor-consumidor ou mais aprofundada junto à (eventual) elaboração de um projeto de tradução nos moldes propostos por Berman (1995). Neste caso, a tradução de romance policial pode ser afeita pela condição do *tradutor-onisciente*, por analogia ao narrador-onisciente (GENETTE, 1972). Ele se torna também uma espécie de personagem da narrativa, apesar de ter

um ponto de vista externo (teoricamente neutro), ocupando um espaço privilegiado entre o autor e o narrador-onisciente (se houver). Ele vai, de fato, assumir a divulgação das informações necessárias ao leitor do TC no decorrer do desenvolvimento da *tradução-condensação*.

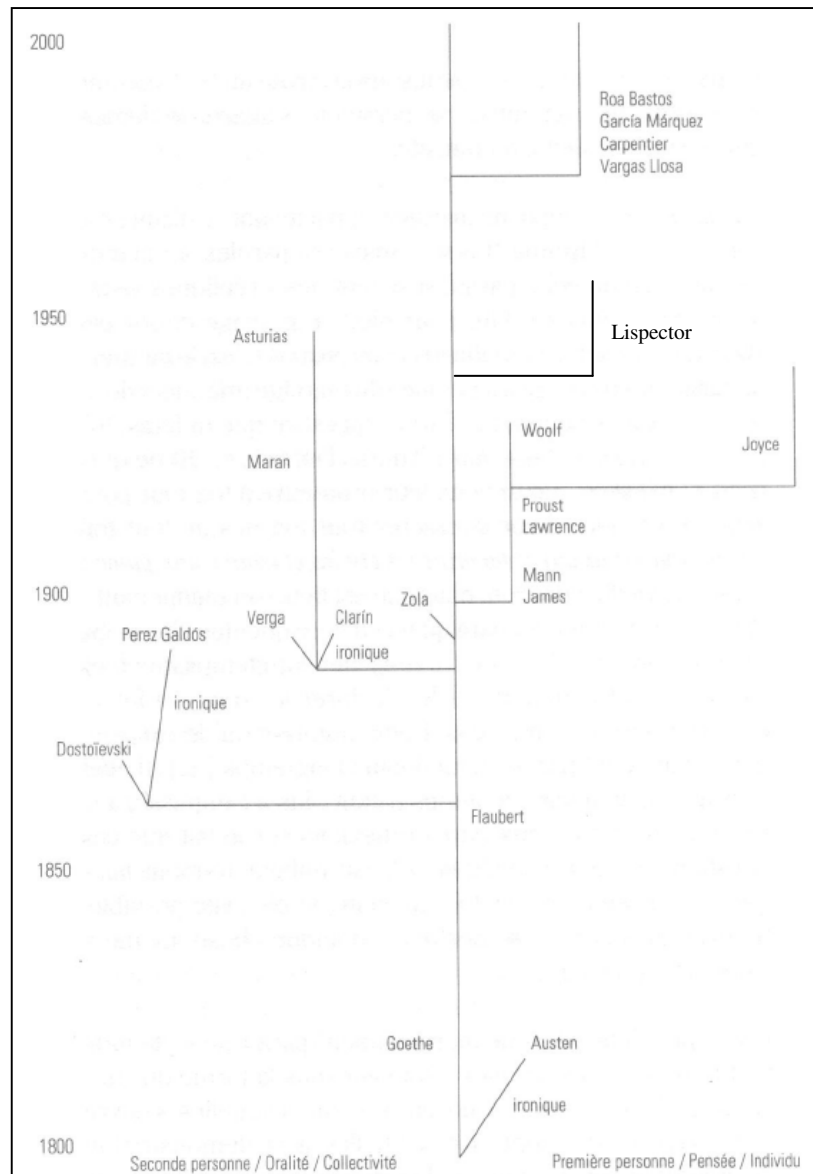
O principal perigo, no caso da tradução de textos do gênero policial, é de cair na tentação de querer dizer mais do que o autor, correndo-se o risco de inviabilizar a sustentação, sempre frágil, do enredo e fazê-lo desmoronar como mero castelo de carta. Apesar de ser extremamente estruturado como uma teia de aranha o enredo policial compartilha com ela sua complexidade e sua perfeição na forma atraente, sua eficiência no conteúdo, pois consegue a pegar e segurar-lhe as presas. Porém, sua fraqueza no tocar, pois é difícil tocá-la sem rasgá-la, somente a aranha consegue se deslocar sobre essa teia sem estragar sua obra. O tradutor, em geral, e mais especificamente, o tradutor-condensador devem observar o trabalho da aranha para não rasgar a trama do romance.

Eu não objetivo, neste trabalho, analisar detalhadamente a tradução do inglês de Clarice Lispector, o que será feito com outras de sua autoria a partir do (ou para o) francês. Gostaria de finalizar este breve estudo de análise da modalidade de tradução-condensação praticada por Clarice Lispector, para compreender seu processo de *reescritura tradutória*. Por isso, pretendo fundamentar-me numa ideia, sem aprofundá-la aqui, de Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres* [Grafos, mapas e árvores, sem tradução no Brasil] ([2005]; 2008) que propõe um tipo de “*distant reading*” (leitura distante) – por analogia ao “*close reading*” (leitura atenta), técnica de análise pormenorizada de curtos trechos de obra, implementada na crítica literária e na das traduções. A proposta do autor é se afastar do texto em si, inserido num *corpus* limitado de algumas centenas de outros textos “canônicos” da história e crítica literárias, para tentar estabelecer redes mais amplas e inéditas entre um maior número de



obras e de inúmeras línguas que cruzam e ultrapassam os limites dos tradicionais *sistemas literários* (EVEN-ZOHAR; TOURY, 1981).

Para a prática do “*distant reading*”, Moretti precisa de ferramentas eletrônicas para manusear seu volumoso *corpus* e para produzir grafos, mapas, árvores (como as genealógicas ou as linguísticas), ou seja, esquematizações que serão lidas e interpretadas de forma “distante” do texto para evidenciar relações inéditas na área da história literária.



**Figura 1.5: O discurso indireto livre na narrativa moderna, 1800-2000**

Fonte: (MORETTI, 2008, p. 117)

A figura acima, representação em “árvore”, é um exemplo de “*distant reading*” proposto por Morretti, baseado numa temática que se relaciona com a obra clariceana, o discurso indireto livre (DIL) e suas variações. Uma leitura rápida e sucinta permite delimitar dois eixos: o vertical é o eixo do tempo, do período definido (1800-2000), o horizontal

representa duas grandes categorias de DIL, do lado esquerdo remete a uma focalização na segunda pessoa (dialogismo bakhtiniano), na oralidade e na coletividade, onde se encontra Dostoievski, por exemplo. Quanto ao lado direito, a focalização do DIL situa-se na primeira pessoa, no pensamento e no indivíduo, na introspecção. Pertencem a essa categoria Woolf, Joyce, D.H. Lawrence, entre outros.

Inseri Clarice Lispector nessa ramificação, do lado direito, com o início do “galho”, ou seja, coincidindo com o começo da sua produção literária em 1943 (conexão com a linha vertical central) e seu desenvolvimento vertical que descreve a continuidade de sua obra do mesmo lado do troco e paralelo a ele.

A partir desse conceito de “*distant reading*” de Moretti, pretendo explorar, no item seguinte, este conceito para uma abordagem ampliada da *crítica das traduções*, realizando uma “leitura distante”, porém sem sair do texto a estudar, analisando os aspectos macrotextuais da narrativa, na base de dados objetivos, como o número de palavras por segmento.

#### 1.3.1.4. Análise do nível macroestrutural da tradução: uma “leitura distante”

A análise macroestrutural (LEUVEN-ZWART, 1989, 1990; HEWSON, 2011) que proponho aqui permite avaliar simultaneamente o texto traduzido (TP) e seu original (TC), de forma rápida e objetiva, por meio de uma visualização gráfica de seus respectivos perfis. Duas tendências consideradas *universais da tradução (translation universals)* (BAKER, 1993), a adição (acréscimo) ou a subtração (omissão) de informações no TC em relação ao TP – as mais importantes segundo São Jerônimo – podem ser detectadas e avaliadas de forma gráfica, como a supressão de parágrafos, inversão de ordem dos capítulos; mas também as tendências de acrescentar ou de omitir informações a nível micro (nível do segmento), etc.

Para obter os gráficos, apresentados nas figuras abaixo, é preciso preparar os textos para efetuar os cálculos. Os textos devem ser convertidos no formato eletrônico. Após as devidas “limpezas”, revisões e preparações, o TP e TC são alinhados segmento por segmento com um programa informático adequado<sup>63</sup>. Esse *texto paralelo*<sup>64</sup>, isto é, o TP alinhado, em

<sup>63</sup> Usei o alinhador on-line (parcialmente) gratuito, *Youalign* da Terminotix (<http://www.youalign.com>) e o alinhador pago *Stingray* da Maxprograms (<http://www.maxprograms.com>), para corrigir os problemas de alinhamento no arquivo TMX (*Translation Memory eXchange*), fornecido pelo alinhador *Youalign*.

<sup>64</sup> Acepção do adjetivo “paralelo” que se associa ou a palavra “texto” ou a “corpus” corresponde a dada por Tagnin e Viana (2011, p. 358): “*Corpus paralelo: corpus constituído de originais e suas respectivas tradução*”. Acepção diferente da proposta por Delisle (1999, p. 81), “*Texte en langue d’arrivée qui appartient au même genre que le texte de départ ou qui traite d’un sujet connexe et duquel le traducteur extrait les termes, expressions ou connaissances thématiques dont il a besoin pour effectuer sa traduction.*” [Texto na língua de chegada que pertence ao mesmo gênero do que o texto de partida ou que trata de um assunto conexo e a partir do

geral, no formato de tabela, com seu(s) TC(s), é uma ferramenta muito potente para auxiliar as análises do crítico de traduções.

Após a revisão da coerência do paralelismo da segmentação (como o programa *Stingray* ou *MS-Word*), os segmentos são inseridos numa planilha do *MS-Excel*, para contar as palavras de cada segmento e gerar os gráficos necessários para analisar os resultados. A Figura 1.6, abaixo, é uma representação do texto paralelo de Agatha Christie com a tradução de Clarice Lispector. A coluna “ID” corresponde ao número de sequência do segmento na narrativa; a coluna “TP\_EN” é o texto original (TP); “N.º \_TP” e “N.º \_TC” apresentam os números de palavras do segmento nas respectivas línguas; “TC1\_BR” é tradução (TC) de Clarice e uma coluna que representa a porcentagem de palavras, a mais ou a menos, no TC em relação ao TP.

ID	TP_EN	Nº_TP	TC1_BR	Nº_TC	%_Pal.
9		0	PRÓLOGO	1	100%
10	It was very cold.	4	Fazia muito frio.	3	-25%
11	The sky was dark and heavy with unshed snow.	9	O céu londrino estava obscuro e carregado sob a neve por cair.	12	33%
12	A man in a dark overcoat, with his muffler pulled up round his face, and his hat pulled down over his eyes, came along Culver Street and went up the steps of number 74.	32	Um homem de sobretudo escuro, de cachecol enrolado ao redor do rosto e o chapéu encobrindo-lhe os olhos veio caminhando pela Rua_Culver e subiu os degraus do n_74.	28	-13%
13	He put his finger on the bell and heard it shrilling in the basement below.	15	Apertou a campainha e ouviu o seu tilintar estridente no subsolo.	11	-27%

**Figura 1.6: Trecho da planilha Excel para geração do gráficos e cálculos**

Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

Uma rápida leitura da figura acima permite evidenciar alguns pontos significativos da *tradução-condensação* de Lispector.

No texto de chegada foram acrescentadas, em geral pela editora, quatro divisões formais – um “PROLÓGO” e três capítulos: do CAPÍTULO I a III – que não existem no TP, nem a tradução deste realizada por Regina S. Abreu (1979).

Esse procedimento pode fazer parte da técnica de “condensação” para situar melhor o leitor no seu percurso. Tomando em consideração o público alvo das *Seleções do Reader’s Digest*, é um leitor que não tem costume de ler texto de certa extensão. A inserção dessas “paradas” muda o nível da macroestrutura da novela policial, dando-lhe um sinal que pode suspender sua leitura naquele o ponto, se quiser. O *tradutor-condensador*, devido ao maior

---

qual o tradutor extrai os termos, expressões ou conhecimento temático que ele precisa para executar sua tradução.]

grau de liberdade em relação à “fidelidade” ao TP que proporciona este processo tradutório, pode assumir um papel de *facilitador*, simplificando o léxico ou explicando-o, o que provocaria um acréscimo de palavras, procedimento em contradição com o projeto de condensação.

A Tabela 1.3 (abaixo), gerada pela ferramenta de análise de corpus Wordsmith (SCOTT, 2013), demonstra, em primeira análise, que o “*type/token ratio (TTR)*” [Razão formas<sup>65</sup> / itens<sup>66</sup>] é maior na tradução de Clarice Lispector, ou seja, 19,03% contra 13,65% no TP. Portanto, a variedade lexical no texto condensado é mais diversificada e “rica” (+ 39,41%) do que na prosa de Agatha Christie, quando a tendência oposta era esperada nesse tipo de estratégia tradutória, conforme vimos acima.

**Tabela 1.3: Informações estáticas do TP e TC de Agatha Christie**

Text file	tokens (running words) in text	tokens used for word list	types (distinct words)	type/token ratio (TTR)
Three_Blind_Mice_TP	21757	21750	2968	<b>13,65%</b>
Três_Ratinhos_Cegos_T C	17996	17984	3422	<b>19,03%</b>
Razões TC/TP	-17,28%	-17,31%	+15,3%	<b>+39,41%</b>

Fonte: minha autoria, realizado com Wordsmith (SCOTT, 2013)

A partir dessa análise quantitativa, percebe-se que a taxa de condensação (dos itens) é aproximadamente de 17% e, de outro lado, a taxa das formas cresceu de 15,3%, o que indica, por enquanto, que a *tradução-condensação* realizada por Clarice Lispector aproxima-se, do ponto de vista qualitativo, de uma tradução “tradicional”.

A análise da Figura 1.6 (acima) permite destacar algumas características tradutória, de ordem linguística, entre a LP e PC que, de certa forma, dificultam as análises e críticas mais amplas dos textos traduzidos cotejados com seus respectivos originais, usando ferramentas informáticas.

A primeira diz respeito à *taxa de expansão e contração de textos* de uma língua para outras submetidas ao processo tradutório. No contexto aqui analisado, a tradução de um texto em língua inglesa (EN) para o português do Brasil (PB) pode apresentar uma taxa de expansão de 20% a 30%. Essa questão é amplamente discutida no meio dos tradutores profissionais, pois a remuneração do serviço pode ser feita e negociada com o contratante na

<sup>65</sup> O número de “formas” ou “*types*” (em inglês) representa o número de formas individuais de palavras contidas no texto de referência. Por exemplo, o TP tem um total de 2968 formas distintas.

<sup>66</sup> O número de “*itens*” ou “*tokens*” (em inglês) representa o número de palavras contido no texto de referência. Por exemplo, o TP tem um total de 21750 itens (ou ocorrências). Essas informações (item / forma) são calculadas por programas informáticos de análise de corpora, como *Wordsmith* (na seção “estatísticas”) e *Antconc*.

base do número de palavras ou de toques (caracteres com espaço) que constam ou no TP ou no TC.

Essa avaliação deve ser global, pois os exemplos apresentados<sup>67</sup> acima demonstram aparentemente uma tendência pontual inversa. Com efeito, o segmento n.º 10 (S010) apresenta uma redução do TC devido à elipse do pronome sujeito, mais frequente no português do Brasil (PB), do que no português europeu (PE), que possui uma taxa de expansão de 30% em relação ao inglês.

Os segmentos S012 (- 13%) e S013 (- 27%) demonstram uma taxa de contração devido às escolhas pertinentes da tradutora, como “***He put his finger on the bell***”, traduzido por “**Apertou** a campainha”. Nesse exemplo quatro palavras foram substituídas por uma única palavra, evitando a tradução literal<sup>68</sup>.

Já o S011 apresenta uma taxa de expansão de 33%, é um caso oposto à S013, em que “*unshed snow*” foi traduzido por “a neve por cair” (2 para 4 palavras). Ademais, constata-se um acréscimo, “*The sky*” torna-se enfaticamente “O céu londrino”, precisão que o leitor vai descobrir, bem adiante, no segmento S936, em que o tradutor resolveu contextualizar o espaço, logo no início, com esse acréscimo explicativo de uma palavra.

Essa breve análise introdutória permitiu evidenciar algumas características do processo tradutório nitidamente condicionado pelo par de línguas em contato que influencia as decisões do tradutor para a *expansão* ou *contração* do TC. Percebe-se, já nos exemplos apresentados, que esses conceitos não estão necessariamente ligados aos de *adição* ou *subtração*, respectivamente, mas a contingências linguísticas.

A palavra “condensação”, destacada junto ao título da novela, como *projeto de tradução explícito*, conforme vimos, deve ser considerada pelo crítico na elaboração de seus critérios de avaliação. A análise da macroestrutura pode ser realizada diretamente em nível do texto, ou por meio de uma leitura mais abrangente, porém menos pormenorizada, para destacar os efeitos de “condensação”, o TC, com a ajuda de ferramentas simples, como no caso de um programa de planilha eletrônica da MS-Excel e um *corpus* paralelo, constituído do TP e de TC traduzido por Clarice Lispector.

A Figura 1.7 (abaixo) representa a relação dos números de palavras por segmento (TP | TC), na ordem da narrativa, do segmento n.º 1 ao n.º 2.192, o que representa um total de

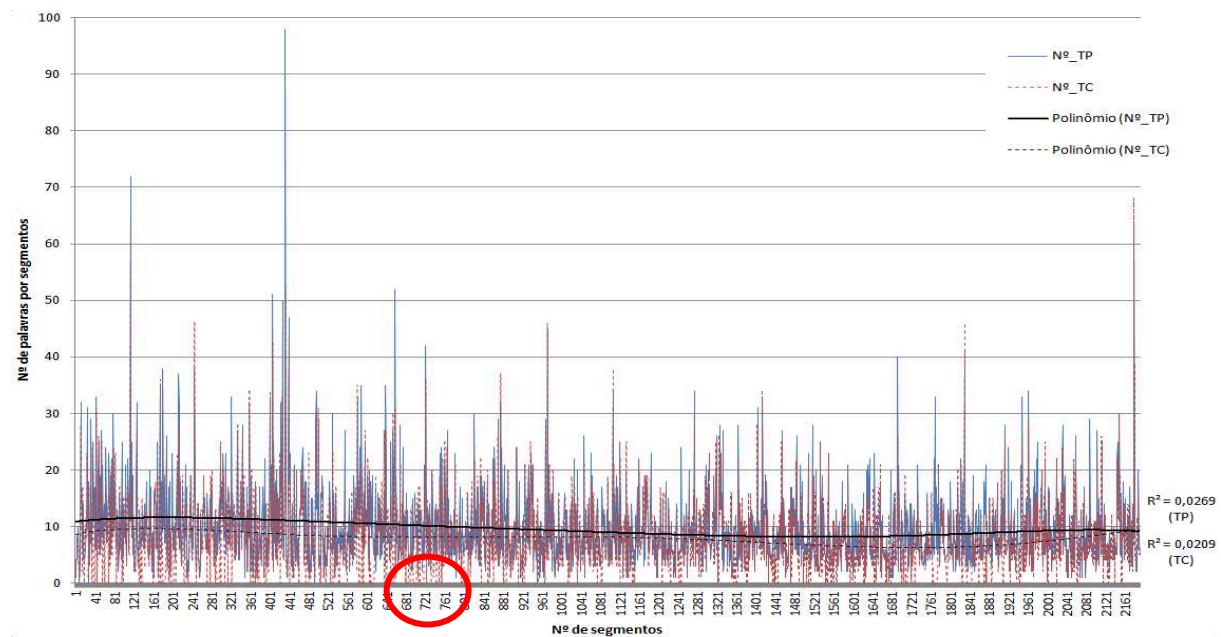
<sup>67</sup> Esses exemplos foram escolhidos de forma aleatória.

<sup>68</sup> « **Traduction littérale**. Stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d’arrivée en respectant les particularités formelles du texte de départ et qui est habituellement conforme aux usages de la langue d’arrivée de point de vue grammatical. » [Tradução literal. Estratégia de tradução que consiste em produzir um texto de chegada respeitando as características formais do texto de partida e que está geralmente conforme com os usos da língua de chegada do ponto de vista gramatical.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 86–87, tradução minha)

21.168 palavras par o TP (em azul) e um de 17.373 (em vermelho, tracejado) para o TC, ou seja, uma contração global de 18%. Esse resultado inicial permite afirmar, em primeira análise, que o projeto tradutório de Clarice Lispector foi cumprido, especialmente, sabendo-se que a tradução do inglês para o português do Brasil (PB) gera uma expansão implícita de 20% a 30% no processo tradutório sem restrições preestabelecidas (como no caso, a condensação), o que daria um *taxa de contração* estimativa do TC de 38% a 48%.

A primeira crítica à leitura da figura é sua ausência de legibilidade, especialmente quando se trata de um texto do tamanho de uma novela (82 páginas) ou de um livro inteiro (em média de 300 a 500 páginas). Apesar disso, é possível perceber que a curva azul (TP) é ligeiramente acima da vermelha tracejada (TC), que demonstra uma nítida condensação – essa constatação precisa ser mais conclusiva.

Com efeito, numa tela dinâmica do programa de planilhas (Excel), o analista pode redefinir as escalas e ampliar (zoom) determinados setores ou detalhes do gráfico em função de seu interesse de pesquisa.



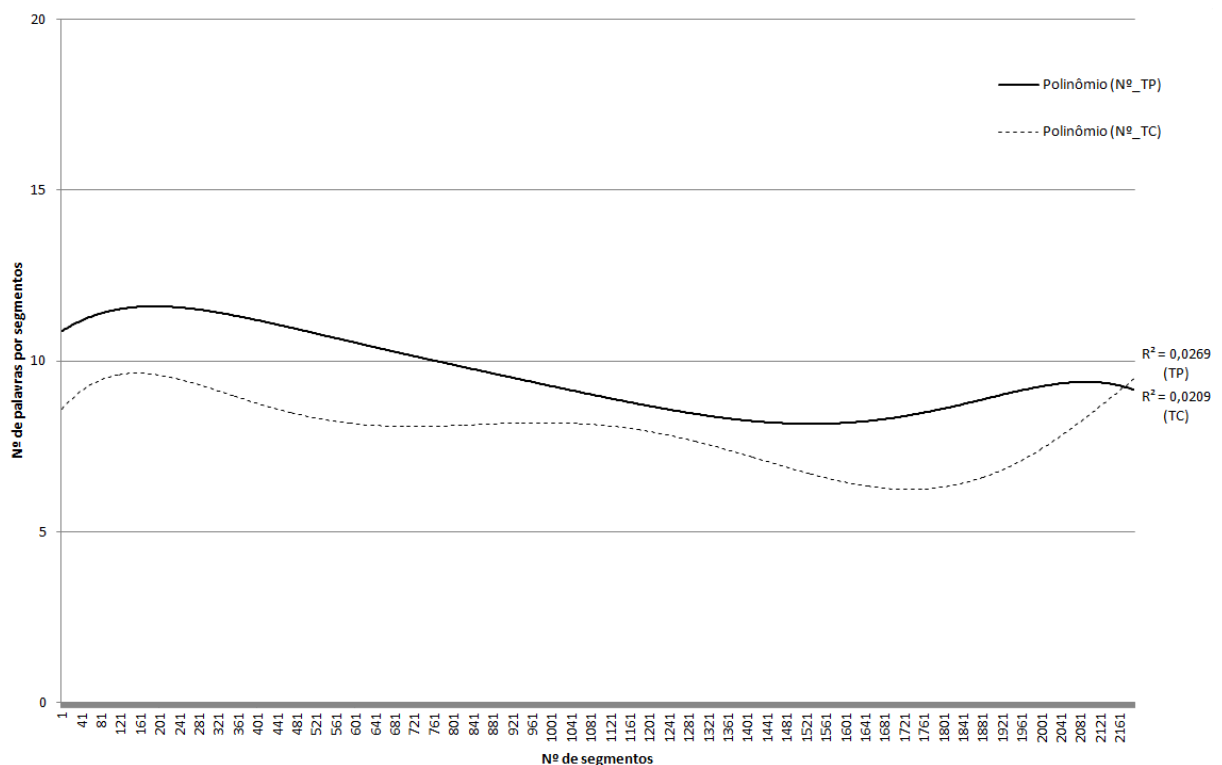
**Figura 1.7: Relação dos n.º s de palavras por segmento (TP | TC): ordem da narrativa**

Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

O programa de planilha eletrônica oferece a possibilidade de gerar automaticamente uma “linha de tendência” que representa um modelo estatístico (do TP em negrito; do TC em tracejado) dos dados aleatórios (eixo Y), como o número de palavras por segmentos (eixo X), que demonstra uma nítida condensação, continua ao longo da narrativa – as duas curvas são quase paralelas e a do TC sempre abaixo.

As intersecções das linhas vermelhas com o eixo horizontal representam os segmentos do TP que foram eliminados no TC pela tradutora, conforme o exemplo destacado no círculo vermelho da figura acima, entre os segmentos S681 e S761. Percebe-se uma maior concentração de subtração de segmentos no primeiro terço da narrativa (até o S761) e no terceiro terço (S1441), o que justifica o afastamento da linha de tendência do TC em relação ao TP, nessas partes. Por que a tradutora afrouxou seu processo de *tradução-condensação*, dessa forma, nesses lugares? Há maior concentração de informações secundárias que podem ser subtraídas sem prejudicar o enredo policial.

A Figura 1.8 (abaixo) mostra de forma mais nítida as duas linhas de tendência, isoladas do gráfico de dados aleatórios, apresentado de forma ampliada. No eixo horizontal (X), representa as variáveis controladas que são os números de segmentos e no eixo vertical (Y) são as variáveis aleatórias, o número de palavras por segmentos. A questão é observar as variações do TC em função de uma referência que é o TP, pois pode servir a comparar várias traduções do mesmo TP simultaneamente.



**Figura 1.8: Linhas de tendências dos n.º de palavras por segmento (TP | TC): ordem da narrativa**

Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

A figura acima, na qual a curva em negrito descreve o perfil da narrativa do ponto de vista do TP (referência), mostra que oscilam ao redor da linha 10, o que representa 10 palavras por segmentos, enquanto a do TC permanece a um nível inferior ao redor de 8. As

duas curvas deveriam ser idealmente paralelas conforme as taxas de expansão e contração dos textos traduzidos em função das características linguísticas inerentes à língua de partida (LP) e à língua de chegada (LC).

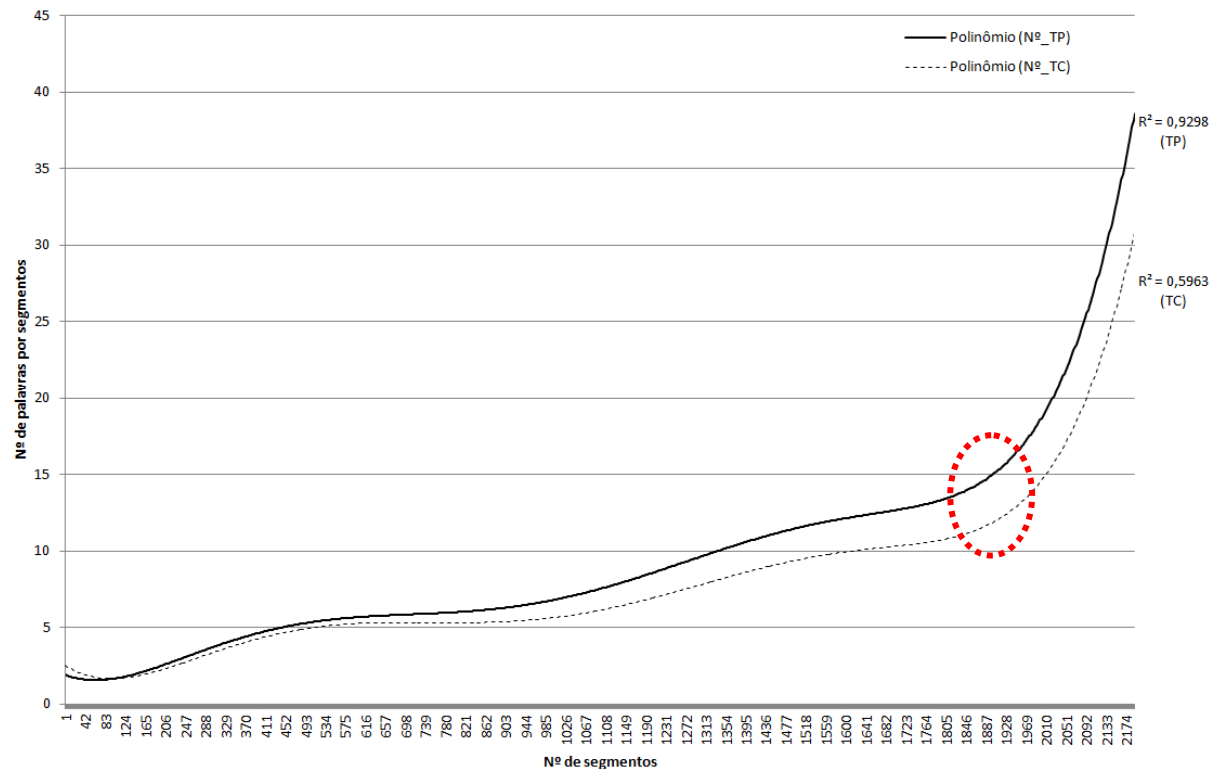
Nota-se, agora, mais claramente, um afastamento maior na primeira parte da narrativa e no terceiro quarto, passando por uma nítida aproximação na parte central. Essa mera análise descritiva permite definir as zonas susceptíveis de indicar fenômenos tradutórios significativos que o analista pode explorar mais detalhadamente, em prioridade. Assim, a prosa da escritora britânica apresenta uma tendência a redigir frases mais longas no início da novela (contextualização e apresentação dos fatos e dos protagonistas), para, a partir do segundo terço, escrever frases mais curtas, ritmo mais elevado da narrativa (aumento do suspense, parte dialogada do inquérito, testemunhos, etc.). Por fim, a tendência da extensão das frases aumenta novamente (epílogo, resolução do caso).

A informação à direita, o coeficiente de determinação  $R^2$  (R-quadrado), é uma medida da precisão da linha de tendência, por exemplo,  $R^2$  do TP = 0,0269, significa que 2,69% das variações dos dados observadas são explicadas pelo modelo de regressão (polinomial de ordem 6), logo, é de 2,09% para o TC.

Isso comprova, como já foi observado na Figura 1.7, acima, uma grande dispersão ao redor da linha de tendência, especialmente em razão das frequentes alternâncias entre as sequências narrativas mais longas e os diálogos no discurso direto mais breves. Porém, apesar do  $R^2$  fraco, isso não invalida a forma de as duas linhas de tendências trabalhem juntas, pois a avaliação é pertinente enquanto a do TC é comparada à do TP, analisando a localização dos desvios (afastamentos, aproximações, cruzamentos, etc.).

Para melhorar o coeficiente de determinação  $R^2$ , por meio de uma nova organização dos dados, os segmentos foram classificados por ordem crescente do número de palavras por segmentos do TP, conforme os resultados apresentados na figura seguinte:





**Figura 1.9: Linhas de tendências de n.º de palavras por segmento (TP | TC): ponto de vista do TP**

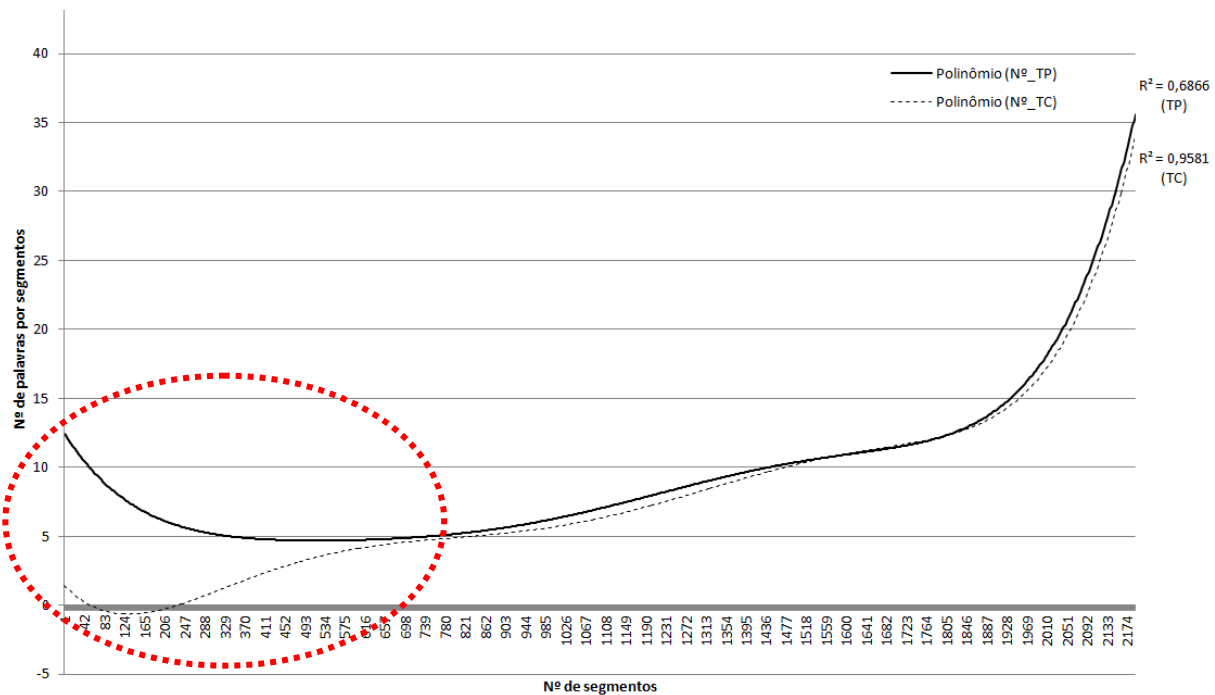
Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

A reorganização dos dados do ponto de vista do TP, ou seja, os números de palavras por segmentos, classificados na ordem crescente, permite melhorar o coeficiente de determinação  $R^2$  dos dois textos. Temos agora uma visualização mais precisa da relação entre TP e TC:  $R^2$  TP = 92,98% e  $R^2$  TC = 59,63%. Pode-se calcular agora a taxa de contração real do texto traduzido por Lispector, que é de 35,86%. A Tabela 1.3 (p. 48), gerada pelo programa de análise de *corpora* eletrônicos, apresentou uma taxa de condensação de aproximadamente 17%.

Constata-se, no início do gráfico, uma parte significativa de segmentos muito curtos, que correspondem essencialmente aos enunciados breves dos diálogos. Para os segmentos de uma média de 5 palavras, não existe, para o tradutor, muita margem de atuação para condensá-los. Percebe-se que o desvio aumenta a partir de 5 palavras. Assim, as frases com maior extensão podem ser reduzidas, para chegar ao maior desvio entre o TC e TP, que se situa com segmentos com uma média de 15 palavras no TC e de 13 palavras no TP (elipse tracejada na figura acima).

A reorganização das linhas de tendências de n.º de palavras por segmento (TP | TC), mas, desta vez, do ponto de vista do TC, oferece uma nova visualização dos dados que pode se tornar uma figura paradigmática para evidenciar as condensações e subtrações textuais: (i)

“planejadas”, pois, no caso dessa análise do texto de Agatha Christie, que fazem parte de um projeto de tradução explícito, conhecido do leitor e do crítico; (ii) “escondidas”, no caso contrário, quando o tradutor emprega essas estratégias tradutórias sem informar seu contratante nem o receptor do TC.



**Figura 1.10: Linhas de tendências de n.º de palavras por segmento (TP | TC): ponto de vista do TC (id>tc)**

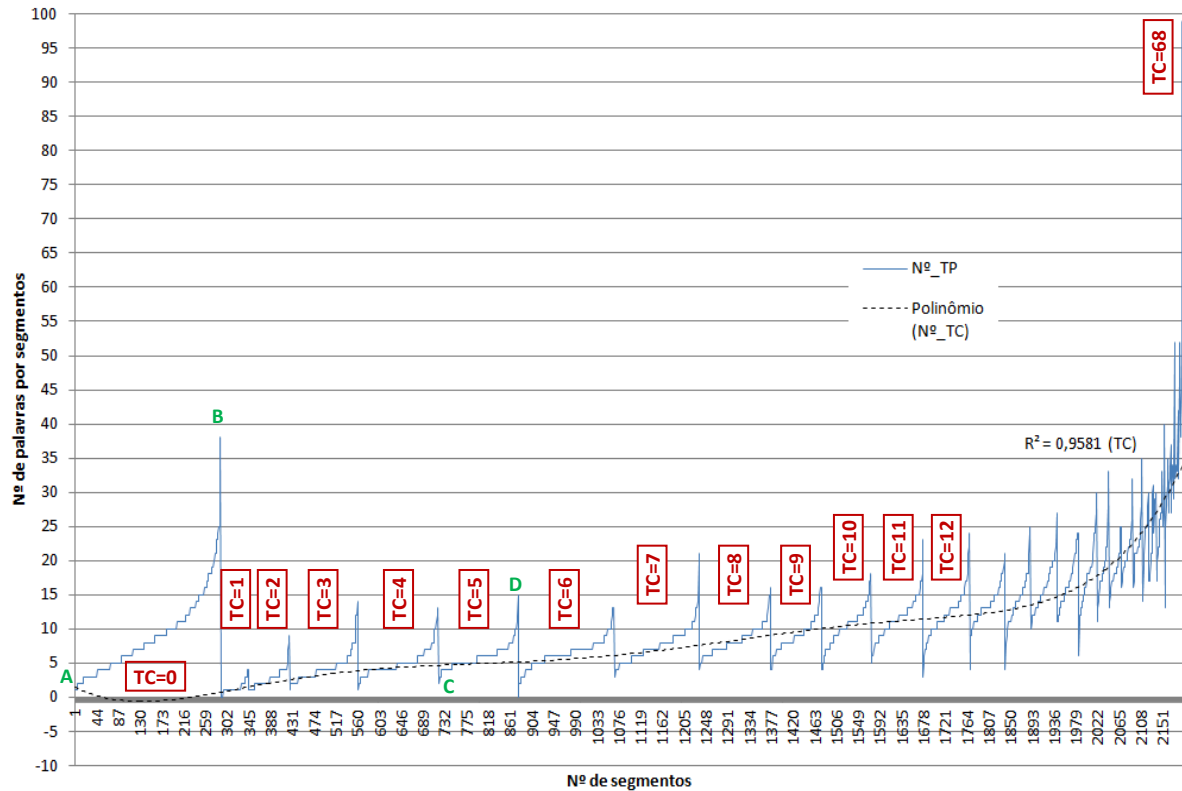
Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

A figura acima apresenta características interessantes, gerada a partir de uma reorganização dos dados do ponto de vista do TC como referencial, confirmado por meio de seu  $R^2$  próximo de 1 (0,9581), o que significa que 95,81% dos dados do TC são representados pela sua respectiva linha de tendência (em tracejado), enquanto 68,66% dos dados do TP são representados pela linha de tendência (em negro). Percebe-se, na zona delimitada pela elipse tracejada, um amplo distanciamento entre a linha de tendência do TP e a do TC, que, por sua vez, chega a um valor negativo entre os segmentos n.º 83 até n.º 206, para subir novamente a partir do segmento n.º 247 ao n.º 288. Esta zona (do n.º 1 ao n.º 288) corresponde às subtrações realizadas pela tradutora, onde segmentos de mais de 30 palavras não foram traduzidos (TC=0), conforme a Figura 1.11, abaixo.

A superfície da área delimitada pelas linhas de tendência do TP e do TC indica ao analista a taxa de subtração e de condensação global do TC em relação ao TP. Assim, quanto maior é a superfície concentrada no início do gráfico, maior é a probabilidade de encontrar

um TC alterado de forma planejada, como no caso dessa “condensação” de Clarice Lispector, ou não.

A figura seguinte permite visualizar a repartição do número de palavras traduzidas (TC=n) de acordo com o do texto de partida.



**Figura 1.11: Linha de tendência de n.º de palavras por segmento do TC e a representação do n.º de palavras por segmentos do TP (tp>tc)**

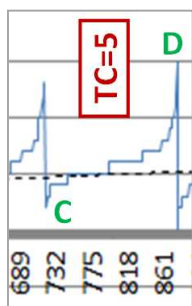
Fonte: minha autoria, realizado com MS-Excel.

As subtrações (TC=0)<sup>69</sup> foram aplicadas por Lispector a 290 segmentos do texto, ou seja, 13,2% do número total (2191 segmentos) que compõe o TP, taxa que pode ser considerada bastante fraca em relação a esse tipo de procedimento tradutório. Assim, segmentos compostos de 1 palavra (ponto A, na figura acima) a 38 palavras (ponto B) não foram traduzidos por Clarice Lispector. Eles correspondem, na maior parte das ocorrências, a três características narrativas significativas: (i) réplicas dialogadas de caráter *fático*, ou seja, que não transmitem informações relevantes para a resolução do caso policial – “*Oh, dear, sighed Molly.*” (S0717); (ii) informações semelhantes às didascálias de um texto teatral<sup>70</sup> – “*Sergeant Trotter snubbed her severely.*” (S1226); (iii) informações descritivas – “*Fortunately the house is in very good repair.*” (S0056).

<sup>69</sup> “TC=0” significa que os segmentos do TP não foram traduzidos no TC. “TC=1” significa que determinados segmentos do TP foram traduzidos por uma única palavra e assim por diante até “TC=68” em que o maior segmento do TP (com 64 palavras) foi traduzido por 68 palavras (lado direito da figura).

<sup>70</sup> A finalidade inicial desse texto era para ser lido de forma dramatizada para o rádio (Cf. item 1.3.1.1, p. 38).

O gráfico apresentado na figura acima pode contribuir na melhora da qualidade da avaliação realizada pelo analista de modo holístico (*distant reading*). Com efeito, a organização dos dados permite visualizar de que forma os segmentos compostos de um determinado número de palavras no TP foram traduzidos no TC. Essas informações estão organizadas por ordem crescente do número de palavras correspondente no TC, isto é, do ponto de vista da recepção (TC=0 até TC=68).



Assim, o gráfico permite visualizar para um determinado valor do TC fixo o reflexo do TP correspondente de forma crescente. A ampliação da Figura 1.1 (lado esquerdo), com TC=5, exemplifica um modelo de “leitura distante” que pode se generalizar ao texto na sua integralidade, independentemente de sua extensão (um conto, um capítulo de um romance ou um livro inteiro). A linha horizontal acima de C se confunde com a linha de tendência do TC (tracejada) e corresponde ao valor de 5 palavras por segmentos. No ponto mínimo, em C, o número de palavras do TP=2 (TC: + 150%) e, no ponto máximo, em D, TP=16 (TC: - 69%). O intervalo delimitado por esses dois valores extremos (C, D) representa um conjunto total de 158 segmentos. O cotejo do corpus alinhado (TP | TC) do conto permite analisar as escolhas tradutórias da tradutora nesses pontos significativos.

No ponto C (S0620), destaca-se uma característica tradutória inerente à relação linguística entre o par de línguas em contato:

	TP: Agatha Christie	TC: Clarice Lispector
<b>S0620</b>	Mrs_Boyle <sup>71</sup> <b>jumped.</b>	A Sra_Boyle <b>teve um sobressalto.</b>
	(2 palavras)	(5 palavras)

A concisão do verbo do TP foi traduzida por uma locução verbal no TC “ter um sobressalto”, mais extensa, porém, conforme a escolha da tradutora, mais adequada ao contexto do que o verbo “pular” ou “sobressaltear”. Esse *efeito de concisão* é comum na tradução dos textos em língua inglesa para as línguas românicas como o português. Além disso, verifica-se mais uma característica de *expansão* sintática da língua portuguesa – em relação ao inglês e ao francês – com a colocação do artigo definido “a” antes do nome da protagonista, antecedido por uma fórmula de tratamento.

No entanto, o *efeito de concisão* pode se reverter conforme os exemplos seguintes que pertencem ao intervalo (C, D) de TC=5 (figura ampliada acima e a Figura 1.11):

<sup>71</sup> Por convenção minha, as ocorrências do tipo “Mrs\_Boyle” e “Sra\_Boyle” foram contabilizadas como uma única palavra.

	TP: Agatha Christie	TC: Clarice Lispector
<b>S0811</b>	<b>I turn up</b> in the middle of the night. (9 palavras)	<b>Apareço</b> no meio da noite. (5 palavras)
<b>S1091</b>	“Your husband doesn’ t come from these parts, does he?” (10 palavras)	—Seu marido nasceu nessas redondezas? (5 palavras)

No segmento S0811, o *phrasal verb* “*I turn up*” (3 palavras) foi traduzido por uma única palavra “*apareço*”, o sujeito omitido.

No ponto D (S0564), esse segmento representa um exemplo de *condensação* realizado por Lispector, conforme o projeto de tradução da editora.

	TP: Agatha Christie	TC: Clarice Lispector
<b>S0564</b>	“I suppose our next lot of coke won’ t <sup>72</sup> come in now. We’re very low.” (16 palavras)	— Estamos com muito pouco carvão. (5 palavras)

Essas práticas de interpretação, em fase de elaboração, por enquanto no nível macro estrutural, deve levar o analista a verificar suas hipóteses tradutórias e a elaborar conclusões no decorrer de sua “leitura distante”, portanto global do TP cotejado com seu TC, por meio dos gráficos *ad hoc* produzidos.

As operações interpretativas concretas geradas pela interação homem / máquina (computador e seus respectivos programas adequados) podem induzir novas abordagens críticas mais amplas e contribuir para aprimorar a qualidade das análises críticas. Esse procedimento pode se repercutir nas práticas tradutórias que já estão sofrendo uma mudança positiva com o uso mais raciocinado das FASTs no cotidiano do tradutor profissional.

### 1.3.2. “O missionário” de Claude Farrère: uma prototradução

O conto “O missionário” foi publicado em 1921, na França numa coletânea<sup>73</sup> escrita por Claude Farrère (1876-1957) – os outros textos desta coletânea não foram traduzidos no Brasil. Clarice realizou a tradução deste conto do francês para o português, e sua primeira tradução publicada saiu em fevereiro de 1941, na revista carioca, *Vamos Ler!*, quando Clarice era ainda estudante de direito.

<sup>72</sup> As formas contraídas “*won’t*” e “*we’re*” foram respectivamente contabilizadas como duas palavras “*will not*” e “*we are*”.

<sup>73</sup> O título é *Contes d’outre et d’autres mondes* (não há tradução integral no Brasil), os contos são: *Les deux soeurs irréprochablement vertueuses*; *Le missionnaire* (Trad. Clarice Lispector, 1941); *L’autre côté de la terre*; *Histoire de la truie humaine*; *Philosophique histoire du bonze, de la veuve et du fils de la veuve*; *Le train perdu*; *La peur du chat*; *L’Idole*; *Rouge et Noire*. (FARRÈRE, 1921)

Claude Farrère, cujo verdadeiro nome era Frédéric-Charles Bargone, além da sua carreira de escritor, era inicialmente oficial da Marinha (até 1919), o que lhe permitiu viajar na Ásia (entre outras regiões do mundo), conhecer a “Indochina”, durante o período da colonização francesa. Devido a essas fontes de inspiração originais, segundo Troyat (1960), “[s]ua memória estava cheia de histórias extraordinárias ouvidas em casas de ópio”<sup>74</sup>, sua abundante produção literária<sup>75</sup> poderia se enquadrar na categoria da “literatura de viagem” ou de “exótica” (como era chamada, na época). Ele recebeu, em 1905, o prêmio literário “Goncourt”, com seu livro *Les civilisés* [Os civilizados, sem tradução no Brasil], seu trabalho de escritura, como ficcionista e historiador, foi reconhecido e permitiu-lhe ser eleito na *Academia francesa de Letras*, em 1935.

#### 1.3.2.1. Resumo do conto de Claude Farrère

Em “O missionário”, no contexto colonial, dois franceses viajam a cavalo, em direção a um posto de fronteira, que separa a China e o Tonquim, para se hospedar após uma longa viagem de quatro dias. Não há soldados, nesse lugar, mas somente um simples missionário espanhol. Ao chegar à missão, que era uma simples cabana, eles foram cordialmente acolhidos por um “homem da Ásia” que, na verdade, era o missionário solitário.

A China e o tempo, depois de 30 anos no lugar, apagaram os traços europeus desse missionário que falava devagar com seus hóspedes, procurando suas palavras, pois “quase esqueceram as línguas inúteis do ocidente”<sup>76</sup> (FARRÈRE, 1941, p. 33). Tornara-se chinês, sem nenhuma vontade de voltar para sua terra materna, a Espanha, pois já tinha cavado sua própria sepultura atrás de sua cabana. Durante esses longos anos, nem chegou a converter um único chinês ao cristianismo.

Após o jantar simples (arroz e batata doce), ele transformou a “sala de jantar” em dormitório. Porém ele era acostumado, antes de dormir, a fumar “doze cachimbos” de ópio. Preparou o material necessário e convidou seus hóspedes a fumar com ele: eles aceitaram, pois já estavam acostumados com essa prática.

No dia seguinte, de madrugada, o missionário vestira sua sobrepeliz, para celebrar a missa na pequena capela encostada à cabana. Esperou um pouco, antes de começar: ninguém

<sup>74</sup> « *Sa mémoire débordait d'histoires extraordinaires entendues dans les fumeries d'opium.* » (TROYAT, 1960). Discursos de recepção na *Academia francesa de Letras* do escritor Henri Troyat, que ocupou a cadeira (nº 28) de Farrère após a morte do mesmo.

<sup>75</sup> No site oficial da *Academia francesa de Letras*, são registradas 74 obras escritas, em 53 anos de carreira literária, de 1902 até 1955. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/claude-farrere?fauteuil=28&election=28-03-1935>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

<sup>76</sup> O texto de Farrère em português, de 1941, se refere à tradução realizada por Clarice Lispector.

compareceu, como era costume, havia 30 anos. Ele sorriu para seus hóspedes, e, com uma total resignação, pronunciou as palavras rituais: “*Introibo ad altare Dei ...*”

### 1.3.2.2. O missionário: uma metáfora do tradutor

Farrère dedicou, conforme seu costume, seu conto a um amigo, o escritor e crítico literário francês Edmond Jaloux (1878-1949): “*Para Edmond Jaloux*”, dedicatória que não foi mantida na tradução. Uma das três personagens do conto, além do missionário e do próprio narrador parisiense (devido à referência ao famoso bosque de Paris), é *Paul de C...*, o acompanhante que conhece bem essa região do Tonquim perto da China, lugar da narrativa: “Paul de C..., que conhece seu Tonkin como eu meu Bois de Boulogne”<sup>77</sup> (FARRÈRE, 1941, p. 32)

A alusão intertextual ao enigmático *Paul de C...* refere-se a *Paul de Cassagnac*, ao qual o autor dedicou uma história em sua coletânea *Dix-sept histoires de marins* [Dezessete histórias de marinheiros] (1930, p. 35). Também, conforme uma dedicatória, que encontrei num catálogo<sup>78</sup> de livros antigos, de um prefácio que Farrère redigiu para uma tradução de Alfred de Musset, do livro de Quincey, *L'Anglais mangeur d'opium* (1920) [*Confessions of an English opium-eater*], chamando Cassagnac de “irmão”, o que em francês denota uma certa proximidade: “assinado para meu irmão Paul de Cassagnac, neste dia de 18 de abril de 1921, com todo meu carinho.”<sup>79</sup> (FARRÈRE *apud* LIBRAIRIE DES CARRÉS, 2010, Item n.º 147). O interesse pelo livro de Quincey é diretamente ligado ao consumo do ópio pelos europeus, pois é uma temática recorrente na obra de Farrère, como no caso do conto “O missionário”, no qual o narrador e *Paul de C...* ficaram mais surpresos de ver um missionário católico opiômano, do que o uso da droga em si, à qual já eram familiarizados.

O conto traduzido por Lispector pode ser lido como uma metáfora da tradução. Com efeito, temos aqui um contato de duas culturas, a asiática e a europeia, em um ponto preciso e simbólico, especialmente definido, um *posto de fronteira*, chamado *Bac-Lied*, entre a China e o Tonquim (que representa a Europa, na época da colonização francesa). O posto de fronteira é o *ponto de contato* entre duas línguas, duas culturas, dois povos, espaço ocupado pelo tradutor, “em cima do muro”, cuja missão é intermediar duas cosmovisões, em geral, em uma única direção. O missionário espanhol recebeu esta incumbência de “traduzir” e “passar”

<sup>77</sup> O texto de Farrère em português, de 1941, se refere à tradução realizada por Clarice Lispector.

<sup>78</sup> LIBRAIRIE DES CARRÉS. Catalogue n.º 32, Gennes (France), 2010. Item n.º 147. Disponível em: <<http://www.librairiedescarres.com/upload/catalogue%2032.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2011.

<sup>79</sup> « signé pour mon frère Paul de Cassagnac, ce 18 avril 1921 avec ma tendresse entière. » (FARRÈRE *apud* LIBRAIRIE DES CARRÉS, 2010, Item n.º 147)

elementos da cultura europeia a um público-alvo (o povo asiático), por meio da conversão religiosa (católica: celebração da missa), ou seja, pelo batismo:

– Ao menos – fez Paul de C... – Tendês consolações espirituais? Tendês batizado muitos chineses?

A resposta veio, imediata e tranquila: – Não... poucos. – Poucos cristãos chineses... Todos, muito idólatras. (FARRÈRE, 1941, p. 33)

Dois tendências tradutórias podem ser destacadas, uma chamada de *target-oriented* ou domesticadora; a outra *source-oriented* ou estrangeirizadora. Na primeira, o tradutor objetiva tornar a tradução o mais “natural” possível, focalizando-se no *sentido*, respeitando as convenções linguísticas e culturais do texto de chegada, tendência defendida por Toury e Even-Zohar (1981), porém, amplamente criticada por pensadores da tradução como Schleiermacher ([1813]; 2010) que influenciou Berman (1984) e Venuti (1995). Na segunda, o tradutor esforça-se em restituir a *letra* do texto de partida, aproximando o autor do original do leitor do texto de chegada, importando convenções linguísticas e culturais do texto de partida (em geral, literário), atitude defendida por Schleiermacher e seus seguidores, Meschonnic (1999; 2007).

O missionário espanhol enquadrar-se-ia neste último contexto tradutório cultural, na medida em que a cultura de chegada (asiática) receberia, num processo estrangeirizador, os elementos constitutivos da cultura de partida, de cunho religioso. Assim, o fracasso da recepção pode justificar-se por dois motivos. O primeiro diz respeito à falta de interesse no que é trazido de fora, logicamente “novo” (pois inédito), para o público receptor, mas já “antigo” na cultura de partida que, quanto a ela, pode, paradoxalmente, receber efeitos de retroação rejuvenescedores por meio desse contato.

Assim, segundo a lei do menor esforço, se não há necessidades, não há ação. O segundo motivo se refere ao impacto da cultura de chegada sobre o tradutor – aqui, o missionário –, quando ela usa do seu poder de sedução para domesticá-lo. Este cenário específico pode acontecer quando há uma inversão da direção tradicional de tradução, isto é, quando o tradutor realiza seu ofício, não mais da cultura de partida para a cultura de chegada (com maior tendência à *domesticação*, na acepção do filósofo alemão), à qual ele pertence como nativo ou pela “adoção”; mas, sim, na direção oposta, como no caso do missionário espanhol. Porque há deslocamento de valores, geralmente assegurados pela filiação à língua materna – para a cultura de chegada, reforçado por outro deslocamento, desta vez, físico, que reforça o *processo de assimilação* quando há desraizamento.

No caso do conto, dois conceitos da tradutologia devem ser considerados. O primeiro remete à *hospitalidade*, ao acolhimento da língua do texto de partida na língua de chegada,



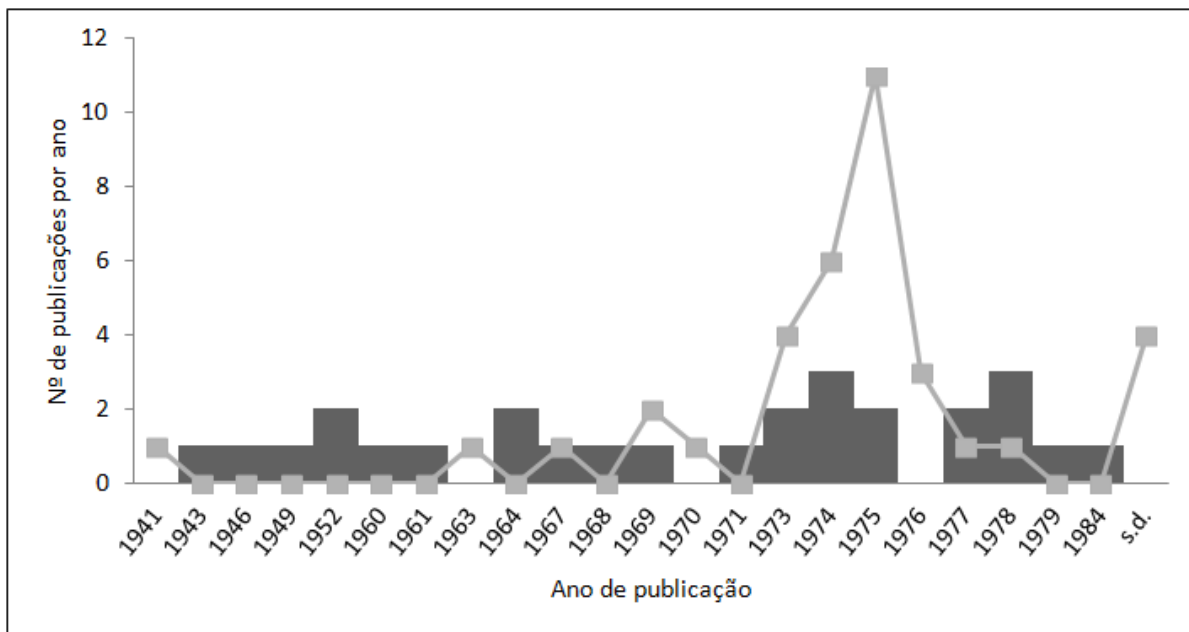
defendida, como vimos, por Schleiermacher. O tradutor é o hospedeiro, mas não sabe se o leitor-alvo (o povo receptor que usa a língua) vai sentir a necessidade dessas “novidades” e adotá-las ou se haverá efeitos meramente estilísticos. Quanto ao segundo, ele se refere à *obediência*. Em princípio, um bom tradutor deveria obedecer a dois senhores, o autor e o leitor-alvo, o que o obrigaria a adotar uma posição de neutralidade, ficando “em cima do muro”, ou melhor, no posto da fronteira.

A *hospitalidade* associa-se à recepção, sempre de conotação positiva. Pode ser pela fama, logo hipotética, conforme a fala do narrador, “[a] hospitalidade dos oficiais da fronteira é proverbial”, ou pelo fato consumado, “já dois outros enxergões semelhantes tinham tomado lugar ao lado daquele, atestando a hospitalidade do nosso hospedeiro”. (FARRÈRE, 1941, p. 32 e 33). O missionário não é “oficial da fronteira”, mas cumpre seu papel, o de ocupar o posto que se situa na fronteira, oferecendo espontaneamente, sem questionamento, comida e um espaço seguro para os estrangeiros (e seus cavalos) descansar. Eis o sentido pleno da hospitalidade, pois devido ao isolamento da “missão” e ao seu difícil acesso (caminho com rochedos), o hospedeiro conhece as necessidades dos seus visitantes, a modesta cabana de madeira torna-se um refúgio material e espiritual (com o estatuto do missionário e a capela).

Esse espaço geográfico específico e estratégico rima aqui com a noção de hospitalidade, pois não há manifestação de tensões entre um lado e o outro, entre uma cultura e a outra, há *permeabilidade* e *absorção*; caso contrário, a fronteira torna-se uma barreira, um espaço de conflito. Uma análise detalhada da tradução deste conto vertido por Clarice é proposta no item 2.4.1 (p. 183)

#### 1.4. A TRADUTORA SENDO TRADUZIDA: REFLEXOS EM ESPELHOS

Clarice Lispector traduziu, ao longo de sua carreira, 36 textos – romances, peças de teatro, obras não ficcionais (Cf. Anexo 7.1, p. 433, Anexo 7.2, p. 434) –, conforme o figura seguinte:



**Figura 1.12: Produção intelectual de Clarice Lispector: Obras de criação e traduções**

Fonte: (GOTLIB, 2007; 2009); (GOMES, 2007)

As formas quadrangulares pretas, acima, representam as obras de criação de Clarice Lispector, com seus respectivos anos de publicação. As curvas com os quadradinhos cinza representam as traduções realizadas ou atribuídas<sup>80</sup> a Clarice Lispector. Percebe-se que os anos 1973, 1974 e 1975 foram muitos produtivos tanto no que se refere às obras de criação quanto às obras traduzidas, 11 traduções foram publicadas em 1975, quase um livro por mês, além dos dois livros, também publicados no mesmo ano.

Apesar de sua significativa atuação como tradutora, Lispector ficou, paradoxalmente, sempre na defensiva para com a profissão, isto é, numa posição de desconfiança e de medo a respeito da divulgação de própria obra em várias línguas estrangeiras:

Traduzo, sim, mas **fico cheia de medo** de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante **enjo** de reler coisas minhas, **fico também com medo** do que o tradutor possa ter feito com um texto meu. (LISPECTOR, 2005, p.117, grifos meus)

Nessa citação, Clarice repete duas vezes a palavra “medo”, para se referir aos tradutores de seus livros. Durante sua carreira, ela traduziu principalmente do inglês e do francês, duas vezes do espanhol, portanto era amplamente competente para avaliar as traduções realizadas nessas três línguas, como no caso da primeira tradução de *Perto do*

<sup>80</sup> “Conta-se que, para ajudar a amiga [Clarice Lispector], a irmã de Olga Borelli, Helena, fez muitas das traduções por ela.” (MOSER, 2009, p. 613 n. 17)

*coração selvagem* para o francês em 1954, que julgou, num primeiro momento<sup>81</sup>, como sendo “extremamente ruim”<sup>82</sup>.

Essa experiência – que será analisada detalhadamente mais adiante (item 4.4, p. 312) – justificaria em parte sua desconfiança e seu “medo” para com a tarefa “traíçoeira” do tradutor, afinal Clarice tinha demonstra plena consciência dos “riscos” inerentes a esse árduo ofício, por ser também tradutora.

#### 1.4.1. Clarice traduzida em alemão: Curt Meyer-Clason

Não é sem humor que Clarice se refere às traduções de seus livros para o alemão, língua que desconhecia totalmente:

Uma tradução de dois livros<sup>83</sup> meus que fizeram para o alemão, não me causou problema: **não entendo uma palavra de alemão, e a coisa ficou aliviadoramente**, por isso mesmo nem as críticas e comentários que a editora me mandou eu pude ler. (LISPECTOR, 2005, p.117, grifo meu)

Clarice manifesta um nítido alívio motivado pela incapacidade de ler e entender a língua alemã, mas também pelas reações emocionais conhecidas (enjoo, tédio, medo, náusea) que lhe proporcionam a **releitura**. De fato, ela rejeita aqui o *sofrimento* e nega a *angústia*, ambos provocados pela *pré*-ocupação gerada, por sua vez, pela publicação de novas traduções e das suas respectivas críticas relativas à recepção da obra traduzida em e para novas esferas culturais. Vale destacar aqui – já na época, antes da publicação dos trabalhos<sup>84</sup> de Hans Robert Jauss – a preocupação, por exemplo, da editora portuguesa de Clarice, *Livros do Brasil*, com a recepção crítica de *Perto do coração selvagem*, pois encaminhou para a autora os comentários publicados na imprensa em Portugal. Assim, a carta do dia 18/12/1961<sup>85</sup>, assinada por Antonio de Souza-Pinto, reforça essa vontade de informar o autor estrangeiro sobre a recepção nacional:

<sup>81</sup> Em uma carta a Pierre de Lescure, 20 de junho de 1954, Clarice “se arrependeu das palavras indelicadas sobre a tradução (de Denise-Teresa Moutonnier) [...]. Três anos depois (14 maio de 1957) ela ainda se desculpava por seu comportamento: “Não desculparei meu mau comportamento”, escreveu a Lescure.” (MOSER, 2009, p. 596, n. 39) (Cf. n. 3, p. 2)

<sup>82</sup> Carta para Lescure, em maio de 1954 (LISPECTOR, 1954b).

<sup>83</sup> (1) *A maçã no escuro: Der apfel im dunkeln*. Tradução de Curt Meyer-Clason. Hamburg: Claassen, 1964. (2) *Onde estivestes de noite?: Wo warst du in der nacht*. Tradução de Sarita Brandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

<sup>84</sup> Estética de recepção: JAUB, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Univ. Verl., 1967. Tradução portuguesa: JAUSS, H. R. *História literária como desafio à ciência literária*. Literatura medieval e teoria dos gêneros. Porto: Soares Martins, 1974.

<sup>85</sup> Na mesma carta, Souza-Pinto menciona que anexo um artigo, publicado no jornal “O comercio do Porto”, redigido pelo crítico português Tabora de Vasconcelos, sobre *Perto do coração selvagem*.

Certo de que lhe interessará conhecer as reações da Imprensa portuguesa acerca de seu romance, continuarei a enviar-lhe recortes dos artigos mais importantes que se forem publicando aqui a propósito da edição portuguesa do seu livro.<sup>86</sup>

Essa reação de Clarice não representa nem uma fuga, nem uma forma de abnegação, mas, a meu ver, a conscientização implícita de que existem excelentes profissionais nos quais o autor deve confiar “cegamente”. Da mesma forma, quando um paciente que é médico “entrega-se” ao seu colega cirurgião, as duas partes sabem que, para qualquer cirurgia, sempre há risco, em geral, calculado. Essa “cegueira” não significa aqui *fora do alcance da visão* ou *nada existe* (como síndrome fenomenológica do avestruz); pelo contrário, o escritor não pode – aliás, nem deve tentar – controlar esse processo (tradução, edição, recepção) na cultura de chegada, pois está atuando fora de sua esfera de competência.

Com efeito, no âmbito original como no estrangeiro, o texto, depois de sua publicação, não pertence mais (salvo os devidos direitos autorais legais) ao autor, mas sim ao receptor, ao leitor e releitor. Lispector manifesta essa desvinculação entre obra e escritor de maneira mais profunda, isto é, pela rejeição, quase sistemática, do processo de releitura, a ponto de ficar aliviada quando não entende a língua estrangeira, pois o *gatilho crítico* não será acionado para gerar, de forma behaviorista, sensações físicas desagradáveis. De fato, ela não consegue desvincular-se do papel quer de autora quando lê sua própria criação (traduzida ou não), quer de tradutora que lê uma obra antes de traduzi-la. Esses casos não são, propriamente ditos, releituras, mas sim, *perdas de graça*.

Neste artigo “Traduzir procurando não trair”, Lispector se refere à tradução de seu romance, *A maçã no escuro*, vertido para o alemão, por Curt Meyer-Clason, com o título *Der apfel im dunkeln* (1964). Na verdade, é a própria Clarice que organizou, em 1962, seu projeto de publicação em língua alemã.

Com efeito, Hilde Claassen, dona da editora alemã homonímia, encontrou-se rapidamente no Rio de Janeiro, em julho de 1962, com Clarice que aproveitou o ensejo para apresentar-lhe três livros: *Perto do coração selvagem* (na tradução francesa de Moutonnier), *Laços de família* e *A maçã no escuro*. Depois desse encontro, Claassen enviou, da Alemanha, sua carta do dia 19/07/1962, redigida em francês, aos cuidados da escritora, diretamente à embaixada do Brasil na Polônia, onde o ex-marido desta, Maury Gurgel Valente, atuava como embaixador. Porque durante aquele verão europeu, segundo Gotlib (2007, p. 351–352), Clarice viajara com seus filhos e uma governanta escocesa para que eles pudessem se encontrar com o pai deles.

---

<sup>86</sup> Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, documento Ref. CL71, cp.

Nessa carta, a editora alemã, Hilde Claassen, afirma que ficou impressionada por *Perto do coração selvagem*, que leu diretamente na tradução francesa de Moutonnier recebida das mãos de Clarice. Ela destacou a “profunda psicologia” das personagens principais e a “linguagem original” desse livro, que foi mantida apesar dos dois “filtros” linguísticos, o primeiro é o da própria tradução e o segundo se refere ao da leitora que leu em francês enquanto o alemão era sua língua materna. Quanto aos dois outros romances, ainda não traduzidos, a editora entregou-os a seu leitor português que teve dificuldades para avaliá-los devido às “nuanças brasileiras” em comparação com o português europeu. No entanto, apesar desses empecilhos, ele teve certeza de que eram livros de valor. Por conseguinte, Claassen manifestou interesse em traduzir essas três obras.

Após uma carta de Varsóvia (25/07/1962) e um telegrama de Paris (30/07/1962) de Clarice, que aceitou as propostas de tradução de seus livros, Claassen enviou uma carta resposta, em 31/07/1962, para a escritora no seu endereço do Rio de Janeiro. A editora alemã manifesta sua satisfação em traduzir para o alemão *A maçã no escuro* e faz, na mesma carta, uma pequena resenha do livro. Porém, ela não pôde se posicionar para mandar traduzir *Laços de família*, pois a análise da obra não tinha sido concluída pelo examinador da casa.

Quanto a *Perto do coração selvagem*, Claassen não aceita vertê-lo para o alemão, apesar de suas qualidades literárias, pois foi publicado pela primeira vez há “20 anos” (em 1962). Além disso, ela acrescenta que o “público oeste-europeu” já conhece o romance de Clarice graças à tradução francesa da editora Plon, traduzido por Moutonnier.

Após a exposição dos termos contratuais para tradução, a editora menciona seu interesse em conseguir os direitos para realizar uma adaptação fílmica do romance *A maçã no escuro*.

Para publicar esse romance, a editora propõe a Clarice um prazo de “18 meses a partir da assinatura do contrato”, para zelar da qualidade da tradução e se justifica da forma seguinte, valorizando o papel do tradutor: “mas uma tradução cuidadosa do português não se faz facilmente e com pressa e nós trabalhamos mais facilmente se nós vemos um espaço [de tempo] suficiente em nossa frente. Se o livro puder ser publicado antes – tanto melhor<sup>87</sup>” (tradução minha).

Na carta do dia 5/11/1962, Claassen pede socorro a Clarice, pois mandou, para a editora brasileira Francisco Alves, várias cartas (27/07/1962 e 28/08/1962), que ficaram sem

---

<sup>87</sup> « [...] mais une traduction soigneuse du portugais ne se fait pas aisément et en hâte, et nous travaillons plus librement si nous voyons un espace suffisant devant nous. Si le livre peut paraître plus tôt — tant mieux. ». Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, Carta de Hilde Claassen para Clarice Lispector do dia 31/7/1962. Ref. CL26, cp.

nenhuma resposta, para resolver questões contratuais e para receber mais um exemplar em português de *A maçã no escuro* a fim de enviá-la ao tradutor (Curt Meyer-Clason) que mora, em Munique, no sul da Alemanha (Hamburgo, local da editora, fica no norte do país). Vale destacar a preocupação com a qualidade da tradução, pois a editora justifica a necessidade desse segundo exemplar: “Para preparar as datas técnicas da produção [com o tradutor], é indispensável que nós tenhamos também uma cópia aqui, na empresa<sup>88</sup>” (tradução minha).

Por isso, Hilde Claassen pede um exemplar diretamente a Clarice, “Obrigado mil vezes pela sua ajuda”. Caso contrário, ela pede à escritora para ver a possibilidade de falar pessoalmente com a editora carioca para resolver os problemas e conseguir iniciar o projeto de tradução.

Curt Meyer-Clason é mais conhecido hoje, no Brasil, como o tradutor de João Guimarães Rosa, graças à publicação de sua profícua correspondência (2003), iniciada em 1958 com o próprio escritor-diplomata. Assim, em 1996, numa entrevista, o tradutor premiado<sup>89</sup> apresenta suas recomendações para realizar um bom trabalho de tradução:

O tradutor “passionado” deveria viver vários anos no país cuja língua ele pretende transpor para a sua. Ele deveria atravessar a sua fronteira para o território alheio com curiosidade amorosa, com constante solicitação, dirigida ao novo ambiente: “Fala para que te conheça!” RECONHECER: o clima, a geografia, o convívio das pessoas da terra desconhecida, sem atitude crítica, a tentativa de imitar o sotaque da língua deles, **de querer entrar nela como num paletó desconhecido**, para acalentá-lo e vestir-se nele como fosse o seu. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 49, grifo meu)

De certo modo, Lispector passou por meio de um processo similar ao atravessar as fronteiras da Europa, de terras desconhecidas em tempo de guerra, e dos Estados Unidos durante seu “exílio diplomático”, que durou quase uma década e meia. Seu estatuto peculiar de estrangeira (como esposa de diplomata brasileiro) não lhe permitia, porém, essa aproximação com a população conforme a descrição de Meyer-Clason que descobriu, no Brasil, antes do sertão mineiro, o mundo carcerário das *casas de detenção* de Getúlio Vargas, durante cinco anos, na época da Segunda Guerra.

Para o tradutor alemão, o contato com a terra natal e com o povo do autor do texto de partida era imprescindível para ajudá-lo a traduzir, em especial, a prosa ficcional de Guimarães Rosa. No entanto, para Clarice, sua época no exterior era mais de introspecção do que de contato ou de calor humano. Era mais uma experiência de isolamento físico no recinto

<sup>88</sup> « *Pour préparer les dates techniques de la production il est indispensable que nous disposions aussi d'une copie ici, en notre maison.* ». Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, Carta de Hilde Claassen para Clarice Lispector do dia 5/11/1962. Ref. CL26, cp.

<sup>89</sup> Recebeu, em 1975, o Prêmio de Tradução pela Academia Alemã de Letras (Língua e Literatura). Fonte: <<http://www.buchmarkt.de/content/49836-curt-meyer-clason.htm>>. Acesso: 24 abr. 2013.

da delegação diplomática brasileira, propício, apesar disso, para se dedicar a seus filhos e à construção de sua obra (como o fez Guimarães Rosa durante sua carreira), para escrever e depois, se fosse o caso, traduzir: “Agora não é tempo de traduzir, é tempo de trabalhar”. (LISPECTOR, 2005, p. 163).

Todavia, o contato físico com a língua e com a cultura alheias as quais se traduzem, não deixa ileso o tradutor, de fato, muito mais sensibilizado com o fenômeno da *empatia* linguística. Ele pode manifestar-se como no caso da metáfora do *paletó* proposta por Meyer-Clason, ao entrar na língua “como num paletó desconhecido para acalentá-lo e vestir-se nele como fosse o seu”, tentando “imitar o sotaque da língua” do outro. Eis o que fazia Lispector, retrospectivamente, de volta ao Brasil, quando traduzia para o teatro, por efeito de empatia com a língua de partida, o inglês norte-americano, como “cantar as palavras, exatamente como um americano que fala português” (LISPECTOR, 2005, p. 115).

#### 1.4.2. Clarice traduzida em inglês-americano: Gregory Rabassa

A inquietação de Clarice Lispector, diante da sua *cegueira linguística* aliviadora, que impede, de certo modo, de ver soluções para os problemas, pode se esvanecer, pois seu tradutor alemão tem um currículo tanto rico e consistente quanto o de seu tradutor norte-americano, Gregory Rabassa, que ela (2005, p. 117) elogiou, nos seguintes termos: “era de primeira água - ganhou o *National Book Award* do ano<sup>90</sup>, nos Estados Unidos”. Por sua vez, conforme Weissbort e Eysteinson (2006, p. 507), “Gabriel García Márquez chamou Rabassa ‘o melhor escritor latino-americano de língua inglesa’”.<sup>91</sup>

Rabassa (1922), cujo pai era de nacionalidade cubana e mãe norte-americana, é portanto um tradutor de tipo bilíngue “nato”, espanhol-inglês, devido a seu âmbito familiar, porém sem realmente viver a preciosa experiência de vestir o “paletó desconhecido” da cultura de chegada (Curt-Meyer), pois sempre morou nos Estados Unidos, mas viajou no Brasil em 1962 e 1965, para traduzir *A maçã no escuro*.

Além disso, ele é reconhecido como divulgador da literatura latino-americana, mais especificamente hispanófono, na América do Norte e manifesta satisfação pelo seu ofício:

<sup>90</sup> Prêmio do ano 1967, com a tradução: CORTÁZAR, J. *Hopscotch* [Rayuela]. Tradução de Gregory Rabassa. New York: Pantheon Books, 1966.

<sup>91</sup> “Gabriel García Márquez himself has called Rabassa the ‘best Latin American writer in the English language.’” (WEISSBORT; EYSTEINSSON, 2006, p. 507)

“muito feliz porque a tradução e a escritura latino-americana receberam reconhecimento por meio do prêmio [*National Book Award*]” (RABASSA, 1967, tradução minha).<sup>92</sup>

Com efeito, vale ressaltar que nessa declaração ao receber o prestigioso prêmio, o tradutor norte-americano não se baseou unicamente nos aspectos literários, mas também, na manifestação pública de seu engajamento na promoção da tradução, no sistema literário receptor. Assim, por meio de uma preparação séria e cuidadosamente organizada, os leitores e os críticos norte-americanos não devem esquecer que chegaram a ler, e conseguiram fazê-lo, as obras de Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Jorge Amado e Clarice Lispector, entre outros, por meio do processo tradutório, ainda que sempre seja considerado por ele “imperfeito”. O trabalho de Rabassa não foi isolado, mas sim, coordenado espontaneamente por um grupo de tradutores que resolveu dar visibilidade a determinada cultura através sua literatura – eis um exemplo prático e real do imprescindível papel de “*porteur*”, quando devidamente organizado para ser reconhecido:

Juntamente com Helen R. Lane, Suzanne Jill Levine [...], e vários outros tradutores ele teve papel fundamental em trazer para o mundo anglófono o “*boom*”<sup>93</sup> da escritura da América Latina, incluindo obras fundamentais associadas ao “realismo mágico”.<sup>94</sup> (WEISSBORT; EYSTEINSSON, 2006, p. 507, tradução minha)

Já naquela época, manifesta-se nítida e inédita valorização desse ofício nos meios editoriais e no público receptor em geral, pois o *National Book Award* [Prêmio Nacional do Livro] de 1967 foi atribuído, pela primeira vez na sua história, a um tradutor, com o explícito intuito de premiar uma nova categoria: a tradução literária.

Além do papel de divulgador cultural, pode se destacar, no processo de traduzir de Rabassa, uma característica notável que merece ser analisada, pois segundo Weissbort e Eysteinson (2006, p. 507), durante a Segunda Guerra Mundial, sua primeira missão consistia em “quebrar” códigos secretos militares. Essa experiência de juventude, nesse contexto bélico, teria sido, segundo o próprio relato de Rabassa, o início de sua carreira de tradutor renomado. A tradução vista como “quebra de códigos secretos”, assimila-se ao conceito de “tradução radical” desenvolvido por Quine (1960) e representa talvez uma nova leitura crítica da tradução cultural geralmente desvinculada dos aspectos pragmáticos.

<sup>92</sup> “he is ‘very pleased because translation and Latin American writing will receive recognition through the award.’” *Columbia Daily Spectator*, Volume CXI, Number 83, 14 March 1967 — *Rabassa Wins National Book Award*.

<sup>93</sup> Clarice Lispector contribuiu a esse movimento intelectual norte-americano com sua palestra sobre a “Literatura de vanguarda no Brasil”, no Texas, em 1963. (LISPECTOR, 2005, p. 95–111)

<sup>94</sup> “Together with Helen R. Lane, Suzanne Jill Levine [...], and a number of other translators he has been instrumental in bringing to the English-language world the ‘boom’ writing of Latin America, including key works associated with ‘magic realism’”. (WEISSBORT; EYSTEINSSON, 2006, p. 507)



Essas notórias credenciais do tradutor e o livro como belo objeto podem de certa forma influenciar positivamente o juízo crítico de Clarice que, ao ler seu texto traduzido: *The apple in the dark*<sup>95</sup> [A maçã no escuro], publicada na editora Knopf de Nova Iorque afirma: “o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos” (LISPECTOR, 2005, p. 117). No entanto, esse contexto é amplamente favorável, para desfrutar da leitura em inglês, língua que Clarice dominava, passiva e ativamente. Apesar do esforço pessoal, essa tentativa não foi suficiente para vencer sua terrível angústia de se ver no *belo espelho* apresentado por Rabassa: “Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. **A tradução me parece muito boa. Mas parei**, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler”. (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo meu).

Podem-se questionar, de certo modo, as competências críticas de Lispector em face de sua resistência ao processo de *releitura* que se torna quase patológica, mesmo se uma tradução parece sempre “muito boa”, sem o imprescindível cotejo com o original, pois as traduções são, na maioria dos casos, “domesticadoras”<sup>96</sup>, especialmente quando inseridas num processo de divulgação de uma determinada cultura, como no caso da literatura latino-americana, promovida por Rabassa, aqui, com *A maçã no escuro*. Abrindo mão da releitura de seus livros traduzidos, Lispector preserva-se de eventuais decepções que poderiam lhe afligir e, por outro lado, deixa maior liberdade para sua obra evoluir fora do Brasil, apesar das críticas, com certa fidedignidade assegurada pela *ética tradutória* que motiva a maioria dos tradutores profissionais ao redor do mundo, quer dizer, traduzir e “passar” *cosmovisões* alheias nas culturas receptoras.

Neste mesmo artigo, quando Lispector se refere também a Rabassa como professor universitário<sup>97</sup>, ela não podia deixar de mencionar o prefácio que ele redigiu para sua tradução, *The apple in the dark*. Clarice destacou uma observação do *tradutor-professor* que se tornou, de certo modo, mítica nos estudos clariceanos: “Chegou à conclusão estranha de que eu era ainda mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, **por causa de minha sintaxe**”. (LISPECTOR, 2005, p. 117, grifo meu). Esse prefácio foi redigido por Rabassa a

<sup>95</sup> LISPECTOR, C. *The apple in the dark*. Tradução de Gregory Rabassa. New York: Knopf, 1967. Uma primeira edição foi publicada em 1961: LISPECTOR, C. *The apple in the dark*. Tradução de Gregory Rabassa. Austin: University of Texas Press, 1961.

<sup>96</sup> Cf. n. 123, p.89.

<sup>97</sup> Clarice apresenta aqui Rabassa como tradutor e “(...) professor de literatura portuguesa e brasileira numa universidade” (LISPECTOR, 2005, p. 117). Sua atuação é mais ampla, pois ele é de fato “*professor of Romance languages and Comparative Literature at Queens College, City University of New York.*” (WEISSBORT; EYSTEINSSON, 2006, p. 507)

contragosto<sup>98</sup> a pedido da própria editora Knopf, com o intuito de introduzir o romance e facilitar a recepção para o leitor norte americano deste que é considerado um livro de difícil acesso. Porém, para o tradutor a escritura clariceana não chega a um nível de dificuldade tão elevado, conforme a “fama” ou o “mito”, pois “Clarice Lispector escreve uma prosa clara, fluida e evocativa e, assim, **um tradutor que segue suas palavras deveria ser conduzido por elas e não ter nenhum problema**”.<sup>99</sup> (RABASSA *apud* GUZMÁN, 2010, p. 70, tradução minha, grifo meu).

Clarice já concordaria mais com essa avaliação posterior ao prefácio (de 1967) de seu primeiro tradutor norte-americano, mas devido a suas “credenciais” de professor universitário e de tradutor reconhecido ela acatou sua avaliação de ser uma escritora de “sintaxe difícil”, porém sem entender os motivos, uma 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, 1999b, p. 352, grifos meus)

Esse *estigma*, que marcou indevidamente sua prosa e “(des)orientou” algumas críticas, a perseguiu até o fim de sua carreira. As dificuldades de sua escritura não se encontram no plano da forma, aliás, nem no do fundo, mas no plano da percepção que se manifesta de forma fragmentária no plano do significante, quando o leitor percebe algo poético na fala de uma verdade da vida. A expressão do papel do poeta que encontra as palavras indizíveis que seu leitor sempre procurou expressar, mas em vão. Eis uma das manifestações do que eu chamaria de “*simplicidade*” de Clarice Lispector, para quem quer se deixar conduzir pelas suas palavras “perceptivamente” associadas.

No que diz respeito à *complexidade*, vale salientar que Rabassa nunca traduziu obras de Guimarães Rosa, Clarice foi a primeira, entre todos os escritores brasileiros, a ser traduzida por ele e *A maçã no escuro* foi o primeiro romance da autora traduzido para o inglês. Numa entrevista concedida em 2008 à revista brasileira *Veja*, o tradutor declarou que tentou traduzir *Grande Sertão: Veredas*, mas desistiu, ao contrário do tradutor alemão de Clarice, Meyer-Clason, que conseguiu fazê-lo e foi premiado, na Alemanha, por esse *complexo* trabalho. Rabassa destacou uma dificuldade inerente a seu ofício, isto é, *escrever em tradução*, para não

<sup>98</sup> “I wondered if it really was needed or whether the novel was more arcane than I had thought.” [Eu me perguntei se ele [o prefácio] era realmente necessário ou se o romance era mais misterioso do que eu pensara.] (RABASSA *apud* GUZMÁN, 2010, p. 70, tradução minha)

<sup>99</sup> “Clarice Lispector writes a clear, a following, and evocative prose, and so a translator following her words should be led right along by them and have no trouble.” (RABASSA *apud* GUZMÁN, 2010, p. 70)

se perder nela. Ele teve a *humildade*, também inerente a seu ofício, de desistir para não desvirtuar a obra original, nem enganar, de certa forma, o público-receptor leigo que ele pretende “iniciar-se” à literatura latino-americana:

**[O entrevistador: André Pétry] O senhor nunca quis traduzir Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa?**

[Rabassa] Tentei, mas desisti. O livro começa com a epígrafe “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. Li e coloquei em inglês: “*The devil on the street, in the middle of the whirlwind*”. Examinei de novo e percebi que o diabo não estava só no meio do redemoinho mas também no meio da palavra re-demo-inho. Achei uma solução em inglês com “demo” na palavra, mas não era a mesma coisa. Então eu disse: **isso é como James Joyce (irlandês, 1882-1941), não dá para traduzir.** (RABASSA, 2008, p. 170, grifo meu)

Portanto, a sintaxe clariceana nunca foi mais “difícil” de traduzir do que a prosa de Rosa ou a de Joyce (“não dá para traduzir”), que representam inquestionáveis desafios tradutórios. Pelo contrário, pois Clarice zelava por sua brasilidade tanto na sua escritura quanto na expressão oral conforme suas primeiras palavras pronunciadas na introdução de sua palestra de teoria literária sobre a “Literatura de vanguarda no Brasil”, em 1963, na Universidade do Texas, onde também se encontrou pessoalmente com Rabassa:

**Bem, tenho que começar por lhes dizer que não sou francesa**, esse meu *err* é defeito de dicção: simplesmente tenho língua presa. **Uma vez esclarecida minha brasilidade**, tentarei começar a conversar com vocês. (LISPECTOR, 2005, p. 95, grifos meus)

O zelo de Clarice para defender sua *brasilidade*, sem ufanismo, manifesta-se na negação de ser reconhecida como outra (“francesa” ou “russa”) do que brasileira – de fato, naturalizada<sup>100</sup> –, mas genuinamente brasileira, apesar desse “pseudossotaque” francês devido a sua “língua presa”.

Clarice reforça, alguns anos depois, sua ligação com o Brasil, na crônica “Falando em viagens” (1971), na qual expressa suas sensações a respeito da terra onde nasceu, quando, com os filhos, visitou, em 1962, seu ex-marido embaixador do Brasil na Polônia<sup>101</sup>:

Na Polônia eu estava a um passo da Rússia. Foi-me oferecida uma viagem à Rússia, se eu quisesse. Mas não quis. **Naquela terra eu literalmente nunca pisei: fui carregada de colo.** Mas lembro-me de uma noite, na Polônia, na casa de um dos secretários da Embaixada, em que fui sozinha ao terraço: uma grande floresta negra apontava-me emocionalmente o caminho da Ucrânia. Senti o apelo. A Rússia me tinha também. **Mas eu pertenceo ao Brasil.** (LISPECTOR, 1999b, p. 353, grifos meus)

Ao contrário dos outros membros de sua família (pai, mãe, irmãs), Clarice não teve tempo de enraizar-se na Ucrânia, pois nunca pisou literal e *sintaticamente* “naquela terra”. Foi a seiva oriunda do chão brasileiro, depois do leite maternal, que irrigou suas veias, quando se

<sup>100</sup> Em 12 de janeiro de 1943 (GOTLIB, 2007, p. 149).

<sup>101</sup> Fonte: (GOTLIB, 2007, p. 351–352)

fixou no Brasil. Esse profundo sentimento de *brasilidade* consta da carta de apresentação que ela escreveu pessoalmente em inglês a pedido da revista norte americana *The New Mexico Quarterly*, em 1957. Ela embasou-se no “Preâmbulo” já redigido por Paulo Mendes de Campos para a versão francesa de *Perto do coração selvagem*, traduzida por Moutonnier. Ademais, junto com a carta, ela enviou um exemplar dessa tradução para a revista norte-americana, como referência profissional internacional. Assim, o trecho que se refere a sua *brasilidade* ocupa quase um quarto do texto da carta, em que Clarice insiste nos “fatos”, nos termos seguintes:

Apesar de ter nascido enquanto minha família estava a caminho do Brasil vindo da Ucrânia, eu sempre me considerei brasileira, sou cidadã brasileira e o lugar do meu nascimento é totalmente sem importância para mim, pessoal ou profissionalmente. Minha infância toda e minha educação foram brasileiras, e **eu ficaria muito grata se você salientasse esse fato ao invés de meu lugar de nascimento**<sup>102</sup>. (grifo meu, minha tradução)

Portanto, seria injusto tentar desarraigá-la, contra sua vontade, negar-lhe ou *des-prezar* sua plena e integral brasilidade por motivos linguísticos e culturais alheios a sua constante e dolorosa busca de identidade, que, de fato, libertou sua *língua* por meio da *pena*.

Língua que se *des-presa* na escritura de sua prosa fluida, mas não através de uma sintaxe requintada ou que foge aos padrões linguísticos vigentes da sua época, a ponto de levar um exímio tradutor (Rabassa) a render-se e entregar as armas da criatividade tradutória, sem entraves: “Tenho o maior respeito por gramática, e pretendo nunca lidar conscientemente com ela”. (LISPECTOR, 2005, p. 117).

Com efeito, Clarice lida de maneira *inata* com a sintaxe do português do Brasil, que não deixa de ser, apesar de sua sofrida história familiar, sua língua materna. Assim, conforme a própria autora (2005, p. 117, grifo meu), sua sintaxe lhe é “intima e natural”, nunca assustou ninguém, mas sempre chamou atenção, pois ela escreve “mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois **o certo sempre soa melhor**”, conforme seu ritmo musical, sem conhecer o solfejo. A dificuldade “sintática” que Rabassa manifestou não pode se comparar à prosa de Guimarães Rosa – se fosse o caso, teria também desistido da tradução de *A maçã no escuro*. No entanto, ele conseguiu concluir seu ofício, pois foi guiado pela sonoridade da prosa clariceana, estruturada para “soar” melhor. O significante que domina o significado, a forma

---

<sup>102</sup> “Although I was born while my family were en route to Brazil from the Ukraine, I have always considered myself Brazilian, I am Brazilian citizen, and the place of my birth is wholly unimportant to me either personally or professionally. My whole upbringing and education were Brazilian, and I would be grateful if you would stress that fact rather than my birthplace.” Fonte: Carta escrita por Clarice Lispector, em janeiro de 1957. Arquivo de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, ref. CL89, cp.

se torna conteúdo, a descrição muda-se em símbolo, eis, talvez, os traços de *estrangeiridade* que compõem os *perfis* de Clarice: sua *simplexidade*.

No primeiro capítulo (“Perfis”) de *Clarice, uma vida que se conta*, Nádya Gotlib destaca esse “distanciamento respeitoso” que caracterizava a escritora, ilustrando esse típico traço de afastamento com a perspicaz descrição de Antonio Callado:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. **Clarice era estrangeira na terra.** Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais. (CALLADO *apud* GOTLIB, 2009, p. 22)

O tradutor da obra de Clarice Lispector deve tomar em consideração esse conjunto de fatos para ler e entender sua pose: a busca constante de sua essência e a lógica de sua “sintaxe narrativa” que Nádya Gotlib define, na sua análise de *A cidade sitiada*, da seguinte forma:

[...] na lógica da sintaxe narrativa de Clarice, deste e de outros textos seus, que quanto mais se mergulha na profundidade das coisas, mais se destaca a casca da superfície. E quanto mais se volta para a fachada da superfície, mais emerge o seu avesso, sob a forma final e definitiva do que se procura: o núcleo da coisa. “Eu quero a coisa em si”, afirma Clarice em várias instâncias deste seu caminho narrativo, nesta sua aventura de desconstrução do tal bom-senso e do senso comum. (GOTLIB, 1990, p. 62)

#### 1.4.3. Clarice traduzida em francês: uma prototradução “oficial”

Além da autotradução do capítulo “A Tia” [*A Zia*], de *Perto do coração selvagem* (1943), realizada por Clarice Lispector em colaboração com o poeta italiano, Giuseppe Ungaretti, em 1944<sup>103</sup> (Cf. item 4.1, p. 285), a diplomata brasileira Beata Vettori realizou a primeira tradução em língua estrangeira de um trecho da obra clariceana. Com efeito, ela traduziu, em 1952, para a revista literária francesa *Roman*, da editora parisiense Plon, o capítulo “Os primeiros desertores”, do romance *A cidade sitiada* (1949).

Essa iniciativa precursora mereceu, na época, destaque na imprensa brasileira, o que comprova a atenção dos meios culturais à divulgação da cultura brasileira Brasil afora. O *Diário Carioca* (p. 2), do dia 12 de outubro de 1952 publicou a notícia nestes termos: “O último número [n.º 8] da revista francesa ‘Roman’ traz um capítulo do romance ‘A cidade sitiada’, de Clarice Lispector. A tradução da bela página foi feita por Beata Vettori (*sic*)”.

<sup>103</sup> “Le poète Giuseppe Ungaretti a traduit en italien quelques chapitres de son livre (...)” [O poeta Giuseppe Ungaretti traduziu para o italiano alguns capítulos de seu livro (...)] (CAMPOS, 1952, p. 577, tradução minha).

#### 1.4.3.1. Paulo Mendes Campos: o incansável “embaixador clariceano”

Essa tradução foi introduzida por um breve prefácio redigido pelo incansável e fiel “embaixador clariceano” e seu primeiro “hagiógrafo”, o escritor Paulo Mendes Campos. Ele apresenta, em francês, breves dados biográficos da autora na base de uma *tradução-adaptação* de uma entrevista<sup>104</sup> que realizou pessoalmente no apartamento de Clarice Lispector, no Rio de Janeiro. Ela foi publicada no jornal *Diário Carioca*, do dia 25 de junho de 1950. Campos a descreve como uma escritora precoce quando escreveu, ainda criança, uma peça em três atos de duas páginas que, logo em seguida, escondeu:

Coube a uma companhia de teatro despertar na menina o primeiro impulso literário. Depois ao ver Lygia Sarmiento e Alma Flora representarem uma peça romântica, no teatro Santa Isabel [em Recife], ela foi para casa e escreveu sua primeira “obra”: uma peça em três atos e duas páginas arrancadas do caderno escolar. Escondido atrás de uma estante, o trabalho foi destruído mais tarde, antes que outros olhos o lessem. (CAMPOS, 1955, p. 5)

Para Campos (1952, p. 577), além da precocidade, essa atitude demonstra a “vocação” e o “pudor um pouco selvagem” da futura grande escritora brasileira. Ele destacou – e verteu para o público francês – um trecho que ilustra notavelmente esse *pudor selvagem*, no qual Clarice confessa sofrer uma desagradável sensação de “ludibriar” os outros com sua literatura, ainda principiante:

Tinha a impressão de que os leitores que gostaram de *Perto do coração selvagem* **haviam sido enganados por mim**. Fico sempre deprimida depois de uma conversa longa e me senti exatamente como se tivesse falado demais.<sup>105</sup> (LISPECTOR *apud* CAMPOS, 1950, p. 5, grifo meu)

O primeiro romance de Clarice pode ser considerado uma longa conversa, *de si para si*, que a deixou insatisfeita devido à exposição pública de reflexões íntimas de quem não é capaz de guardar segredo de si, numa relação oximórica que afeta muitos artistas: a *privacidade pública*. Temos aqui uma definição da *quadratura do círculo* clariceano, ou seja, a impossibilidade de desfrutar o instante presente, o famoso *carpe diem* horaciano, pois houve sempre da parte da própria Clarice uma autoavaliação retroativa (*autofeedback*) restritiva ou de remorsos parecidos, de certa forma, com uma *autocensura* constante, fonte de sofrimento. Esse traço comportamental – já destacado pelos pioneiros, os primeiros críticos<sup>106</sup> de *Perto do*

<sup>104</sup> “Paulo Mendes Campos entrevista Clarice Lispector no apartamento da escritora, no Rio de Janeiro, à rua Marques de Abrantes n. 126, apto. 1004. A matéria sai publicada sem assinatura no Suplemento do *Diário Carioca* em [25/06/]1950 com o título de ‘Itinerário de Romancista’ [Conversa com Clarice Lispector — Direito Penal e a Vida]” (GOTLIB, 2007, p. 282)

<sup>105</sup> Na versão francesa: “*J’avais l’impression que les lecteurs qui ont aimé Près du cœur sauvage (son premier livre) avaient été trompés par moi. Je me sens toujours déprimée après une longue conversation et j’ai exactement l’impression d’avoir trop parlé.*” (LISPECTOR *apud* CAMPOS, 1952, p. 577)

<sup>106</sup> Cf. Capítulo 3, p. 202.

*coração selvagem*, nos fins de 1943 e em 1944 – marcará sua personalidade até em seus últimos dias de vida, quando pediu que a derradeira entrevista<sup>107</sup> que ela deu fosse colocada no ar somente após sua própria morte. A negação do autorreconhecimento de ser realmente competente transparece na prosa clariceana, não pela manifestação de um tipo de humildade exacerbada, mas pela *empatia* que se exala de cada personagem, seja com papel de “bom” ou de “mau”.

Campos apresenta ao público francês mais uma faceta de Lispector que se contrapõe à anterior, isto é, uma Clarice firme e segura, de formação clássica de “bacharel”, estudante em Direito, na qual e, de modo mas específico,

(...) no denso tecido das leis e dos artigos punitivos, ela encontra não a letra, mas sim as situações fundamentais que abalam o homem – *o coração selvagem* – e o empurram nos caminhos onde o olhar do romancista o aguarda.<sup>108</sup> (CAMPOS, 1952, p. 577, tradução minha)

Na sua avaliação crítica, Campos destaca, com justeza, um caráter fundamental do texto jurídico, pois não é a “letra” que atraiu a escritora, na medida em que pode limitar-se a um jargão conformista e codificado do legislador. Porém, atrás dessa formalidade “fria”, há “o coração selvagem” do homem que recebe a lei e que, bem ou mal, convive com ela. O texto jurídico detém em si mesmo alto teor cultural, pois tem o intuito de regular as “situações fundamentais que abalam o homem” que a escritora quer e sabe explorar.

Assim, conforme o ofício do tradutor pragmático<sup>109</sup>, Clarice afasta-se da *letra da lei* na busca do *espírito da lei*, isto é, observa, sem necessariamente entender, como o homem reage ao exercício da autoridade política para viver numa determinada sociedade, ou nas suas margens, onde pode ser empurrado pelas próprias leis.

Para ilustrar seus comentários, Campos também cita o primeiro trabalho universitário de Clarice, “Observação sobre o fundamento do direito de punir”, publicado, em 1941, na revista *A Época*, da Faculdade de Nacional de Direito<sup>110</sup>. Esse primeiro artigo publicado, que eu classifiquei dentro dos *prototextos* clariceanos, é duplamente pertinente por este estudo, pois sua redação é contemporânea ao período de “gestação”<sup>111</sup> de *Perto do coração selvagem*

<sup>107</sup> Entrevista de Clarice Lispector concedida, em fevereiro de 1977, a Júlio Lerner para o programa “Panorama” da TV Cultura.

<sup>108</sup> « (...) dans le dense tissu des lois et des articles punitifs, elle trouve non pas la lettre, mais les situations fondamentales qui ébranlent l’homme — le cœur sauvage — et le poussent dans les chemins où le regard du romancier l’attend. » (CAMPOS, 1952, p. 577).

<sup>109</sup> Por oposição ao tradutor literário.

<sup>110</sup> Fonte: (GOTLIB, 2007, p. 140)

<sup>111</sup> « En 1942, après neuf mois d’une patiente gestation, elle présente son premier livre, *Près du cœur sauvage*. » [“Em 1942, após nove meses de uma **paciente gestação**, ela apresentou seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*.”] (CAMPOS, 1952, p. 577, grifo meu, tradução minha).

e um exemplo de escritura acadêmica, estilo pouco estudado, devido a sua escassez no amplo e polígrafo *corpus* clariceano.

Descobre-se, neste artigo, uma escritura acadêmica, fundamentada em citações<sup>112</sup> e mais engajada que precisa ser contextualizada no clima da Segunda Guerra Mundial, conforme seu item 1:

1. **Não há direito de punir. Há apenas poder de punir.** O homem é punido pelo seu crime porque o Estado é mais forte que ele, **a guerra, grande crime, não é punida** porque se acima dum homem há os homens acima dos homens nada mais há. (LISPECTOR, 2005, p. 45)

Lispector faz aqui uma distinção entre o “direito” e o “poder” de punir, sendo uma “força unilateral” que objetiva a estabilidade de uma sociedade, em determinado momento e lugar. Com efeito, vale ressaltar que a autora relativiza esse poder ou direito para demonstrar seu caráter intrinsecamente cultural e histórico, ligado a necessidades imediatas, *hic et nunc*, dos homens, como o faz a própria literatura quando se adéqua aos anseios da coletividade:

E não há direito de punir porque **a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo**: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não é superior a todos os outros critérios? Como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime? (LISPECTOR, 2005, p. 45, grifo meu)

A convicção de Lispector a levou a construir sua argumentação em torno deste relativismo espaço-temporal, embasando-se em referências históricas. Com efeito, no item 2 do artigo (2005, p.45-46), ela apresenta a evolução do conceito de força, que de física e individual transferiu-se de forma abstrata à coletividade, através do direito, simbolizada pela força oriunda da união dos “fracos”. Para ilustrar essa transferência da agressividade animal do homem a um tipo de “tratado de paz” por meio das leis, Clarice faz referências indiretas à psicanálise freudiana, pois compara essa evolução ao “nascimento do **superego** (homem social)”.

Assim, o “novo homem”, o “homem social” é um *superego*, ou *supereu*, que, para Freud, representa o fruto da separação do *ego*. Ele percebe, então, a manifestação do *superego*, um contexto específico de luto patológico ou de melancolia, de modo que “uma parte do ego se opõe à outra, julga-a de forma crítica e, por assim dizer, toma-a como objeto”.(FREUD *apud* LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 498)

O conceito de homem social como *superego* é muito pertinente no âmbito do artigo jurídico de Lispector, pois, segundo Laplanche e Pontalis (2008, p. 498), ele assume, de forma



internalizada, um “valor de modelo” a seguir e a “função de juiz”, que são, para Freud, antes de encontrar o termo *superego* (*Über-Ich* em 1923), “funções de interdição e de ideal”. Os autores franceses não poderiam dar melhor definição para o *homem social clariceano*: “o *superego* surgirá principalmente como uma instância que encarna uma lei e proíbe a sua transgressão”. Consoa com o papel que Lispector define nestes termos: “um superego mais ou menos forte, que daí em diante regeria e fiscalizaria as relações do novo homem com os seus semelhantes em face da sociedade”. (LISPECTOR, 2005, p. 46)

O artigo traz uma lição socrática – que Clarice aplica de maneira oblíqua a si mesma quando escreveu seus primeiros romances – é que antes de qualquer discussão filosófica os termos empregados devem ser devidamente definidos. Assim, a autora (2005, p. 47-48) explica que a permanência do verbo *punir*, com sua carga semântica de *vingança*, no vocabulário jurídico da época, demonstra que não há ainda aplicação de “pena científica, impessoal”. Ao contrário, a punição fica sempre altamente carregada da subjetividade dos próprios juízes, a ponto de se assimilar a uma forma de “sadismo” e de “ideia de força” primitiva, tipo de “direito de punir” que repugna a autora. No entanto, ela é favorável a um “dever de punir”, no sentido de direito de defender a sociedade contra os crimes e suas reincidências. Seria o papel do *superego* protetor, o *homem social clariceano* (Cf. Capítulo 3, p. 217).

Entre as referências citadas, encontra-se uma citação em língua francesa – sem sua tradução, como era comum na época – de um jurista francês do período revolucionário, o marquês de Pastoret (1755-1840), da seguinte forma: “*Il n’y a personne qui, en entrant dans une société civile, stipule de l’État qu’il le punira s’il commet quelque crime*”<sup>113</sup> (LISPECTOR, 2005, p. 48, em francês no original).

Essa citação indireta provém, a meu ver, do livro *Du droit de punir* [Sobre o direito de punir] da autoria de Émile de Girardin, publicado em 1871<sup>114</sup>, coincidentemente, também, na publicado editora parisiense Plon, na qual se podem constatar algumas diferenças, como o corte inicial da frase feito por Lispector e a supressão do verbo modal “*vouloir*” [querer]:

“*Il est clair que les peines ne sont pas dues en vertu d’une convention; il n’y a personne qui, en entrant dans une société civile, stipule de l’État qu’il le punira s’il veut commettre quelque crime*”. (PASTORET *apud* GIRARDIN, 1871, p. 35, grifo meu)

“É claro que as penas não são devidas em virtude de uma convenção; **não há ninguém que, ao entrar numa sociedade civil, exige do Estado puni-lo se ele quiser cometer algum crime**”. (PASTORET *apud* GIRARDIN, 1871, p. 35, grifo meu, tradução minha)

<sup>113</sup> “Não há ninguém que, ao entrar numa sociedade civil, exige do Estado puni-lo se ele cometer algum crime.” (LISPECTOR, 2005, p. 46, tradução minha).

<sup>114</sup> Setenta anos antes da publicação do artigo “Observações sobre os fundamentos do direito de punir” (1941).

Ademais, logo após essa citação, consta também no mesmo capítulo “*De La légitimité du droit de punir*” [Sobre a legitimidade do direito de punir], de Girardin, uma referência a um contrato social: “Após estas palavras decisivas, que ainda persistiria sustentar que o direito de punir tem como **fundamento um contrato social?**”<sup>115</sup> (GIRARDIN, 1871, p. 35, grifo meu, tradução minha). Lispector, por sua vez, apresenta o *contrato social* da seguinte forma, antes de sua citação de Pastoret: “A **teoria dum contrato social** estipulado entre os homens e os Estados, concedendo aqueles a estes o direito de punir, peca por conferir à evolução da sociedade e do direito muito da intervenção consciente do homem”. (LISPECTOR, 2005, p. 48, grifo meu).

Esse trecho demonstra as competências linguísticas da autora, na língua francesa, tanto na leitura como na reformulação, em português, das ideias do autor francês de forma acadêmica, o que não deixa de ser um processo tradutório crítico.

No final de seu artigo, Lispector sentiu a necessidade de colocar uma nota justificativa, pois foi classificado “sentimental”:

Nota: Um colega nosso classificou este artigo de “sentimental”. **Quero esclarecer-lhe que o Direito Penal move com coisas humanas por excelência.** Só se pode estudá-lo, pois, humanamente. E se o adjetivo “sentimental” veio a propósito de minha alusão a certas **questões extrapenais**, digo-lhe ainda que **não se pode chegar a conclusões em qualquer domínio sem estabelecer as premissas indispensáveis.** (LISPECTOR, 2005, p. 49, grifos meus).

O *sentimentalismo* atribuído a esse artigo pelo colega de faculdade de Lispector, não está ligado a seu conteúdo em si, pois nada demonstra tal inclinação na redação, analisada acima, não há nenhuma tendência da autora de colocar os sentimentos acima da razão, ao contrário. Os argumentos de defesa expostos pela autora, nesta nota final, evidenciam duas linhas diretoras defendidas naquele artigo.

A primeira refere-se à essência inerente ao Direito Penal, bem como ao Direito de modo geral, na medida em que são representações humanas altamente culturais e dificilmente administráveis cientificamente, conforme destacou a autora no seu artigo. Essa argumentação verifica-se por meio da tradução de textos jurídicos, pois inúmeras representações de um sistema jurídico de uma cultura A não encontram equivalentes no sistema jurídico de uma cultura B. Neste caso, o tradutor, bem como qualquer jurista, tem que se adaptar e usar sua criatividade para transpor eticamente (além de fielmente) esses elementos, vicissitudes tradutórias, na cultura de chegada.

---

<sup>115</sup> “Après ces paroles décisives, qui persisterait encore à soutenir que le droit de punir a pour fondement un contrat social?” (GIRARDIN, 1871, p. 35).

A segunda linha de defesa diz respeito à lição socrática exposta pela autora que precisou tratar de “questões extrapenais” para sustentar sua argumentação, isto é, criar um referencial explicativo e definatório, afim de não cair na teia da facilidade que proporciona a determinados juristas o discurso repleto de sofismas, raciocínio verossímil, porém inverídico, para forjar “verdades” de conveniência. Essa linha defendida é a manifestação de uma busca ética, estabelecendo as bases da argumentação e propondo ao leitor uma grade de avaliação na qual pode embasar-se para construir uma crítica objetiva e construtiva, que, se for de qualidade e reconhecida por seus pares, poderá até cumprir o ofício de doutrina jurídica. Esse procedimento é adotado, ainda timidamente, na área de tradução quando o próprio tradutor expõe seu “projeto de tradução”, na modalidade da lição socrática, de maneira explícita ou na modalidade de prefácio, posfácio ou escritos paratextuais, procedimentos que facilitam as avaliações e as críticas de tradução tornando-as mais objetivas e menos “punitivas” contra o tradutor, pois sabe-se melhor o que ele pretendia traduzir.

O sentimentalismo – associado ao romantismo literário “bovarista” – de que foi tachado o artigo depende mais de uma questão de gênero do que propriamente do conteúdo jurídico de um artigo de uma aluna de graduação, publicado na própria revista de seu curso de Direito, *A Época*. Com efeito, no Brasil do início da década de 40, raras eram as mulheres que frequentavam as faculdades de Direito, para cumprir, após a formatura, o papel social, altamente significativo na cultura brasileira desde o século XIX, de *bacharel* e para ainda menos entre elas, exercer a profissão de advogado. Na área literária, a recepção do seu primeiro romance foi também avaliada como um romance “feminino” (Cf. 3.1.3, p. 232). No entanto, Campos mencionou no seu artigo publicado em 1950, sussurrando por meio de parênteses, que esse primeiro artigo de Clarice “(lhe vale até hoje brincadeiras dos amigos)” (CAMPOS, 1950, p.5). Seria uma forma de negação da escrita pragmática clariceana, como erro de juventude?

Os *prototextos* (Cf. Tabela 1.2, p.5) redigidos e publicados, antes de 1942, ou seja, período de gestação de *Perto do coração selvagem*, tanto literários (contos) quanto não literários (artigos jurídicos) são importantes para definir o perfil escritural e crítico de Clarice Lispector.

O processo “maiêutico” da produção artística de Clarice não é dos mais fluidos e proporciona à autora alta sensibilidade à dor, conforme a metáfora do *parto* usado por Campos. Com efeito, no seu relatório da entrevista publicada em 1950, ele refere-se às condições de “nascimento” do primeiro romance de Clarice: “Em 1942, durante dez *sofridos* meses, Clarice Lispector escreveu o romance que deveria lançá-la definitivamente em nossa

melhor literatura de ficção”. (CAMPOS, 1950, p. 5, grifo do autor). Já para o público francês, Campos apresenta dois anos depois, na base dessa mesma entrevista, esses “dez *sofridos* meses” como “neuf mois d’une patiente gestation” [*nove meses de uma paciente gestação*] (CAMPOS, 1952, p. 577). Campos percebeu, talvez, neste ínterim, um apaziguamento de Clarice?

Vale ressaltar que a temática do *sofrimento* não é oriunda da única interpretação exclusiva de Campos, pois, na entrevista, Lispector se queixava, paradoxalmente, de que seu “sofrimento” lhe foi negado pelas críticas elogiosas: “Ao publicar o livro, eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; **a circunstância de falarem no meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional**”. (LISPECTOR *apud* CAMPOS, 1950, p.5, grifo meu)

Campos (1952, p. 577) apresenta, entretanto, o método de ler que a autora lhe confessou como *ausência de método*, ou seja, um conjunto de atos de leituras desorganizados, *não-método* que caracterizava “todos os escritores brasileiros”. É quando se torna jornalista *por acaso* que Clarice começa a escrever muito, tomando consciência de suas capacidades literárias: “**entrou para a Agência Nacional como tradutora**, mas, estando completo o quadro, foi enviada para a reportagem. A surpresa lhe tornou mais agradável o ofício. (CAMPOS, 1950, p. 5, grifo meu)

Campos (1952, p. 577) apresentou, também, ao público francês, por meio da tradução do relato das próprias palavras da autora, seu método de escrever que era parecido ao de ler, pois, ao perceber suas dificuldades de produzir, diante da angústia da *página branca*, descobriu paulatinamente seu método original que adotara até sua última obra (póstuma) – *Um Sopro de Vida (Pulsações)* (1978):

Não tinha ainda descoberto meu modo de trabalhar. Sentava-me à máquina diariamente, mas não conseguia fazer nada. Aos poucos descobri que não podia escrever quando as ideias me vinham junto com a forma. Passeia (*sic*) então a usar cadernos de notas ou os pedaços de papel que tivesse à mão. (LISPECTOR *apud* CAMPOS, 1950, p. 5)

A gênese do título de *Perto do coração selvagem* faz também parte do primeiro processo da recepção francesa da obra, uma vez que a autora pede ao romancista Lúcio Cardoso, amigo pessoal, que escolha um trecho do “*Portrait of the artist as young man*”. Desse modo, ela “respiraria melhor se tivesse escrito uma frase” de Joyce, que lhe servira de epígrafe da qual extraiu o título.

Clarice Lispector é apresentada como esposa de um diplomata brasileiro que morou, até então (1952), na Europa – Itália, Suíça e Inglaterra – onde teve contatos com grandes

artistas como Ungaretti e Chirico. Além de *Perto do coração selvagem*, Campos apresenta os dois outros livros já publicados na época: *O Lustre (Le Chandelier*<sup>116</sup>) e *A cidade sitiada (La ville assiégée*<sup>117</sup>). Para Campos (1952, p. 578), Lispector distingue-se, na literatura brasileira, pela “constante vibração interior de sua linguagem romanesca”, frequentemente comparada a Virginia Woolf. No entanto, a autora confessou-lhe, na entrevista de 1950, que manifestava uma “extraordinária admiração” pelo escritor, também britânico, David Herbert Lawrence (1885-1930), no qual percebia uma “espécie de regeneração da raça humana”. (LISPECTOR *apud* CAMPOS, 1950, p. 6).

Essas referências sobre as profundas influências da autora encerram a concisa, porém bastante completa introdução da personalidade de Clarice Lispector, de seus anseios criativos e de sua obra, ainda em fase de expansão. Essa tentativa de tradução de um capítulo da sua terceira obra, *A cidade sitiada*, na revista *Roman* será o primeiro passo que levará Célia Bertin e Pierre de Lescure a publicarem, dois anos depois, em 1954, a primeira tradução de uma obra completa de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, que será analisada detalhadamente no Capítulo 3 (p. 281).

Campos conseguiu desenhar para os primeiros leitores em língua francesa de Lispector, um retrato sucinto, mas fiel, conforme o que se sabia naquela época sobre a autora a respeito de sua origem russa, sua precocidade na escritura, sua formação acadêmica em Direito, sua experiência de vida na Europa, seu modo de trabalhar, seus livros publicados, suas leituras e influências literárias. Outra bibliografia, um pouco mais extensa, será redigida, uma década depois, por Renard Perez (1964, p. 73–81) e publicada, no Brasil, na sua segunda série “Escritores brasileiros contemporâneos”.

#### 1.4.3.2. Beata Vettori: a primeira *pré-tradutora* clariceana

Atribui-se a primeira tradução de Clarice Lispector a Denise-Teresa Moutonnier (Cf. item 4.2.2, p. 292), o que até agora não há prova do contrário, considerando como primeiro tradutor aquele que verte pela primeira vez uma obra completa de um escritor para uma língua estrangeira, conforme Berman (1995). No entanto, as tentativas de divulgação anteriores, como as realizadas pela Beata Vettori – em colaboração editorial com o escritor brasileiro Paulo Mendes Campos, em 1952 – precisam ser tomadas em consideração para entender o processo de divulgação e de recepção da obra de Clarice Lispector no exterior.

<sup>116</sup> Tradução de Campos (CAMPOS, 1952, p. 578).

<sup>117</sup> Tradução de Campos (CAMPOS, 1952, p. 578).

Vimos que a publicação de um capítulo de *A cidade sitiada* (1949) “Os primeiros desertores” traduzido por “*Persée dans le train*” [Perseu dentro do trem] é o resultado de esforços combinados de três pessoas, dois brasileiros, Vettori e Campos, e de uma francesa, Célia Bertin, codiretora (com Pierre de Lescure) da revista *Roman*.

Beata Vettori (1909) não era tradutora profissional, mas Conselheira do Itamaraty, na década de 50. Nos Anais do Senado (BRASIL, SENADO FEDERAL, 1971, p. 139–140), encontra-se um *Curriculum Vitae* da funcionária pública, esclarecedor para tentar entender as ligações que se teceram entre essas três mulheres: Vettori, Bertin, Lispector. Vettori ingressou na carreira de diplomata, por meio de concurso, como Cônsul de terceira classe em 1934, época em que a presença feminina no corpo diplomático era ainda limitada.

De 1938 a 1942, atuou na América Latina, em Buenos Aires, para em seguida exercer sua primeira função na Europa, ocupando o cargo de Segundo secretário, na embaixada em Bruxelas, de 1945 a 1948, o que implicava para ela a convivência cotidiana com a língua francesa. Durante esse período teve, supostamente, contatos com os grupos de intelectuais feministas aos quais, por sua vez, Bertin aderiu. Vettori atuou na Europa (Londres, Irlanda, Alemanha) até 1968. Entre 1965 a 1968, ela tornou-se Cônsul geral em Paris. Deixou a capital francesa para assumir o cargo de Embaixadora do Brasil no Equador.

Logo no início de sua carreira, Vettori, dentro do quadro diplomático brasileiro, desenvolveu sua militância feminista, de forma oficial (BRASIL, SENADO FEDERAL, 1971, p. 140). Já a partir de 1936 (com 27 anos de idade) ficou “à disposição do III Congresso feminino”; em seguida, em 1945 e em 1947, ela atuou como representante do Brasil no Congresso Internacional de Mulheres, em Paris; também foi representante do Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, em Bruxelas, em 1946.

Durante essa longa estada na Europa, Vettori regressou ao Brasil, em julho 1951, onde permaneceu até 1953. No ano da tradução e da publicação do décimo primeiro capítulo de *A cidade sitiada* (em julho de 1952), ela atuava no Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro. Ela presidiu, devido a suas competências linguísticas, as bancas examinadoras de francês e inglês, para os candidatos a bolsas de estudo da UNESCO.

A referência às competências linguísticas se faz, doravante, necessária, pois Beata Vettori traduziu do português para o francês, apesar de não ser sua língua materna, demonstrando um excelente domínio da língua de chegada, empregando um registro linguístico tão formal quanto o estilo redacional de Moutonnier. Essa semelhança pode ser atribuída, em primeira análise, à sua respectiva formação acadêmica e ao espírito do tempo (*Zeitgeist*) na área da tradução no Brasil e na Europa do pós-guerra.

Assim, o uso do “*passé simple*” [pretérito perfeito] e do “*imparfait du subjunctif*” [pretérito imperfeito do subjuntivo] são escolhas, por exemplo, que caracterizam as tendências tradutórias das duas tradutoras (Vettori e Moutonnier), enquanto a segunda tradutora de *Perto do coração selvagem* (Machado, 1982) escolheu, na base de seu projeto de tradução implícito, usar raramente esses tempos e modos verbais, os tradutores de *A cidade sitiada* (Thiériot, 1991) adotaram uma atitude similar à das primeiras, reforçando essa tradição narrativa da prosa francesa.

Diferentemente do português do Brasil, essas distinções, na língua francesa, são “marcadas” no que se refere ao *registro de língua*, à *época* e ao *ritmo*. Portanto, elas representam escolhas tradutórias que devem ser definidas logo no início da tradução, geralmente tomadas em conjunto com a editora.

O segmento seguinte ilustra essa observação:

	Lispector (1949)	Vettori (1952)	Thiériot (1991)
<b>S050</b>	Não se poderia dizer se alegres, pensativos ou atentos — olhos apenas físicos, e alguém duvidaria <b>de que pudessem ver.</b>	On n’aurait pu dire s’ils étaient gais, pensifs ou attentifs — des yeux *seulement* physiques; *et* on aurait pu même douter <b>qu’ils pussent voir.</b>	Impossible de dire joyeux, pensifs ou attentifs — des yeux seulement physiques, *et* à se demander <b>s’ils pouvaient voir.</b>

A tradução acima de Vettori caracteriza-se pelo emprego do “*imparfait du subjunctif*” do verbo “*pouvoir*” [poder] “*qu’ils pussent voir*” enquanto os Thiériot<sup>118</sup> escolheram uma estrutura sintática que contorna esse traço que marca o texto de chegada, tornando-o mais “moderno” e menos “formal”.

Com efeito, o casal franco-brasileiro manteve as concordâncias com o “*imparfait du subjunctif*”, principalmente com os sujeitos de terceira pessoa do singular, pois, em geral, essa conjugação se parece oral e graficamente com o “*passé simple*”, tempo típico de narração em língua francesa.

Vettori omitiu traduzir o advérbio “apenas” e a conjunção aditiva “e” (também omitida pelos Thiériot). Esse tipo de omissão é frequente também na tradução de Moutonnier.

Não se trata aqui de engajar uma análise detalhada da tradução de Vettori, mas sim de uma ilustração de seu “estilo” tradutório, com base em alguns trechos significativos de “*Persée dans le train*” lidos em *espelhamento* como a tradução desse mesmo capítulo realizada por Jacques e Teresa Thiériot, com o título “*Les premiers déserteurs*” do romance *La ville assiégée* de Clarice Lispector, publicada na editora *Des Femmes*, em 1991.

<sup>118</sup> Jacques Thiériot e Teresa Guimarães Thiériot, casal de tradutores de obras brasileiras, como a da escritora Clarice Lispector.

	Lispector (1949)	Vettori (1952)	Thiériot (1991)
<b>S008</b>	A chuva nos trilhos ainda desertos tinha um sentido reservado de que ele parecia fazer parte.	Sur les rails *encore* déserts, la pluie prenait une signification † <b>singulière et pleine</b> † de réserve, à laquelle il [Perseu] avait l'air de participer.	La pluie sur les rails encore déserts avait un sens réservé dont il semblait faire partie.

No segmento S008, acima, a prosa poética de Lispector tem o mesmo efeito “desestabilizador” sobre Vettori que teve sobre Moutonnier em *Perto do coração selvagem*, pois, apesar da ausência de dificuldades de ordem linguística e cultural, conduz a tradutora brasileira a reorganizar a frase (estratégia muito comum da parte dela) – mudando a ordem dos constituintes –, e a acrescentar uma informação que não existe no texto de partida “*singulière et pleine*” [singular e repleta].

Essa adição não possui nenhum caráter explicativo ou estilístico sugerido pelo contexto imediato ou geral desse capítulo do livro, mas é fruto de uma necessidade “imperiosa”, ressentida pela tradutora, de reforçar “o efeito do real” para compensar o “desconforto” provocado pela tradução de “sentido reservado”. Além disso, advérbio “*encore*” [ainda] foi omitido, apagando o aspecto “imaculado” do caminho que Perseu, o protagonista principal, vai seguir ao iniciar sua viagem de trem.

Já, por sua vez, os tradutores Thiériot optaram por uma tradução mais literal e transparente que oferece ao leitor do texto de chegada a mesma amplitude interpretativa que tem o leitor do texto de partida. Veremos mais adiante que esse critério avaliativo é considerado positivo pelo teórico britânico Hewson (2011), baseando-se nos trabalhos de Lecercle (1999).

No exemplo seguinte, vale destacar outro ponto comum entre Vettori e Moutonnier, isto é, o esforço de reformulação para se afastarem do *literalismo*, gerando, dessa forma, segundo Berman (1995), zonas textuais milagrosas (ZTM):

	Lispector (1949)	Vettori (1952)	Thiériot (1991)
<b>S009</b>	Como havia tempo, ligou o rádio que em breve estalava captando o temporal longínquo — percebia-se porém o fio de música através das crepitações da eletricidade.	Il était encore assez tôt.[DDF] Il fit marcher la radio, qui se mit à craquer tout en captant un orage distant — on arrivait quand même à suivre le fil de la musique à travers les bruits d'électricité.	Comme il avait du temps, il alluma la radio qui émit aussitôt des craquements provoqués par l'orage lointain — mais on captait bien le filet de musique parmi les crépitements de l'électricité.
<b>S010</b>	Perseu ouvia de pé, sem sonhos e sem o que se chamaria de entender.	Debout, Persée écoutait. [DDF] <b><u>Sans rêver, et sans ce qu'on pourrait traduire par : comprendre. [ZTM]</u></b>	Perseu écoutait debout, sans rêves et sans ce qu'on appellerait comprendre.



O segmento S009 permite, em primeiro lugar, destacar o caráter fragmentário da narrativa clariceana devido à relação de justaposição “paratática” da prosa poética (S008) com a prosa descritiva (S009) e, em segundo lugar, contextualizar o segmento S010 para avaliar a ZTM (em **negrito sublinhado duplo**) contida neste.

Mas, antes, vale destacar uma característica tradutória comum às duas tradutoras (Vettori e Moutonnier) que diz respeito à reorganização das frases – cortando-as (divisão das frases, DDF), unificando-as (união das frases, UDF) ou mudando a ordem dos constituintes (MDO) – mais por motivos “estilísticos” tradutórios do que por exigências sintáticas da língua de recepção. Já os retradutores (Machado e Thiériot) exploraram raramente esse procedimento, “respeitando” mais a organização frasal clariceana.

Por princípio, o analista pode considerar que, até provas em contrário, essas decisões foram tomadas pelas tradutoras com base numa premissa deontológica elementar: produzir um texto que estabeleça, na medida do possível, uma *relação de equivalência* com o texto de origem, sem deturpá-lo de forma deliberada. No entanto, vários efeitos podem decorrer desses procedimentos, como a mudança do ritmo (aceleração ou abrandamento), as possibilidades interpretativas (mais amplas ou mais restritivas) ofertadas ao leitor, receptor em língua de chegada.

No caso do segmento S010, a tradutora dissociou nitidamente a situação “material” (*ouvir de pé*) da “espiritual” (*sem sonhos, sem entender*). Uma das consequências desse procedimento do ponto de vista sintático e lexical corresponde, em geral, a uma mudança de categoria (ou *recategorização*), como a *verbalização*, ou seja, a transformação de um substantivo em verbo (*sonhos* para *sonhar*). A tradução do sintagma “*sem o que se chamaria de*” por “*sans ce qu’on pourrait traduire par :*” representa, a meu ver, uma ZTM, pois um trabalho pertinente de interpretação e de reformulação foi realizado neste contexto e pode ser comparável ao processo de *desverbalização* (Cf. p. 17) usado na interpretação (consecutiva e simultânea) do discurso oral.

Com efeito, o verbo “chamar” – conjugado no futuro do pretérito cujo valor hipotético foi reforçado, na tradução, pelo acréscimo do verbo modal “poder” (*pouvoir*) – foi vertido por “traduzir” uma percepção de sentido, a de “compreender”. Ademais, Vettori resolve usar a pontuação introduzindo dois pontos (:) para realizar um tipo de síntese de que antecedeu “(...) *par : comprendre*”. Ainda que o uso desse sinal de pontuação seja bastante frequente neste texto de Lispector, a tradutora explora seu uso como procedimento tradutório, também usado, com menor frequência, pelos tradutores Thiériot, conforme o segmento seguinte:

	Lispector (1949)	Vettori (1952)	Thiériot (1991)
<b>S116</b>	Apesar de ser amável com todas, dividia-as em mulheres que prestam e que não prestam.	Aimable envers toutes, il divisait les femmes <i>†en deux catégories</i> : <b>† les bonnes et les mauvaises.</b>	Certes il était aimable avec toutes les femmes mais il les classait <i>†en deux catégories</i> : <b>† les bonnes et les mauvaises.</b>

Esse segmento (S116) apresenta duas traduções pertinentes e, ao mesmo tempo, distintas uma da outra, na tradução de “*Apesar de ser amável com todas*”, por exemplo, com a concisão e a precisão de Vettori e a adequação do ajuste sintático da língua portuguesa na francesa dos Thiériot. É interessante notar a “comunhão de ideia” entre as duas estratégias de tradução, para verter um verbo de cunho idiomático marcado como “prestar” quando tem como sujeito uma pessoa na sua acepção intransitiva “ter bom caráter, ser sério, ser honesto”, segundo Houaiss (2007). As decisões tomadas em 1952 e 1991 não somente se assemelham na escolha da pontuação para introduzir uma explicação com o acréscimo do mesmo sintagma “*en deux catégories*” [em duas categorias] e a própria explicação com “*les bonnes et les mauvaises*” [as boas e as ruins].

O esforço dos tradutores para afastar-se do deslizamento pejorativo, induzido pelo verbo “prestar” neste contexto, manifesta-se nitidamente dando às duas traduções, apesar da qualidade da solução encontrada, um registro de cunho “administrativo” com a palavra “categoria”. De fato, uma recategorização foi necessária devido à ausência de equivalência de verbos em francês para traduzir essa acepção do verbo “prestar”. Conforme a prática do crítico que deve apresentar uma possível retradução, proponho a seguinte: “*Même s’il était aimable envers toutes, il dissociait les femmes sérieuses des désinvoltes.*”

Apesar de ser considerada uma atitude ética do **REtradutor**, conforme a abordagem teórica de Berman (1995), a consulta prévia, pelos Thiériot, das soluções tradutórias propostas por Vettori me parece pouco provável. Com efeito, em primeiro lugar, a tradutora brasileira traduziu apenas um único capítulo de *A cidade sitiada*, enquanto o casal franco-brasileiro traduziu o livro inteiro. Em segundo lugar, essa tradução de 1952 foi publicada de forma bastante intimista numa revista literária (*Roman*) que durou pouco tempo e, portanto, de difícil acesso para consulta. A coincidência da escolha do mesmo sintagma “*en deux catégories*” [em duas categorias] se deve aos verbos empregados como “*diviser*” [dividir] e “*classer*” [classificar] que “chamam” esse sintagma (que não existe no texto de partida) para formar uma *colocação lexical*, ou seja, o uso espontâneo de uma determinada combinação de palavras pelos locutores nativos, sem ser considerada *fraseologia*.

Esses exemplos analisados permitem estabelecer um paralelo “estilístico” entre as duas tradutoras de Clarice Lispector da década de 50 – Vettori (1952) e Moutonnier (1954) – destacando aspectos ligados ao modo redacional de uma época. De fato, parece que, por trás dessa aparente formalidade, desvela-se uma tendência criativa mais aguda nessas duas tradutoras do que nos seus sucessores, para se libertar do *literalismo* “magnético” que a língua portuguesa pode impor à francesa devido a seus respectivos “laços de família” linguísticos.

Vale lembrar que Vettori não traduziu para sua língua materna, ao contrário de Moutonnier. O nível linguístico na língua francesa das duas tradutoras, que não são realmente profissionais com ampla obra tradutória, é ótimo. Os pontos comuns destacados situam-se principalmente na redação, na influência “desnorteadora” da prosa poética clariceana no processo de reformulação na língua de chegada, nos tipos de adições e subtrações, como determinados advérbios e conjunções, na reorganização das frases (união, separação, mudança de ordem). Nessas perspectivas, os tradutores posteriores (1982 e 1991) ou retradutores mantiveram com mais “fidelidade” as estruturas clariceanas, perdendo, por vezes, uma certa “fluidez” presente no texto de partida.

No item 4.2 (p.288), analiso mais detalhadamente o papel de Vettori – e de Paulo Campos Mendes – no processo editorial que levou a editora *Plon* a traduzir integralmente o romance de estreia de Clarice Lispector.



## CAPÍTULO 2

---

### A CRÍTICA DAS TRADUÇÕES: UM TONEL DAS DANAIDES



## 2. A CRÍTICA DAS TRADUÇÕES: UM TONEL DAS DANAIDES?

*A atividade tradutória cresceu, hoje em dia [1971], em proporções fenomenais e tomou uma incontestável importância: esta situação incitava a dar especial atenção à qualidade dos produtos de tradução.*<sup>119</sup>

Katharina Reiss

A *crítica das traduções* representa, a meu ver, uma proximidade metafórica como referência mitológica<sup>120</sup> às Danaides, as 50 filhas do rei Danaos que mataram, seguindo a ordem do pai, seus respectivos maridos no dia das núpcias. Como castigo, elas foram enviadas ao Tártaro e condenadas a transvasar, para a eternidade, jarras de água num tonel sem fundo (ROBERT; REY, 1998).

Por isso, a expressão “*tonel das Danaides*” significa realizar uma tarefa repetitiva que não tem fim. Assim, de acordo com o título deste capítulo, a *crítica das traduções* pode se transformar em um verdadeiro *tonel das Danaides*, conforme lembrou Clarice Lispector (2005, p. 115), “pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos”, para a tradutora e nas análises das traduções, para este estudo.

No intuito de definir um caminho para tentar “tampar” o fundo do *tonel das Danaides*, é preciso, nesta etapa deste trabalho, firmar uma fundamentação teórica cuidadosamente elaborada e atualizada em relação à *crítica das traduções*. Não somente de traduções de textos de cunho literário, mas também de textos pragmáticos, pois possuem um fator cultural significativo, como os textos jurídicos, por exemplo.

No Capítulo 1, no estudo preliminar (no nível macroestrutural) de duas traduções de Clarice Lispector, “Os três ratinhos cegos” e “O missionário”, realizei um tipo de *crítica das traduções* para tentar desvinculá-la do prisma estritamente linguístico, porém sem abandoná-lo. Para tanto, fundamentei-me na observação reflexiva da prática da crítica realizada, ao longo das últimas quatro décadas, por três estudiosos da tradução.

A precursora Katharina Reiss (1971) focalizou seu estudo sobre a tipologia dos textos pragmáticos e estéticos em função de suas respectivas finalidades. O vulgarizador Antoine Berman (1995), do ponto de vista filosófico, concentra e restringe seu trabalho aos textos

<sup>119</sup> « L'activité traduisante a pris de nos jours un volume phénoménal et une importance incontestable : cette situation commande d'accorder une attention toute particulière à la qualité des produits de traduction. » (REISS, 2002, p. 11). Original em alemão: „Bei dem ungeheuren Umfang und der unabweislichen Bedeutung des heutigen Übersetzungswesens muß der Qualität der Übersetzungen ganz besondere Beachtung geschenkt werden.“ (REISS, 1971, p. 7)

<sup>120</sup>

literários, com uma predileção pela poesia. O “novato” Lance Hewson (2011) embasou seu referencial teórico nos dois primeiros autores, bem como em Kitty Leuven-Zwart (1989; 1990), e explorou as potencialidades da crítica da voz narrativa em textos traduzidos da literatura mundial.

Concebi este Capítulo 2 como uma ponte entre as reflexões “teóricas” e as observações práticas de Clarice Lispector sobre sua *arte de traduzir*, analisadas no Capítulo 1, e o estudo da recepção de *Perto do coração selvagem* (Capítulo 3), conforme o projeto de crítica defendido por Berman (1995), seguido pela análise das críticas da tradução deste romance (Capítulo 4), traduzido por Denise-Teresa Moutonnier, em 1954.

Esta revisão bibliográfica abrangente sobre o assunto objetiva oferecer ao leitor um conjunto de informações que lhe permitirá visualizar de forma mais nítida e sintética os desafios das críticas das traduções que podem ser consideradas infundáveis, detalhistas, de utilidade questionável ou de abrangência limitada aos breves trechos selecionados aleatoriamente pelo analista. Essas críticas, em geral bastante mediatizadas, são incontestáveis e fundamentadas em experiências de análises de textos traduzidos que apresentam problemas que não asseguram a qualidade tradutória esperada.

No entanto, sem a existência da *crítica das traduções*, aliás, em fase de formalização, conforme comprova os autores apresentados acima, a má qualidade das traduções ficaria, salvo poucas exceções, despercebida ou invisível aos olhos dos leitores nas diversas línguas de chegada, pois essas deficiências são globais e inerentes ao processo de “traição” necessária e vital à comunicação humana.

De acordo com a epígrafe de Reiss, acima, a estudiosa alemã, já avaliava, há mais de quarenta anos, que a atividade tradutória tanto cresceu ao redor do mundo que a crítica das traduções tornou-se uma atividade de incontestável importância para assegurar a qualidade das traduções. Assim, a *angústia* de Clarice Lispector em ler, ou melhor, em se negar a ler as traduções de suas próprias obras vai de encontro, na mesma época (na virada da década de 60), com a preocupação de Reiss.

De fato, a qualidade das traduções é cada vez mais questionada devido ao aumento significativo das suas quantidades, tanto no âmbito literário quanto no técnico-científico. Ainda que o estatuto dos erros tradutórios varie de acordo com a tipologia textual e da finalidade do texto de chegada, um tipo de *desvio* detectado numa tradução literária será amplamente relativizado ao passo que se encontrado num texto jurídico, por exemplo, poderia acarretar consequências danosas.



No que concerne ao acréscimo, este pode justificar-se, ainda na era pré-Internet, pela intensificação das relações internacionais, em inúmeras grandes áreas de conhecimento, como a ciência, a economia, o direito, a cultura, entre outros. Na verdade, não é o volume em si que justifica a elaboração de uma *crítica das traduções* capaz de avaliá-las. Ocorre que a essa vultuosidade associa-se um acréscimo do “volume paralelo” de traduções problemáticas que se tornam mais “visíveis”, porque elas são doravante mais midiaticizadas, e seus impactos cada vez mais notórios no dia a dia. O tradutor, na verdade, perde paulatinamente sua mítica “invisibilidade”, *pelo bem ou pelo mal*.

A academia tem papel fundamental para: (i) ajudar os tradutores “práticos”, ou seja, os tradutores profissionais a melhorar a qualidade do seu produto durante o processo tradutório; (ii) permitir ao “cliente” (solicitante) ser capaz de avaliar essa qualidade, pois sem ele não há tradução, nem “consumidor” de tradução, quer seja um governo ou uma empresa em geral, quer seja um leitor de romance policial (“cliente final” de uma editora que, por sua vez, é “cliente solicitante”).

Como seria possível assegurar essa qualidade e avaliá-la de forma segura, rápida e objetiva? Até hoje a resposta a essa pergunta ainda é difícil. Na sua época (1954), Clarice Lispector deparou-se pessoalmente com esse problema quando realizou a *revisão estilística* da tradução para o francês de *Perto do coração selvagem*, essa experiência vivida e relatada pela própria autora será analisada no Capítulo 4. Uma *crítica das traduções* devidamente fundamentada e organizada poderia oferecer esta garantia objetiva tanto para o leitor quanto para o próprio tradutor, sem esquecer o autor?

A obra de Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (1971) [A crítica das traduções, suas possibilidades e seus limites: Categorias e critérios para uma avaliação pertinente das traduções<sup>121</sup>, sem tradução no Brasil], cujo título resume o ambicioso programa teórico da autora, representa um dos trabalhos precursores na área da *crítica das traduções*.

A análise deste trabalho de Reiss, apesar de não ser especificamente centrada no texto estético, mas que não o exclui, é, a meu ver, importante para estudar a obra crítica e tradutória clariceana. Com efeito, deve-ser considerado o papel da tradutologia alemã nos *Estudos da tradução*, em geral, e, mais especificamente, na crítica. Ela permite também contrastar o

---

<sup>121</sup> Tradução do título a partir da primeira tradução para a língua francesa: REISS, Katharina. **La critique des traductions, ses possibilités et ses limites** : catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions. Tradução de Catherine Bocquet. Arras (France): Artois Presses Université, 2002. Edição original em alemão: REISS, Katharina. **Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik; Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen**. München: M. Hueber, 1971.

universo “pragmático” com o “literário”, sempre vistos como antagonistas e delimitados por fronteiras estanques mais artificiais (talvez de cunho metodológico) do que reais. Esses dois universos, para usar a metáfora saussuriana, fazem parte da mesma face de uma moeda, não se opõem na união como na dicotomia entre a face da língua e a da fala.

Numa perspectiva realista e pragmática, Reiss (2002), além de destacar várias possibilidades dessa modalidade crítica, debruçou-se rapidamente, porém, sobre as limitações da crítica, que, a meu ver, deverão ser analisadas detalhadamente para avaliar em que medida poderão ser superadas por meio de uma metodologia adequada a ser definida. Reiss interessa-se, num primeiro momento, numa abordagem pouca estudada, porém amplamente praticada, a *crítica das traduções* do ponto de vista exclusivo do texto de chegada, sem os devidos cotejos com o texto de partida.

Essa prática “cega”, amplamente praticada na crítica jornalística de textos literários traduzidos, pode, em determinados limites, ser de qualidade. Um dos procedimentos objetivos que – a meu ver, o mais significativo no trabalho de Reiss – auxiliaria tanto o crítico como o tradutor encontra-se na sua categorização textual, na base de elementos pragmáticos (linguísticos e extralinguísticos) que se encontram, sem perder de vista certa *hibridez* inerente aos textos tanto de cunho técnico quanto literário. A definição prévia desses critérios e da finalidade do texto (a ser) traduzido no sistema de recepção garante a elaboração de um projeto de tradução, apesar da sua ilusória exaustividade, amplamente pertinente, no qual o crítico pode embasar-se para avaliar o produto de tradução.

O trabalho de Berman, publicado duas décadas depois do de Reiss, *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995) [Para uma *crítica das traduções: John Donne*, sem tradução no Brasil], representa o segundo pilar do meu embasamento teórico deste estudo. Com efeito, o filósofo francês propõe, a partir da *crítica das traduções*, enriquecer a crítica literária, razão pela qual, ao contrário da estudiosa alemã, ele focaliza sua pesquisa no *corpus* literário, ou melhor, textos literários traduzidos, dando enfoque especial na poesia, com seu estudo do poeta metafísico inglês John Donne (1572 – 1631). A originalidade desse trabalho situa-se na elaboração de uma crítica embasada e metodológica, afastando-se, ou tentando se afastar, das críticas aleatórias, eruditas, ideológicas ou baseadas em enumerações, mais ou menos exaustivas, de erros ou desvios tradutórios. Percebe-se que essas abordagens críticas são tão variadas quanto as práticas tradutórias, focalizando-se em situações peculiares próprias em cada escolha feita pelo tradutor que, apesar de diferentes para o mesmo texto, não são necessariamente inválidas. Eis o desafio da *crítica das traduções* objetiva baseada na

análise fundamentada num amplo estudo preparatório e sempre justificada, com o intuito de propor uma nova retradução pontual.

Ao contrário da metodologia adotada por Lispector (Capítulo 4), a bermaniana fundamenta-se numa sucessão de atos de leitura, com objetivos específicos: (1) a leitura do texto traduzido; (2) a do texto original; (3) as leituras colaterais; (4) a leitura em *vis-à-vis* original e tradução; (5) o estudo da recepção da obra. Esse conjunto permite ao crítico ou ao **REtradutor**, definir as “zonas textuais problemáticas”, elaborar um projeto de tradução, que proponho estender ao projeto de crítica de traduções, para realizar o que Berman chama de “crítica produtiva”, a fim de propor para os eventuais *REtradutores* novas orientações para uma (nova) *REtradução*.

A abordagem filosófica de Berman a respeito da *crítica das traduções* enquadra-se, sempre, numa perspectiva produtiva, ou seja, a crítica não se limita às suas tradicionais *observações autotélicas*, mas deve sair desse campo centrípeto que se restringe cada vez mais no decorrer do tempo, para se abrir sobre novas criações. De fato, a crítica quer tradutória quer literária pode ser conseqüentemente associada a um ato inovador que assimila as observações ou os conhecimentos recentemente adquiridos. O texto traduzido ocupa, doravante, seu próprio espaço no sistema literário, deixando de ser um sucedâneo do texto original, para ser um tipo de texto literário, de “pleno direito”. Essa situação já está paradoxalmente assumida na literatura comparada (CARVALHAL, 1986; CHEVREL, 1989; NITRINI, 1997) que, por essência, também trabalha com textos que foram submetidos ao “crivo” do ato tradutório e analisa-os com se fossem “originais” – *quase* “originais”, pois é preciso observar alguns procedimentos específicos, conforme as preconizações de Berman que podem ser correlatas às do comparatista francês Yves Chevrel que se preocupa com a “realidade do texto traduzido” e sua recepção:

Um texto traduzido é um texto cuja existência manifesta um determinado *desvio*: considerou-se, com frequência, o desvio em relação ao texto fonte: é preciso também considerar o desvio de acordo com o sistema alvo e examinar a estratégia do tradutor desse ponto de vista. Parece, portanto, essencial ligar as pesquisas sobre a tradução às pesquisas sobre a *recepção*, isto é, integrar o estudo dos textos traduzidos a uma elucidação da atividade de leitura<sup>122</sup>. (CHEVREL, 1989, p. 57, grifos do autor, tradução minha)

Vale ressaltar a complementaridade epistemológica e metodológica das abordagens de Reiss e Berman. De um lado, a primeira se interessa por quaisquer tipos de texto, mais

<sup>122</sup> « Un texte traduit est un texte dont l'existence même manifeste un certain écart : on a souvent traité l'écart par rapport au texte source : il faut aussi prendre l'écart par rapport au système cible et interroger la stratégie du traducteur de ce point de vue. Il paraît dès lors essentiel de lier les recherches sur la traduction aux recherches sur la réception, c'est-à-dire d'intégrer l'étude des textes traduits à une élucidation de l'activité de lecture. » (CHEVREL, 1989, p. 57, grifos do autor)

especificamente não “estéticos”, e focaliza-se no *espírito* do texto de chegada (“*target-oriented*”, “*cibliste*”<sup>123</sup>, ou domesticadora). De outro lado, o segundo enfoca sua análise na *letra* do texto de partida (“*source-oriented*”, “*sourcier*”<sup>124</sup>, ou estrangeirizador). Ademais, interessa-se apenas por textos de cunho literário.

Mais recentemente, Lance Hewson erigiu o terceiro pilar, para este estudo, com seu livro *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation* (2011) [Uma abordagem para *crítica das traduções*: Emma e Madame Bovary em tradução, sem tradução no Brasil]. Seu trabalho focaliza-se na crítica de textos literários, na linha de Berman, mas explora também o caráter “pragmático” de Reiss e o modelo teórico desenvolvido por Kitty van Leuven-Zwart (1989; 1990), baseado na noção de *shift* (desvio, mudança) entre o TC e o TP, em sintonia com a perspectiva de Chevrel apresentada na citação acima.

Este capítulo objetiva analisar de maneira detalhada esses três modelos (Reiss, [1971] 2002; Berman, 1995; Hewson, 2011), tentando evidenciar de que modo eles podem contribuir (ou não) para estruturar um modelo crítico a fim de avaliar a própria crítica realizada por Clarice Lispector da primeira tradução francesa de *Perto do coração selvagem* (1954) (Capítulo 4) e, a partir desses resultados, avaliar essa mesma tradução de modo mais amplo em comparação com a segunda tradução realizada, por Regina Helena de Oliveira Machado (1981).

## 2.1. A QUALIDADE EM PERIGO: A *CRÍTICA DAS TRADUÇÕES* COMO SALVAVIDAS DO TEXTO TRADUZIDO

### 2.1.1. *A crítica das traduções segundo Reiss: considerações liminares*

As ideias defendidas pela estudiosa alemã Katharina Reiss, na sua obra intitulada *A crítica das traduções: suas possibilidades e seus limites* cumprem, neste trabalho, o papel de eixo orientador para introduzir uma das primeiras publicações acadêmicas que analisa, de maneira sistematizada a questão da tradução “pragmática” e da sua “possível” crítica tanto do ponto de

<sup>123</sup> « *Relatif à la manière de rendre le texte de départ dans une forme qui est la plus naturelle possible pour le lecteur du texte d'arrivée en fonction des usages et conventions de la langue et de la culture d'arrivée.* » [Relativo ao modo de restituir o texto de partida numa forma que é a mais natural possível para o leitor do texto de chegada de acordo com os usos e convenções da língua e cultura de chegada] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 17, tradução minha)

<sup>124</sup> « *Relatif à la manière de rendre le texte de départ dans une forme qui en reproduit le plus possible la lettre et qui importe dans le texte traduit un nombre variable d'éléments linguistiques, culturels et civilisationnels propres au texte de départ.* » [Relativo ao modo de restituir o texto de partida numa forma que reproduz o mais possível a letra e que importa no texto traduzido um número variável de elementos linguísticos, culturais e civilizacionais peculiares ao texto de partida.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 76, tradução minha)

vista do *texto de partida*<sup>125</sup> (doravante TP), quanto do ponto de vista do *texto de chegada*<sup>126</sup> (doravante TC).

Com efeito, segundo a apresentação introdutória dessa obra feita pela tradutora francesa Catherine Bocquet (2002, p. 8), a originalidade desse trabalho reside na vontade de romper com o binarismo tipológico, porém ainda vigente hoje em dia em determinadas esferas, entre os textos de tipo “literários” e os de tipo “técnico”, na base da experiência da própria autora. Esse binarismo também existe entre a *crítica literária* e a *crítica das traduções*, que, numa perspectiva literária comparatista, poderia ser complementar, conforme o demonstra Berman (1995) no seu conceito de projeto de crítica produtiva.

Katharina Reiss, filóloga de formação, especializou-se nos estudos da tradução e da interpretação, o que confere à sua abordagem caráter duplo e complementar, sendo, de um lado, uma teórica internacionalmente reconhecida e, de outro lado, uma intérprete e tradutora “universitária” do espanhol (de José Ortega y Gasset, entre outros) para o alemão.

#### 2.1.1.1. Reiss e a teoria do Skopos: foco no texto de chegada

Reiss criou, no final da década de 70, com seu conterrâneo, o linguista e teórico da tradução, Hans-Josef Vermeer, a famosa *Teoria do Skopos* (*Skopostheorie*) (1984), definida como teoria “acional” ou “funcional” da tradução. O termo “skopos” significa “objetivo”, “finalidade”, portanto o processo tradutório será guiado pelas hipotéticas necessidades e expectativas dos leitores na língua de chegada (LC). Nessa abordagem, o tradutor considera, no seu ato de traduzir, o “horizonte de expectativas” dos receptores (seja definido por ele mesmo, seja por seu cliente ou contratante).

Assim, o TP concebe-se doravante como “oferta de informação” (*Informationsangebot*), pois o TC pode assumir funções pragmáticas diferentes na cultura alvo, como a vulgarização de um livro científico (TP) para leigos (TC) ou um romance para adulto (TP) traduzido e adaptado para um público infantil (TC). A tradução da novela policial de Agatha Christie, (pré)analisada anteriormente no Capítulo 1 (p. 37), é exemplo de aplicação da teoria do skopos, na medida em que, Clarice Lispector realizou, a pedido de seu contratante, as *Seleções*, uma “*tradução-condensação*” claramente definida pela própria editora e explicitamente declarada ao leitor, na página título em português. Esta palavra

<sup>125</sup> « *Texte à partir duquel se fait la traduction* » [Texto a partir do qual se faz a tradução] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 81, tradução minha)

<sup>126</sup> « *Texte qui résulte de l'activité de traduction* » [Texto que resulta da atividade de tradução] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 81, tradução minha, grifos do original)

“condensação” é um tipo de projeto de tradução explícito que o crítico deve considerar para estabelecer seus critérios de avaliação.

Apesar das críticas à *Teoria do Skopos* (NEWMARK, 1991; CHESTERMAN, 1994), ela mantém, até hoje, sua pertinência conceptual na área dos estudos de tradução. A contribuição de Reiss, nesta teoria, destaca-se pela adoção, por Vermeer, de sua tipologia dos TP (*informativos, expressivos, incitativos e scripto-sonoros*) – para orientar o tradutor nas suas tomadas de decisões. As recentes traduções de Reiss (1971), depois de quase 30 anos após sua primeira publicação, para as línguas inglesa (2000) e francesa (2002) comprovam a renovação do interesse para essa abordagem tradutória.

Conforme a apresentação de Bocquet (BOCQUET, 2002, p. 8), Reiss (1971) define sua classificação textual, na base dos trabalhos do psicolinguista alemão Karl Bühler (1879-1963), como sua *Sprachtheorie* [Teoria da linguagem] (1934), na qual ele definiu, por sua vez, os três tipos de funções essenciais da linguagem – (1) *Darstellung* [**informação**, representação], (2) *Ausdruck* [**expressão**], (3) *Appell* [**incitação**, chamada] – baseando-se no princípio teórico platônico que considera a língua instrumento de comunicação. Da mesma forma que para a obra de Reiss, existe na França<sup>127</sup>, um interesse para o linguista alemão, quase oitenta anos após a publicação de sua obra principal, que antecedeu e influenciou as teorias da enunciação de Jakobson.

#### 2.1.1.2. Um princípio de base: A crítica das traduções fundamentada

Antes de tratar dos aspectos de linguística textual que caracterizam a essência de seu primeiro trabalho, Reiss (2002, p. 11-12) destaca, logo no prefácio, a importância de desenvolver trabalhos e pesquisas para elaborar uma *crítica das traduções fundamentada* (CTF), pois constatou, já na década de 70, que cada vez mais se publicavam traduções de qualidade questionável.

Portanto, uma *crítica das traduções objetiva*, baseada numa metodologia pertinente e maleável, poderia gerar intrinsecamente uma exigência maior do próprio mercado, exigência salutar, para melhorar esse grau qualitativo e para, dessa forma, contribuir implicitamente para a formação não somente dos tradutores, mas também dos críticos. Ademais, para Reiss

---

<sup>127</sup> Em 2005, Persyn-Vialard publicou, *La linguistique de Karl Bühler* [A linguística de Karl Bühler, sem tradução no Brasil] que analisa de forma crítica e reatualizada a maioria dos textos do autor. Em 2009, o filósofo Jacques Bouveresse organizou no *Collège de France* em Paris, um colóquio internacional sobre o psicólogo e linguista: “*Karl Bühler, penseur du langage*” [Karl Bühler, pensador da linguagem].

(2002, p. 11, tradução minha), “com maior número de críticas e melhor fundamentação poderia se gerar uma demanda de *melhores* traduções”<sup>128</sup>.

Esse processo nitidamente sinérgico, para saber aceitá-lo, demonstra o papel significativo da *crítica das traduções fundamentada* para a formação acadêmica dos tradutores. Mas também, devido à *qualidade da crítica* gera implicitamente uma melhora do produto final, despertando uma conscientização no tradutor “prático” que, doravante, sabe que todo trabalho publicado pode ser avaliado com maior frequência e com métodos apropriados, afastando-se paulatinamente do subjetivismo inerente à crítica. Essa abordagem reforça a deontologia da profissão, pois a crítica não seria mais percebida como punição, mas como *feedback* (comparável ao do revisor profissional, Horguelin e Pharand (2009)), ou seja, uma informação que vai se agregar objetiva e positivamente à prática tradutória.

Com efeito, se, de um lado, há que se preocupar com os defeitos encontrados nos textos traduzidos, cujo intuito, numa fase ulterior, é consertá-los, há, de outro lado, que se preocupar com os procedimentos críticos arbitrários aplicados, e, em geral, associados a um conhecimento superficial do processo tradutório, que concorrem para desacreditar os profissionais, tradutores e críticos, aos olhos de seus respectivos leitores.

As falhas não podem ser unilateralmente atribuídas aos profissionais citados, pois, conforme a tese geral de Reiss, a *crítica das traduções*, além de oferecer critérios de avaliação cada vez mais objetivos e incontestáveis, de acordo com cada tipo de texto traduzido, possui, porém, suas limitações intrínsecas, a partir das quais, a subjetividade se torna predominante e pode invalidar o ato crítico, tornando-o “impressionista”.

#### 2.1.1.3. A *crítica das traduções* “monolíngue”: a mais frequente e a menos eficiente?

Segundo Reiss (2002, p. 13), a baixa qualidade das críticas literárias, bem como das críticas de traduções literárias, deve-se às exigências econômicas às quais a literatura, como as outras áreas, também é submetida. Apesar do amplo volume de obras traduzidas, os críticos praticam uma *crítica literária “monolíngue”*, avaliando, por exemplo, o conteúdo e o estilo do autor ou, mais raramente, do tradutor. Além disso, eles nem sequer mencionam o estatuto de “texto traduzido” na resenha – essa omissão é mais frequente ainda quando as línguas de origem são menos divulgadas no sistema literário de recepção.

No Brasil, à época de Clarice Lispector (1954), Agenor Soares de Moura (2003), foi um dos raros críticos de tradução jornalísticos que questionava esse procedimento unilateral,

---

<sup>128</sup> « *Des critiques plus nombreuses et mieux fondées pourraient générer une demande de traductions meilleures.* » (REISS, 2002, p. 11)

baseado, por essência, na “correção” linguística vigente. Portanto, ele fazia questão, por motivo ético, de cotejar as obras traduzidas para o português do Brasil com seus originais (quando acessíveis), na maioria, em língua inglesa, mas também em francês, alemão, espanhol e italiano. Ele pertencia a esta geração de crítico literário que começou, a partir da era Vargas – bem antes de Reiss –, a preocupar-se com a qualidade das traduções publicadas no Brasil, deixando de lado, mas nem sempre, a tradicional e estéril divulgação das cômicas “pérolas” de tradução, baseada numa *crítica literária “monolíngue”*. É comum a leitura de considerações críticas vazias e sem nenhum fundamento que não caracterizam, de fato, a tradução em si, quer seja na França e na Alemanha, quer seja no Brasil, do tipo, como, por exemplo, apontam Reiss (2002) e Moura (2003), “excelente tradução” ou “tradução à altura do original”, principalmente quando se conclui que os críticos nem consultaram o original, nem fizeram um rápido cotejo, salvo quando se trata de línguas originais “comuns” como o francês ou o inglês: “É como dizer [ao leitor] que se julga o autor estudando seu substituto, o tradutor<sup>129</sup>” (REISS, 2002, p. 15, tradução minha).

Portanto, Reiss procura saber como um crítico literário pode se encarregar de elaborar uma crítica de tradução, sem o TP, porque, ainda que fosse íntimo conhecedor da área ou da literatura avaliada, ele não tem consciência das dificuldades tradutórias enfrentadas pelo tradutor para chegar ao resultado publicado que tem entre suas mãos, ou seja, algo diferente do TP e por essência *criticável*, mas sempre *perfectível*, se houver retradução, ou uma retroação (*feedback*) pertinente.

Reiss, assim, emite seu primeiro postulado:

a crítica de traduções só deveria ser praticada por pessoas que conhecem ambas as línguas de chegada e de partida, isto é, ser capazes de verificar a tradução em relação ao texto original. Em suma, não há crítica de traduções sem comparação entre o texto traduzido e o original<sup>130</sup>. (REISS, 2002, p. 15, tradução minha)

Vale ressaltar que a prática de *crítica das traduções* não se concentra, apesar de sua maior midiaticização, nas resenhas que são publicadas nos jornais, pois essa atividade intelectual é formalmente institucionalizada em outros setores, enfatiza Reiss (2002, p. 15-16), como: (i) na academia e nos institutos de formação de tradutores e de intérpretes, por meio do processo de seleção dos alunos e da avaliação das suas produções realizado pelos próprios professores; (ii) nas agências ou departamentos de tradução, a crítica realizada pelo revisor ou por um perito linguístico que emite pareceres.

<sup>129</sup> « C’est dire qu’on juge l’auteur en étudiant son substitut, le traducteur. » (REISS, 2002, p. 15)

<sup>130</sup> “la critique des traductions devrait n’être pratiquée que par des personnes connaissant et la langue cible et la langue source, c’est-à-dire capables de vérifier la traduction par rapport au texte original. Bref, pas de critique des traductions sans comparaison entre le texte traduit et l’original.” (REISS, 2002, p. 15)



**Tabela 2.1: Alguns tipos de críticas de textos traduzidos e suas respectivas especificidades**

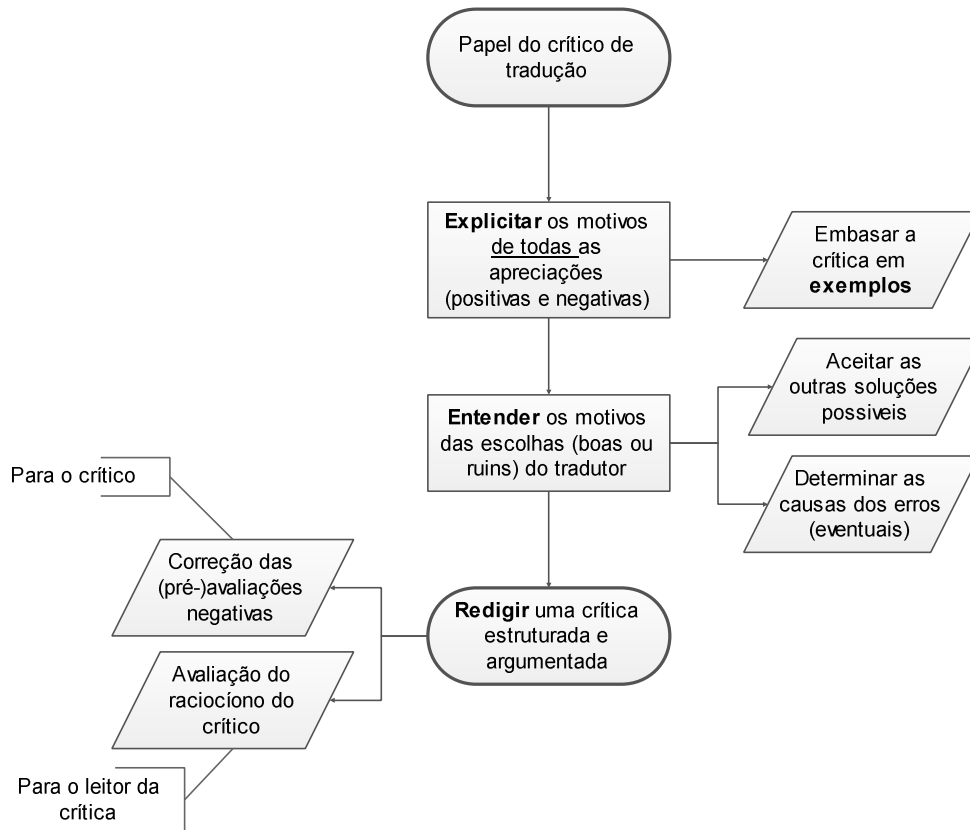
<b>Tipo de crítica</b>	<b>Quem faz?</b>	<b>Onde?</b>	<b>Há cotejo?</b>	<b>Há <i>feedback</i>?</b>	<b>Requerente</b>	<b>Público receptor</b>	<b>Há critérios?</b>
Resenha jornalística	Crítico literário	Jornais, revistas	Raramente	Não	Responsável editorial	Leitor comum	Sem
Revisão profissional	a. Linguístico: Revisor (bilíngue); b. Conteúdo: Especialista (monolíngue)	Agências de tradução, editoras	Sempre (no caso de revisão bilíngue)	Sim ( <i>ex. Lispector</i> )	Cliente; chefe	Tradutor	Sim (em geral)
Resenha acadêmica	Professor (ou aluno)	Revistas acadêmicas especializadas	Sim	Não	Responsável editorial, professor	Leitor especialista (da academia)	Nem sempre
Avaliação, seleção (prova, concurso, defesa)	Professor, tradutor	Institutos de formação, universidades	Sempre	Sim	Instituição, professor	Aluno, candidato	Sim
Parecer	Perito	Tribunais	Sempre	Nem sempre	Juiz	Juiz	Sim

Fonte: Reiss, 2002, p.15-17 (Adaptação e tradução minhas)

Fora as críticas de tradução jornalísticas, as outras modalidades críticas apresentadas baseiam-se no cotejo sistemático, analítico ou não, do TC com o TP. Essa exigência condiciona não somente a credibilidade do ato crítico, mas antes de tudo sua própria existência. Neste caso, pode ser acompanhado de *feedback* ou retroação (direta ou indireta), indispensável aos cuidados do tradutor, para finalizar o processo crítico.

O trabalho de cotejo analítico está se defrontando com um grau de complexidade que lhe impõe a difícil definição dos critérios de avaliação objetivos e pertinentes que possam ser explorados de maneira profícua por meio do *feedback*. Antes de buscar *equivalências*, *perfeitas* ou não, entre o TP e o TC, o cotejo não pode fazer a economia da *interdisciplinaridade* e do conhecimento íntimo do processo tradutório, em si, independentemente, num primeiro momento, das línguas ou dos tipos de textos comparados.

Não é nenhuma novidade, mesmo que até hoje seja raramente aplicada, que a definição dos critérios críticos seja uma premissa de qualquer cotejo analítico, para alterar seu estatuto de “prática mais ou menos diletante”, conforme o enfoque de Reiss (2002, p. 16), para o de “crítica objetiva das traduções”. A autora define essa *objetividade* como sinônimo de *verificabilidade* e antônimo de *arbitrariedade*, pois o crítico de tradução deve: (i) ser capaz de justificar suas avaliações embasadas em exemplos; (ii) ser aberto a alternativas pertinentes; (iii) entender os motivos que levaram o tradutor a fazer suas escolhas (certas ou errôneas).



**Figura 2.1: Processo de uma “crítica objetiva” de tradução**

Fonte: minha autoria, adaptado de Reiss (2002, p. 16–17)

A *verificabilidade* manifesta-se na própria redação da crítica, quando o leitor, que, de modo geral, não tem acesso ao texto (ou à língua) de partida, é capaz de avaliar, por meio do raciocínio lógico e argumentativo do crítico (Figura 2.1, acima), a pertinência de suas divergências com o tradutor. Os exemplos e a possível definição das causas dos “erros” contribuem, de certo modo, para amenizar as pré-avaliações negativas da parte do crítico, percebendo-se as dificuldades encontradas pelo tradutor e relativizando-se, no final, o seu juízo.

Do ponto de vista ético, exige-se cada vez mais do crítico que apresenta soluções melhores em relação às que foram propostas pelo tradutor, porém, citando Lessing, Reiss (2002, p. 17), tenta-se relativizar essa exigência, pois não é papel do crítico ser melhor ou mais competente do que o próprio tradutor. No entanto, a sensibilidade do crítico que o conduz a destacar algo ruim permite-lhe também explicitar, com clareza, os motivos desse desacordo para, em seguida, propor uma melhor solução. Essa equação **crítica = proposta de solução melhor** me parece incontornável como garantia da credibilidade do crítico, pois é

uma “reivindicação que não pode ser mais legítima”<sup>131</sup> (SCHLEGEL *apud* REISS, 2002, p. 17, tradução minha).

#### 2.1.1.4. A tradução: uma proposta de definição

Neste ponto da reflexão, vale destacar o esclarecimento dado por Reiss (2002, p.19), no que diz respeito à distinção entre o ato de *interpretar* [*dolmetschen*] e o de *traduzir* [*übersetzen*], para, em seguida, estabelecer uma definição do conceito de tradução que será adotado por ela na sua *crítica das traduções*.

**Tabela 2.2: Distinção entre “interpretar” e “traduzir”**

<b>Interpretar (<i>dolmetschen</i>)</b>	<b>Traduzir (<i>übersetzen</i>)</b>	<b>Observações</b>
Textos pragmáticos (sem pretensões artísticas)	Obras poéticas	Distinção proposta por Schleiermacher no século XIX.
Processo oral	Processo escrito	Concepção generalizada atual
Atuação fugaz (salvo quando gravada ou transcrita)	Atuação durável e registrada	Segundo Hans Joachim Störig
Modalidade desconsiderada por Reiss na sua abordagem de <i>Crítica das traduções</i> .	Transposição <i>por escrito</i> em uma língua natural de um texto posto <i>por escrito</i> em outra língua natural.	Abordagem da <i>Crítica das traduções</i> segundo Katharina Reiss.

Fonte: Reiss, 2002, p. 19 (Adaptação e tradução minhas)

Assim, o termo *tradução* representa, para a autora,

não a tradução, em sentido amplo, isto é, qualquer forma de reexpressão de um enunciado de uma língua para outra, mas a transposição por escrito em uma língua natural (essa atividade é repetível à vontade) de um texto fixado por escrito em uma outra língua natural<sup>132</sup>. REISS (2002, p.19, tradução minha)

Este pacto epistemológico circunscreve o processo crítico às traduções interlinguais e escriturais, desconsiderando de antemão os aspectos intersemióticos da interpretação de conferências, sendo outra modalidade tradutória. Exige competências diferenciadas: a profissão de intérprete e a de tradutor são dois ofícios distintos que necessitam de formação e treinamento específicos, conforme os trabalhos teóricos, na área de interpretação, de Lederer e Seleskovitch (1984).

Percebe-se nitidamente essa distinção nos depoimentos dos tradutores profissionais brasileiros, apresentados, em *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*, por Benedetti e Sobral (2003). Com efeito, os especialistas, profissionais da

<sup>131</sup> « une revendication on ne peut plus légitime » (SCHLEGEL *apud* REISS, 2002, p. 17)

<sup>132</sup> « non pas la traduction au sens large, c'est-à-dire toute forme de réexpression d'un énoncé d'une langue dans une autre, mais la transposition par écrit dans une langue naturelle (cette activité étant répétable à volonté) d'un texte fixé par écrit dans une autre langue naturelle. » REISS (2002, p.19, grifos da autora)

legendagem (TRINDADE, 2003) e da dublagem (ROSENBERG, 2003) destacaram a ausência de conhecimento da parte dos críticos, geralmente mais conhecedores de textos literários escritos (devido à formação escolar), para avaliar os produtos oriundos de tradução intersemiótica – aqui, no caso da legendagem, ou seja, do oral para escrita – ou com mídias diferentes das do suporte escrito, como na dublagem: do oral para o oral (Cf. Figura 1.2, p. 27). Estas mídias caracterizam-se pela fugacidade do signo na memória do espectador ou ouvitor, que introduz um maior grau de subjetividade na avaliação crítica; no entanto, o caráter efêmero pode ser reduzido ou assemelhar-se à durabilidade da escrita por meio da gravação audiovisual.

Apesar da existência de critérios objetivos, porém ainda raramente sistematizados, para realizar críticas de tradução relevantes, conforme Reiss (2002, p. 20), elas não conseguem se afastar dessa “impressão de arbitrariedade” que parece tornar-se um tipo de *ruido* inerente à própria crítica. Além da ausência de fundamentação dos critérios de avaliação, a atuação do crítico carece da necessária estabilidade, pois oscila sempre entre a objetividade e a subjetividade, conscientes ou não, às quais se soma a mistura de dois grandes gêneros textuais distintos, como o texto em língua original e o texto traduzido. Essa oscilação se reflete também no ato tradutório entre a fidelidade e a adaptação.

A *crítica das traduções* apresenta frequentemente resultados insatisfatórios, pois, para Reiss (2002, p. 20), permanecem dúvidas duradoras a respeito da *real* possibilidade de traduzir, e, por conseguinte, o mito (filosófico) da *intraduzibilidade* afeta também o ato de criticar, tornando a tradução *incriticável*. Não existe, de fato, consenso sobre o papel da tradução, o que ela pode e deve oferecer ao leitor. Ademais, há outro empecilho, destacado pela autora, que contribui para invalidar a crítica: a ausência de uma teoria de tradução que seja “aplicável” a todos os tipos de textos.

Assim, para que a *crítica das traduções* possa se tornar mais objetiva, Reiss propõe que as circunstâncias de cada processo tradutório sejam apresentadas de maneira sistematizada, bem como seus pré-requisitos e seus objetivos, a fim de permitir ao crítico conceber critérios e categorias pertinentes. Baseando-se numa reflexão de Schlegel, a autora (2002, p. 23) esclarece que o crítico deve – além de “caracterizar”, como já vimos, as soluções propostas pelo tradutor – relacioná-las com as “ínfimas particularidades” do texto de partida, pois a “plena compreensão” deste representa a referência decisiva para emitir uma apreciação pertinente sobre o texto traduzido: “não há *crítica das traduções* sem comparação

entre o texto traduzido e o original<sup>133</sup>, premissa proposta por Reiss (2002, p. 23–24, tradução minha).

Apesar da *intraduzibilidade* inerente a todo texto, há traduções; a despeito da *incriticalidade* das traduções, há críticas de traduções, na maioria dos casos, conforme depoimentos dos tradutores profissionais brasileiros, realizadas sem a devida comparação com o texto de partida (TP). Como conceber, portanto, a pertinência desse tipo de crítica que, à primeira vista, contradiz a máxima de Reiss, sem as devidas suspeitas de arbitrariedade ou de subjetividade lançadas por esse princípio de avaliação de forma “unilateral e exclusiva” do TC?

### 2.1.2. O texto de chegada como base da crítica de tradução: uma análise “caolha”?

Não obstante o caráter unilateral, portanto parcial, das *críticas das traduções* praticadas, mais especificamente no âmbito (jornalístico-)literário, Reiss (2002, p. 24) reconhece sua “razão de ser”, sob condição de conscientizar-se da existência dos limites intrínsecos a esse tipo de prática.

Com efeito, a experiência mostra que uma análise “caolha” (unilateral e exclusiva) pode determinar características no texto de chegada que não condizem estritamente com o texto de partida. Por exemplo, carências estilísticas, de conteúdo (informação) ou de estrutura (sintaxe), devem passar pelo crivo do cotejo com o TP, antes de ser aceitas como sendo particularidades da obra original, mas não escolhas, voluntárias ou não, do tradutor. Essa interpretação preliminar é pertinente, pois não existem interpretações completamente errôneas (LECERCLE, 1999). Ninguém (tradutor e crítico) o faz de propósito, mas por meio de seus próprios filtros.

Percebe-se que as *críticas de traduções* unilaterais possuem em si aspectos positivos, pois elas representam um primeiro passo na elaboração do julgamento definitivo e comedido, tomada de consciência valorizada por Reiss. De fato, nessa linha de pensamento, até com a presença do TP, Berman (1995) preconiza a leitura prévia do TC antes de se engajar no cotejo com o TP, para destacar, por exemplo, as zonas textuais problemáticas (Cf. item 2.2, p.135).

#### 2.1.2.1. Critério de fluidez do texto de chegada (TC)

A *fluidez* do TC, ou sua *idiomaticidade*, pode ser um critério determinante no caso de uma crítica unilateral, que, por sua vez, não é desprovida de “instrumentos de medição”,

<sup>133</sup> « pas de critique des traductions sans comparaison entre le texte traduit et l'original » (REISS, 2002, p. 23-24)

conforme expressão de Julius Wirl, ao qual Reiss (2002, p. 25) se refere para demonstrar que se perpetua o consenso de que a leitura de um texto *bem* traduzido deve ser fluida. Assim, a *fluidez* manifesta-se como elemento decisivo na elaboração do juízo do crítico, característica oriunda da exigência do próprio leitor, como último receptor, e de uma longa tradição e experiência prática que se mantêm ainda atualmente. Percebe-se, assim, que a *fluidez* emancipa, de certo modo, o TC do TP e se torna uma meta incontornável do ato tradutório (“valor absoluto”) ou uma prática amplamente desejável (“valor relativo”), indaga Reiss (2002, p. 25).

A *fluidez* na língua de chegada faz parte do *trivium* tradutório definido, por sua vez, pelo tradutólogo tcheco, Jiří Levy, em sua obra *Umění překladau*<sup>134</sup> [A arte da tradução] de 1963, referindo-se, também, ao mesmo ensaio do teórico austríaco Wirl. O *trivium*<sup>135</sup> embasa-se nas habilidades centradas no tradutor, que deve perfeitamente conhecer: (1) a língua de partida; (2) a língua de chegada; (3) o assunto do texto de partida (LEVY, 2011, p. 3). No que diz respeito à tradução literária, Levy acrescenta, para formar um *quadrivium* tradutório, mais uma competência, que, por sua vez, é centrada no produto final, porém fruto da aptidão criativa do tradutor. A “tradução deve ser percebida [deve agir] como uma obra de arte”. (LEVY, 2011, p. 3)

A “obra de arte” não pode realizar-se sem o domínio da competência (n.º 2, acima), basicamente intralinguística<sup>136</sup>, isto é, sem a capacidade do tradutor de escrever *bem* na língua de chegada (da qual decorre a *fluidez* do TC), para não maltratar o texto traduzido e, por conseguinte, mutilar a obra original, isso sem o leitor do TC o perceber<sup>137</sup> (se não foi alertado antes pelo crítico da cultura-alvo). Reiss refere-se a quatro autores para ilustrar essa problemática tradutória e suas consequências, segundo eles, *destruidoras* para o TC, que, portanto, dispensam o cotejo com o TP, devido à sua nítida forma errônea geral (holística) ou pontual (atomística).

<sup>134</sup> Recente tradução inglesa: LEVY, J. **The art of translation**. Tradução Patrick Corness; Zuzana Jettmarova. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2011.

<sup>135</sup> “na Idade Média, a primeira parte do ensino universitário, formada por três disciplinas (gramática latina, lógica e retórica) ministradas antes do *quadrivium* [aritmética, geometria, música e astronomia], que, com este último, constituía as sete artes ou as artes liberais”. (HOUAISS *et al.*, 2007)

<sup>136</sup> Reiss (2002, p. 69-88) distingue, para definir suas *categorias linguísticas da crítica das traduções*, quatro tipos de “instruções intralinguísticas”: (i) de ordem semântica; (ii) de ordem lexical; (iii) de ordem gramatical; (iv) de ordem estilística.

<sup>137</sup> Reiss (2002, p. 31) menciona a avaliação (subjetiva) de Hans Erich Nossak que, na situação de leitor de tradução, prefere ler um texto com pequenos erros que, confessa ele, talvez nem iria percebê-los, a ser submetido a uma “falsificação da atmosfera” do livro.

**Tabela 2.3: Pontos significativos que dispensam o cotejo TC | TP**

Pontos significativos	Observações
Maltratar a LC	A incapacidade de escrever na LC conduz irremediavelmente a uma má tradução, mesmo se o tradutor entendeu perfeitamente o TP.
Tradução tosca ou escolar	O desprezo da LC manifesta-se essencialmente na sintaxe influenciada pela presença de traços linguísticos típicos da LP.
Ausência das palavras muito frequentes <sup>138</sup> na LC	Se a tradução “cola” palavras por palavras (tradução escolar) ao TP, o léxico de alta frequência <sup>139</sup> na LC destaca-se pela sua ausência.

Fonte: Reiss, 2002, p. 25–26 (Adaptação e tradução minhas)

Esse tipo de *crítica das traduções* unilateral adéqua-se perfeitamente a críticos que possuem excelente domínio da língua de chegada, como no caso de Agenor Moura (2003), para evidenciar as falhas do tradutor quando aparecem ou surgem *indícios* de estranhezas ou incorreções no TC, que, quando conhecem também a LP, conseguem relacioná-los a traços linguísticos desta sem ler o TP. Percebe-se, desde já, que essa abordagem crítica pode dificilmente destacar os reais *acertos tradutórios* que sempre existem, levando os críticos, querendo ou não, a sempre “emitir julgamento negativo quanto à qualidade de uma tradução”. (REISS, 2002, p. 27, tradução minha)

O critério de *fluidez*, baseado unicamente no texto traduzido, no caso de uma crítica unilateral, constitui em si uma ferramenta de avaliação eficiente – também a mais frequentemente usada – no que se refere ao respeito e à adequação das normas gramaticais e estilísticas da língua de chegada. No entanto, o crítico não deve fazer a economia, quando puder, de verificar se a obra original possui genuinamente essa “fluidez” e se é, de fato, um nítido traço estilístico peculiar do autor. Nesta hipótese, sua presença justifica-se plenamente no TC. Do contrário, a atuação tradutória de “embelezamento” pode ser questionada, somente quando o sistema literário receptor o permitir e considerar que um texto “mal” escrito pode ser fruto do próprio autor.

#### 2.1.2.2. Critério do cotejo simultâneo de várias traduções

Outro aspecto importante de *críticas de traduções unilaterais*, ou seja, sem o cotejo do TP, enfatizado pela pesquisadora alemã (2002, p. 24–25), diz respeito às comparações

<sup>138</sup> Por exemplo, Reiss (2002, p. 28–29) refere-se também às “*Formwörter*” [palavras formais], já mencionadas por Martinho Lutero, no século XVI, que são “partículas” que servem para atribuir, por exemplo, uma nuance idiomática a uma frase alemã, mas que não têm correspondências, pois frequentemente desnecessárias (o “*equivalente zero*”), em outras línguas como o português ou o francês. Essas “partículas” são acrescentadas nas traduções para o alemão, mesmo quando são inexistentes na LP. É o contexto do TP que vai guiar o tradutor, com a possível introdução de um *toque* de subjetividade na sua interpretação.

<sup>139</sup> Güttinger destaca aqui uma análise pertinente que pode ser realizada na base da *Linguística de Corpus* e de suas ferramentas informáticas atuais.

simultâneas de vários textos traduzidos do mesmo original, procedimento crítico já mencionado em 1932, pelo sinólogo alemão Eduard Horst von Tschärner. No tocante a sua arte de traduzir a poesia chinesa, ele aconselhava, no primeiro momento, analisar detalhadamente o TP para depois estudar as soluções nos TC propostas por seus respectivos tradutores. Apesar do interesse dessa abordagem, seria mais lógico seguir o caminho invertido, isto é, determinar no TC quais seriam os aspectos suscetíveis de ser objeto da crítica. Esta sugestão metodológica de Reiss, de 1971, também foi adotada pelo tradutólogo francês, Antoine Berman (1995), duas décadas mais tarde.

### 2.1.2.3. A análise de tradução “caolha” e crítica literária jornalística

Seja do ponto de vista gramatical, lexical, semântico ou estilístico, são invariavelmente destacados os desvios à norma vigente do sistema receptor. Revelam-se profícuos, por vezes, dentro de determinado contexto e com as devidas restrições. Essa análise de tradução “caolha” tem suas vantagens, mais especificamente na *crítica das traduções* para jornais especializados, conforme o demonstra com inúmeros exemplos Agenor Moura (2003).

Porém, destacar os defeitos pode se tornar uma atitude negativa e contraproducente quando não condiz com o projeto, defendido por Reiss (2002, p. 30–31), de estabelecer uma *crítica das traduções* meramente focada numa perspectiva *construtiva*, baseada em “critérios sólidos e objetivos”, cuja legitimidade é condicionada pelo já imprescindível cotejo entre o TP e o TC.

Concordo com Reiss (2002, p. 31), quando ela defende a valorização das boas soluções tradutórias, dos acertos<sup>140</sup> – o que Berman (1995) chama de *zonas textuais milagrosas* (ZTM) – encontrados que, como no caso dos erros ou desvios, devem ser devidamente argumentados de forma objetiva e convincente. Essa avaliação, acrescenta ela, deve incorporar um estudo dos aspectos linguísticos do texto de partida para medir seu grau de complexidade e, por conseguinte, o “grau” de competência empenhado pelo tradutor para superar as dificuldades encontradas.

### 2.1.3. O texto de partida: a pedra angular da viabilidade da *crítica das traduções*

Retomando a premissa citada acima, “não há *crítica das traduções* sem comparação entre o texto traduzido e o original”, que confere ao TP um novo estatuto, o de pedra angular da viabilidade da *crítica das traduções*.

---

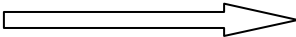
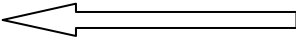
<sup>140</sup> Esse aspecto da Crítica construtiva das traduções será desenvolvido de maneira mais extensa no Capítulo 3, p.178.



A *crítica unilateral* pode ser pertinente dentro dos seus limites; no entanto, o estudo do texto de partida fundamenta toda *crítica das traduções*, não somente na sua comparação com o texto traduzido, mas também na análise de seus aspectos intrínsecos, quer seja linguísticos ou estilísticos, quer seja pragmáticos. A confrontação (do TP com o TC), para Reiss (2002, p. 31), objetiva verificar se os “*preceitos-chave*” foram respeitados pelo tradutor, isto é, sua “submissão à vontade do autor”, que se manifesta, por exemplo, na compreensão do “**querer-dizer**” do escritor e, em seguida, na “transmissão na língua alvo de forma viva e natural”.

Esse processo *em espelho*, em *vis-à-vis* (Tabela 2.4, abaixo), permite evidenciar dois focos de análise, tanto para o TP quanto para o TC, do interesse do crítico para elaborar critérios avaliativos relevantes e contextualizados. No primeiro, Reiss (2002, p. 32) preconiza o estudo dos aspectos relacionados ao tipo de texto a ser traduzido. Esse exame, oriundo da *tipologia textual* exaustiva (base da teoria reissiana), é de suma importância para a realização de uma “*tradução adequada*”. No segundo, ela destaca a análise do papel dos fatores de ordem linguística no processo tradutório.

**Tabela 2.4: processo de análise crítico *em espelho* ou *vis-à-vis***

 <i>Crítico de tradução</i>	<b>Críticos avaliativos comuns</b> (teoria reissiana)	 <i>Crítico de tradução + Tradutor</i>
<b>1º. Texto de chegada (TC)</b>	Aspectos ligados à tipologia textual Papel dos fatores intralinguísticos Papel dos fatores extralinguísticos	<b>2º. Texto de partida (TP)</b>

Fonte: minha autoria, adaptado de Reiss (2002, p. 32)

#### 2.1.3.1. Tipologia textual como “critério de traduzibilidade”

A tipologia textual, proposta por Reiss, introduz um critério a mais, em relação à tipologia textual tradicional, que chamei de “*critério de traduzibilidade*”. Com efeito, segundo a autora (2002, p. 32, tradução minha), essa tipologia deve considerar as “condições exigidas pelo processo tradutório<sup>141</sup>” em função da lógica interna do tipo de texto. Este condiciona a escolha da estratégia de tradução apropriada, independentemente, num primeiro momento, do público receptor e da finalidade atribuída ao texto traduzido.

Reiss (2002, p. 33, tradução minha) define a tradução chamada “normal”, da seguinte forma, “operação pela qual se procura desenvolver na língua de chegada um texto equivalente

<sup>141</sup> « *conditions requises par le processus traductif* » (REISS, 2002, p. 32)

ao da língua de chegada, sem excluir, sem acrescentar, nem distorcer”<sup>142</sup>. Os textos pragmáticos enquadram-se nessa “normalidade”.

Para Delisle (1999, p. 81, tradução minha), o texto pragmático se define como um texto “que tem uma utilidade geralmente imediata e efêmera, que serve para transmitir uma informação de ordem geral ou peculiar a uma área e a aparência estética dele não é dominante<sup>143</sup>”. Delisle parece restringir os textos pragmáticos ao que se chama em francês a “*littérature grise*” [literatura cinza] ou “literatura invisível” e anônima que engloba os textos que circulam fora das redes de distribuição editorial e comercial tradicionais, mas também, em âmbito restrito para um público limitado e especializado.

Assim, a título de ilustração, os tradutores automáticos estatísticos – *Statistical machine translation (SMT)*: *Google Translate* ou *Bing Translate*, entre outros – são “alimentados” por textos plurilíngues oriundos da *literatura cinza*, como, principalmente, os documentos produzidos pela União Europeia ou pelos organismos internacionais (ONU, FMI, OMC, OCDE, etc.) que foram traduzidos por tradutores humanos ou *biotradutores*.

Apesar de sua aparente “invisibilidade”, esse tipo de texto representa, segundo Delisle (1999, p. 82) mais de 90% do volume de tradução no mundo.

Os textos pragmáticos sempre foram considerados – unânime, porém erroneamente – menos problemáticos do que os literários, pois desprovidos de traços estéticos considerados “intraduzíveis”. Por conseguinte, estes receberam mais atenção da parte dos pesquisadores e estudiosos da tradução, o que justificaria, segundo Reiss, a existência de uma pletera de teorias das mais antagonistas, contrastando com a escassez de estudos sobre o processo tradutório desses textos pragmáticos.

Essa dicotomia, porém, não é suficiente, pois percebe-se que, dentro de cada uma dessa categoria, pode se distinguir uma ampla *hibridez* entre os tipos textuais que exigem processos tradutórios diferenciados conforme a Tabela 2.5, abaixo:

---

<sup>142</sup> « opération par laquelle on tente d’élaborer en langue-cible un texte équivalent sans rien retrancher, sans rien ajouter ni distordre. » (REISS, 2002, p. 33)

<sup>143</sup> « Texte qui a une utilité généralement immédiate et éphémère, qui sert à transmettre une information d’ordre général ou propre à un domaine e dont l’aspect esthétique n’est pas dominant. » (DELISLE et al., 1999, p. 81)

**Tabela 2.5. Textos literários vs textos pragmáticos (alguns exemplos)**

<b>Textos pragmáticos</b>	<b>Textos literários</b>
Catálogo de uma loja	Ensaio estilizado
Documento jurídico	Poema lírico
Tratado de filosofia	Obra dramática
Tratado de matemática	Comédia
Discurso político	Romance policial

Fonte: Reiss, 2002, p. 34–35 (Adaptação e tradução minhas)

Otto Kade (“forma de texto”) e R.W. Jumpelt (“formas de tradução”) adotaram a dicotomia tipológica “pragmático vs. literário”, porém tentaram incluir subdivisões que lhes pareciam necessárias como as do linguista norte-americano J.B. Casagrande e as de Karl Thieme que focalizam sua categorização na língua, ou seja, sua finalidade em função do público alvo. Apesar de ter sido rejeitada, esta última classificação tem o mérito, conforme Reiss (2002, p. 37), de focalizar-se no “material que constitui todo escrito”, a língua.

As “formas de texto” (*Textgattung*) de Kade e as “formas de tradução” (desenvolvidas para os textos pragmáticos) de Jumpelt não contribuíram, segundo Reiss (2002, p. 37-38), para desenvolver, de maneira significativa e operacional (devido ao excesso de detalhes), uma tipologia de textos centrada em suas respectivas modalidades tradutórias.

Estas múltiplas tentativas de classificação dos textos, realizadas por linguistas e estudiosos da tradução na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, com o intuito de encontrar “constantes” para implementar um procedimento tradutório em adequação com o TP, reforçam a necessidade, e o interesse epistemológico de Reiss, de desenvolver uma categorização dos textos a serem traduzidos e, por conseguinte, **criticados de forma objetiva**.

Uma tipologia textual, homogênea e incontestável, torna-se doravante um critério imprescindível para qualquer processo tradutório eficiente, bem como, para estabelecer um método de tradução que, segundo Reiss (2002, p. 39–40), liberta-se da influência onipresente de Schleiermacher. Com efeito, a autora ressalta que a *oscilação*, dominante tanto na teoria quanto na prática, entre a tradução “literal” e a tradução “livre” não esclarece satisfatória e nitidamente os conceitos antípodas de “literalidade” e de “liberdade”. Esse caráter antagonista não orienta o tradutor, que, dentro do mesmo texto, pode alternar entre esses dois polos, de acordo com a *lei do menor esforço*.

Por isso, Reiss (2002, p. 40) destaca os critérios, que chamei aqui de *escolha de polaridade*, propostos em 1958 por Merian-Genast<sup>144</sup>, mais especificamente aplicados na tradução literária: (i) finalidade do texto traduzido (predominância no TP do fundo ou da forma); (ii) morfologia da língua de chegada (sua flexibilidade para receber a língua de partida); (iii) grau de “hospitalidade” da nação receptora.

Apesar do caráter “histórico” desse método, não significa necessariamente que ele esteja completamente obsoleto, pois os critérios de Merian-Genast mantêm, ainda até na época de Reiss (1971), sua força operacional no processo tradutório literário, conforme os trabalhos iniciados, quase três décadas depois dele, por Berman (1984), mais especificadamente os pontos (ii) e (iii), que remetem à questão da “hospitalidade”, portanto à de “estrangeiridade”.

Reiss (2002, p. 41) defende, de certo modo, o *ecletismo metodológico*, pois a aplicação de um método de tradução não pode excluir os outros, na medida em que ele deve se adequar aos tipos de textos. A fase de *caracterização do TP* decompõe-se em três etapas distintas: (i) o embasamento do TP no caso concreto (como a finalidade e o público receptor do TP); (ii) a determinação do tipo do TP; (iii) a associação do(s) método(s) de tradução ao tipo de TP.

Todo método de tradução “normal” objetiva intrinsecamente reproduzir os aspectos constitutivos do tipo textual ao qual pertence o TP, considerados pela autora como a “parte essencial” do TP. Pode destacar-se aqui que ela enfatiza que no caso de divergência entre a finalidade e o público alvo do TC e os do TP, a tradução deixa de ser “normal” para se tornar outro modo de “reexpressão” do conteúdo do TP na língua de chegada.

#### 2.1.3.2. Tradutor e crítico de tradução: a língua como referencial comum

Vale ressaltar a preocupação de Reiss (2002, p. 41) de vincular as exigências do tradutor às do crítico de tradução, pois, para definir a tipologia dos textos a ser traduzidos, ela defende, sendo linguista de formação, a implementação de um referencial comum a esses dois atores que é a *língua*.

Portanto, para definir a tipologia de um texto precisa-se, em um primeiro tempo, discriminar as funções desempenhadas pela *língua* no determinado texto. Para fundar sua teoria, Reiss apoia-se nos trabalhos do psicólogo e linguista alemão Karl Bühler e, mais especificadamente, na sua obra *Sprachtheorie* (1934), na qual ele define a língua como a

---

<sup>144</sup> Cf. MERIAN-GENAST, Ernst. Französische und deutsche Übersetzungskunst. In: ERNST, Fritz; WAIS, Kurt. **Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte**: II. Folge. Tübingen: Niemeyer, 1958. Citado por Reiss (2002, p.40).

associação simultânea das três funções essenciais: (i) de *representação*; (ii) de *expressão*; (iii) de *apelo*<sup>145</sup>. Todavia, suas respectivas *predominâncias* são variáveis, conforme cada texto ou parte deste, o que confere, de modo geral, aos textos seus *caracteres híbridos*.

Além de Bühler, Reiss integra nas suas reflexões teóricas as considerações do filósofo e escritor italiano Benedetto Croce que destacou, para evitar uma “**falsa teorização**”, a importância de distinguir as dimensões *lógica* e *estética* da língua, sem esquecer, porém, as tradicionais distinções entre a dimensão *prosaica* e *poética*. Essas discussões já são formalizadas, nos *Estudos da Tradução*, na famosa dicotomia entre os textos pragmáticos e os textos estéticos.

Consoante o raciocínio da linguista alemã, existe ainda uma lacuna – isto é, uma terceira dimensão da língua evidenciada pela *Sprachtheorie* que precisa ser suprida–, razão pela qual ela introduz a dimensão *dialógica* associada à função de *apelo* e ao texto de tipo *incitativo*, conforme a Tabela 2.6 seguinte:

**Tabela 2.6. Tabela sintética da Sprachtheorie de Bühler**

	Textos “scripto-sonoros”		
Função da língua predominante	Representação	Expressão	Apelo
Dimensão da língua	Lógica	Estética	Dialógica
Tipo de textos	<b>Informativo</b>	<b>Expressivo</b>	<b>Incitativo</b>
<b>Objetivo do texto predominante (fidelidade ao TP)</b>	Transmitir um conteúdo, informações: “invariância do conteúdo”	Produzir efeitos estéticos por meios linguísticos: “invariância da forma”	Produzir efeitos extralinguísticos: “invariância da incitação”
<b>Distinção textual</b>	Textos pragmáticos	Textos literários <sup>146</sup>	Textos publicitários <sup>147</sup>
<b>Imperativo de tradução</b>	Equivalência de informação entre o TP e o TC		
<b>Focalização</b>	Na língua de chegada	Na língua de partida	Na cultura de chegada

Fonte: Reiss, 2002, p. 41-44 (Adaptação e tradução minhas)

<sup>145</sup> A função de “Apelo” é associada aos textos “incitativos” que produzem efeitos extralinguísticos (não necessariamente estéticos) sobre o leitor ou o auditor. É o que Reiss (2002, p. 42, n.43) chama de *effektbetonter Text* [texto destinado a produzir um efeito] para ser renomeado, mais adiante, em *operativer Text* [texto operativo].

<sup>146</sup> Para os “romances de folhetim”, na sua acepção pejorativa de romances sem expressão ou originalidade, mas que seduzem inúmeros leitores (*best-sellers*) e são amplamente traduzidos, o tradutor, de acordo com Reiss (2002, p. 42-43), referindo-se ao escritor e tradutor espanhol Francisco Ayala, não tem a obrigação, neste caso, de trabalhar a função expressiva que não existe.

<sup>147</sup> Reiss (2002, p. 42) faz uma distinção entre os textos pragmáticos (função de representação) e os publicitários (função de apelo): para estes, há predominância do elemento incitativo.

A tipologia textual apresentada objetiva orientar o tradutor, bem como o crítico, para selecionar o método tradutório mais adequado ao tipo *predominante* do texto a traduzir. O conceito de *predominância* possui aqui, a meu ver, um valor epistemológico significativo, pois, além do seu aspecto prático, proporciona ao tradutor um “olhar teórico” sobre o caráter híbrido inerente a todo texto, qualquer que seja sua natureza, para definir com segurança, segundo Reiss (2002, p. 44), a hierarquia dos elementos a manter no texto de chegada. Com efeito, um texto informativo, por exemplo, cuja função é transmitir o conteúdo (o fundo), não significa que esteja desprovido de aspectos expressivos (a forma) e/ou incitativos, pois a maneira de manifestar uma ideia é tão importante quanto o seu valor intrínseco.

#### 2.1.3.3. Textos de cunho informativo: textos centrados no conteúdo

Na sua abordagem linguística, Reiss (2002) rejeita a concepção meramente funcionalista da língua, ou seja, como meio de comunicação para transmitir vários tipos de informações, pois seria, de fato, inoperante para os *textos do tipo incitativo*, movidos por *processos extralinguísticos*. No que diz respeito aos *textos informativos*, o tradutor avalia a pertinência da “forma”, tanto do ponto de vista da “transmissão informacional” quanto do da “eficácia comunicacional”, a fim de escolher os elementos relacionados significativos a ser traduzidos, de cunho semântico, gramático ou estilístico.

Os textos de caráter informativo são geralmente “anônimos”, no sentido de que, segundo Reiss (2002), a informação é mais importante do que a pessoa que a escreveu, se não é (era) um autor reconhecido no seu meio de atuação, como “autoridade”. Caso contrário, o estilo do autor deverá ser considerado no ato tradutório, no entanto o texto permanece “informativo”, pois centrado no assunto, até no caso de “comentário” ou de crítica. A linguista alemã (2002, p. 46) embasa sua argumentação numa reflexão de Julius Wirl que sustenta também que o estilo autoral pessoal não afeta a transmissão do conteúdo informativo, visto que, na verdade, ele contribui para melhorar a eficácia comunicacional – especialmente numa perspectiva pedagógica direcionada para um público leigo –, pois a *forma* serve essencialmente ao *fundo*.

Essas considerações estilísticas, no plano tradutório, estendem-se aos documentos oficiais ou administrativos, por exemplo, que apresentam uma forma específica e normatizada como marca identificadora, obedecendo a restrições externas que não podem ser confundidas, afirma Reiss (2002, p. 46), com o “formalismo linguístico”. Percebe-se então que a “terminologia e a fraseologia de especialidade” devem ser conhecidas pelo tradutor, como no caso da tradução de textos técnico-científicos, para restituir, de forma “invariável”, o

conteúdo cognitivo, com maior precisão, quando destinado a um público mais especializado. O crítico, por sua vez, avalia se esse critério de “invariância” do conteúdo foi respeitado no TC e se é adequado às exigências da LC para determinar a qualidade da tradução. Com efeito, Reiss argumenta que a língua-alvo condiciona, sem restrições, a forma linguística a ser adotada para receber devidamente as informações.

#### 2.1.3.4. Textos de cunho expressivo: textos centrados na forma

A tradicional dicotomia “fundo” (conteúdo) / “forma” (estilo) torna-se muito imprecisa, logo, inoperante para definir os textos expressivos essencialmente centrados nos seus valores estético e artístico específicos, gerados conscientemente ou não, dando-lhes, dessa forma, um caráter único, afirma Reiss (2002, p. 49). Essa *unicidade* ou *singularidade* do texto expressivo condena sua tradução a ser estilisticamente truncada, devido a sua reprodutibilidade parcial ou aproximativa. Portanto, para a linguista alemã, o tradutor deve produzir uma “impressão equivalente” àquela experimentada no TP, por meio de uma operação de “analogia de forma”.

Baseando-se no trabalho de Rolf Kloepler, Reiss (2002, p. 49) associa o teor formal do texto expressivo (não somente a poesia, mas também a prosa artística) a um “som isolado”, que tem uma influência mínima até que esteja relacionado com outros “sons”, inserido numa correlação: “aliteração, assonância, rima ou simplesmente eufonia, construção rítmica fonética ou estrutural<sup>148</sup>” (KLOEFER *apud* REISS, 2002, p. 50, n. 57, tradução minha). Todas essas formas estilísticas – às quais se podem acrescentar estruturas como a *comparação*, a *fraseologia*, a *metáfora* – e seus respectivos efeitos estéticos devem ser considerados no ato tradutório.

A metáfora do “som” escolhida pelos autores alemães citados para designar os caracteres formais do texto expressivo ilustra perfeitamente, a meu ver, a *essência idiomática* desses traços que obrigam o tradutor a adaptar estratégias tradutórias operativas para transmitir os efeitos sugeridos no TP. Ele não pode, de um lado, reproduzir simples e servilmente esses efeitos na língua de chegada (LC), pois, na prática, essa tarefa é quase impossível, especialmente no que diz respeito aos elementos fonoestilísticos, nem, de outro lado, ignorá-los como, ocorre às vezes, no caso dos textos informativos.

Após esboçar essa problemática, Reiss (2002, p. 51) propõe um meio termo baseado na exigência de *recriação* (não se trata aqui da imitação cega ou servil) de efeitos equivalentes na língua de chegada – que, por sua vez, obedece a outras leis do que às da

---

<sup>148</sup> « [...] allitération, assonance, rime ou simplement euphonie, construction rythmique phonétique ou structurelle [...] » (KLOEFER *apud* REISS, 2002, p. 50, n. 57)

língua de partida (LP), que provocaram os mesmos efeitos, as mesmas “impressões” do que no TP. Ela prefere definir os textos expressivos como “textos moldados em função da língua de partida”, pois, esse tipo de texto “expressa” mais do que “diz” a fim de provocar efeito estético no receptor.

Definir a tipologia à qual pertencem os textos expressivos representa certa dificuldade teórica e prática para definir os gêneros textuais que podem compô-la, pois Reiss rejeita a ideia de adotar a tradicional nomenclatura de textos de acordo de seu gênero literário, seja ela definida por especialistas seja pelo próprio autor, ainda é muito confusa e imprecisa. Essa constatação justifica a tentativa de classificação alternativa, cuja finalidade, não é a análise literária do texto em si, mas sim sua *tradução adequada*.

A mudança do ponto de vista epistemológico proposta pela linguista alemã a leva a redefinir critérios de maneira mais explícita que o próprio tradutor pode, por sua vez, estabelecer por si mesmo aqueles nos quais ele escolha de se embasar para conduzir seu *processo decisório* na hora de traduzir. A principal dificuldade é circunscrever a predominância genérica do texto, procedimento necessário devido ao caráter híbrido intrínseco aos textos, por exemplo, um ensaio redigido em estilo literário, cujo valor estético é significativo e deve também ser reproduzido no TC.

Essa análise que tanto o tradutor quanto o crítico devem empreender antes de assumirem suas respectivas tarefas, caso seja necessário fazê-lo, desconsiderando as “etiquetas” atribuídas a determinados escritos, um poema ou um romance não é obrigatoriamente textos expressivos, enfatiza Reiss (2002, p. 53). Com efeito, há texto literário com alto conteúdo técnico.

A título de exemplo, um *poema satírico* deve ser considerado mais como texto incitativo (efeito extralinguístico) do que expressivo. Ademais, a autora refere-se a “literatura popular” (ou de entretenimento), que ela assimila ao seu sucesso “popular”, devido às suas vendas (*best-seller*) e a suas inúmeras traduções derivadas do sucesso editorial. Esse tipo de literatura, sendo desprovida de preocupações estéticas ou de “exigências elevadas” da “grande literatura”, precisa ser traduzido e deve sê-lo como um texto informativo (com a focalização no conteúdo), apesar de as informações não serem autênticas, o que a caracteriza como obra ficcional. Vale a pena ressaltar que as ponderações de Reiss (2002, p. 53, n. 70) informam de maneira esclarecedora o sistema literário alemão dos anos 70 que não produz esse tipo de literatura popular (de qualidade), como no caso do sistema dos ingleses ou do dos franceses, pois os escritores germanófonos ficam culturalmente presos a um formalismo solene ou, ao contrário, produzem “textos bestificantes”. Apesar de significativo interesse do leitorado



alemão para essa “literatura de segunda ordem”, as traduções, em geral do francês ou do inglês, não receberam na Alemanha a devida atenção dos críticos. Efetivamente, como se trata de literatura de massa, Reiss argumenta, com justeza, que suas traduções devem ainda ser melhores do que os outros gêneros, pelo menos no plano linguístico.

Desde já, percebe-se que a tradução dos textos expressivos deve adequar-se à “equivalência do efeito estético” entre o TP e o TC, também chamado por Reiss (2002, p. 54) de “exigência da analogia da forma”, e à observação dos recursos linguísticos empregados na LP, quando, para os textos informativos essa exigência se polariza na “*invariância* do conteúdo” e nas normas, desta vez, da LC.

Assim, a “equivalência do efeito estético” mencionada acima pode ser resolvida, por exemplo, no caso da tradução de trocadilhos que constam nos textos expressivos. Ao contrário dos textos informativos, nos quais eles podem ser traduzidos sem a obrigação de restituir os efeitos do TP, caso não exista equivalente, porém mantendo seu conteúdo informacional focalizado na LC, *idiomatismos*<sup>149</sup> como os trocadilhos, devem receber um tratamento específico da parte do tradutor, afirma Reiss (2002, p. 54). Assim, esse traço linguístico peculiar tem a possibilidade, caso a LC não ofereça equivalente idiomático, de reproduzir: (i) o efeito com forma esteticamente similar; (ii) deslocamento do efeito no TC numa parte diferente do TP em que a LC permite a colocação de um *idiomatismo* de mesmo valor, a “*equivalência deslocada*”.

A tabela seguinte sintetiza um exemplo de tradução, apresentado por Reiss (2002, p. 56–57), de uma *expressão idiomática* em função da tipologia textual na qual ela se insere:

**Tabela 2.7. Exemplo de expressão idiomática traduzida em função da tipologia textual**

Tradução em ...	“ <i>a storm in a tea cup</i> ”	Comentários
... <i>texto informativo</i>	“muita agitação por nada”	Tradução adequada: globalmente denotativa
... <i>texto expressivo</i>	“uma tempestade em copo de água”	Exigência da equivalência por meio de uma expressão idiomática tão usual quanto na LP.
... <i>texto incitativo</i>	“agitação tola, desproporcionada”	Os adjetivos têm uma tonalidade bastante “afetiva”.

Fonte: Reiss, 2002, p. 56 (Adaptação e tradução minhas)

O autor, por sua vez, pode desviar, voluntariamente ou não, da norma vigente da LP, explorando suas potencialidades e provocando implicitamente efeitos estéticos, o que Ortega

<sup>149</sup> « **Expression idiomatique (ou idiotisme)**. Forme linguistique complexe propre à une langue donnée e sans équivalent littéral dans une autre langue. » [**Expressão idiomática (ou idiotismo ou idiomatismo)**]. Forma linguística complexa própria de uma determinada língua e sem equivalente literal em outra língua.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 38, tradução minha)

y Gasset chama “*erosiones*”<sup>150</sup>, conforme lembra Reiss (2002, p. 55, n. 75). Com efeito, para o filósofo espanhol, essas *erosões dos padrões linguísticos* são estigmas positivos que denotam uma disposição ao “bem escrever”, portanto, representam um efeito estilístico e artístico significativo que deve ser mantido no texto traduzido de teor “expressivo”. Conforme o grau de liberdade autoral, o tradutor, por sua vez, tem a liberdade de *erodir* a LC, ou seja, de criar desviando-se da norma, com o mesmo intuito estilístico que o do autor.

Nesta hipótese, o crítico deve avaliar esses desvios, levando em consideração as características “erosivas” do TP, antes de julgar negativamente o trabalho do tradutor, reconhecer os acertos realizados e, conforme salienta Reiss (2002, p. 55), verificar a existência e a pertinência, como no caso do trocadilho, das eventuais “equivalências deslocadas” que foram necessárias, pois a finalidade consiste em restabelecer a “economia geral” do TP no TC, sem medo de “estrangeirar”<sup>151</sup> o leitor do TC, até desorientá-lo, se for a intenção deliberada do autor no TP.

Esses procedimentos tradutórios, reatualizados e amplamente divulgados por meio dos trabalhos de Berman (1984), já foram debatidos no 3º Congresso da Federação Internacional dos Tradutores (FIT), realizado na Alemanha, em 1959. Procedimentos, também mencionados, na mesma época (em 1958), por Merian-Genast (*apud* Reiss, 2002, p.56), que reconhece, de um lado, os excessos da aplicação do “princípio aclimatação” do TP à LC, mas também, de outro lado, os do “princípio de extraneidade”, que podem tornar o TC ininteligível ao leitor do TC, redigido num *charabiá*<sup>152</sup> que só o próprio tradutor seria capaz de entender e decifrar.

Do ponto de vista do crítico, Reiss (2002, p.57) não reconhece o estatuto de tradução *stricto sensu* a “procedimentos de transmissão” em LC de textos expressivos como um poema em versos vertido em prosa ou a inadequação do registro entre a LP e a LC de obra literária. Em compensação, a adaptação livre representa, para a autora, uma escolha pertinente desde que ela esteja enquadrada num projeto tradutório que o crítico deve levar em consideração na hora de avaliar o texto produzido.

---

<sup>150</sup> “*Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical desnudo.*” [Escrever bem consiste em fazer continuamente pequenas **erosões** à gramática, ao uso estabelecido, à norma vigente da língua. É um ato de rebeldia permanente contra o meio social, uma subversão. Escrever bem implica certa ousadia radical.] (ORTEGA Y GASSET, 1983, p. 434, v.5, tradução minha)

<sup>151</sup> Segundo Mounin, citado Reiss (2002, p. 55, n. 77).

<sup>152</sup> Merian-Genast se refere aqui a Friedrich Schlegel (1772-1829), que já no seu tempo criticava os excessos dos “estrangeirismos”, defendidos por seu conterrâneo e contemporâneo Friedrich Schleiermacher (1768-1834).

### 2.1.3.5. Textos de cunho incitativo: a busca do efeito “extralinguístico”

Os textos incitativos objetivam produzir um efeito “extralinguístico” no receptor. Não se restringem à transmissão de informação como no caso dos textos informativos. A tradução deve, portanto, manter a função de “apelo” ou de “incitação” do discurso dirigido ao leitor, afirma Reiss (2002, p.57).

Além do seu caráter “performativo” intrínseco, segundo a teoria dos atos de linguagem de Austin (1991), a função de “apelo” pode chegar a sua completa autonomia, ou seja, o texto incitativo pode ser desprovido de teor informativo e estético, focalizando-se, predominantemente, na (re)ação do receptor de uma mensagem publicitária, por exemplo.

**Tabela 2.8. Características dos textos incitativos**

Gêneros de textos incitativos	Resultado esperado no TP e no TC	Como conseguir?
Publicidade	<b>Influenciar:</b> fazer comprar um determinado produto em detrimento de outro do concorrente;	Encontrar um “símbolo publicitário” <sup>153</sup> equivalente na cultura receptora;
Zelo missionário (textos missionários, religiosos, profanos).	<b>Converter:</b> afirmar “ <i>bien-fondé</i> ” de uma determinada fé para converter futuros <i>fiéis</i> , proselitismo;	Encontrar uma imagem ou uma parábola pertinente e significativa na cultura receptora. Segundo Nida, para traduzir a Bíblia, o tradutor deve possuir um “espírito de evangelização”.
Propaganda; Demagogia.	<b>Coerir:</b> apologia de convicções políticas para coerir os futuros adeptos, uso da retórica;	Encontrar um estilo <sup>154</sup> (oratório) adequado à cultura alvo.
Polêmica; Sátira.	<b>Engajar:</b> levar os leitores ao engajamento extraliterário, preconceituoso; manipulá-los para servir a interesses alheios;	

Fonte: Reiss, 2002, p. 58-60 (Adaptação e tradução minhas)

Percebe-se que esse tipo textual tem como maior objetivo influenciar o receptor da mensagem para levá-lo a adotar determinado comportamento. Por conseguinte, o texto traduzido deve zelar pela restituição da função de apelo do TP, a fim de proporcionar um desempenho equivalente do leitor na língua de chegada. Assim, para essa tipologia, o tradutor tem mais autonomia e liberdade, no que se refere à forma e ao conteúdo, para (re)produzir os mesmos efeitos apelativos do que os do TP. O tradutor adota uma estratégia de tradução focalizada na língua e na cultura de chegada, ou seja, uma tradução “domesticadora” (*cibliste*)

<sup>153</sup> Exemplo dado por Reiss (2002, p. 60-61). Para vender suco de laranja na Alemanha, o “símbolo publicitário” é o sol (o calor), porém na Itália, o publicitário não vai valorizar o sol (já abundante), mas sim as vitaminas (para a saúde).

<sup>154</sup> Exemplo dado por Reiss (2002, p. 62). Os discursos em língua espanhol, mais líricos do que na cultura alemã, podem ser considerados “barrocos” e “sobrecarregados” para um receptor alemão e, portanto, perder seus efeitos. Portanto o tradutor vai operar adaptações, não do conteúdo, mas da forma.

ou etnocêntrica, a fim de se adequar ao contexto sociocultural da comunidade de chegada: a “equivalência dinâmica”<sup>155</sup> de Nida (1964).

Do ponto de vista do crítico, ele não pode aqui avaliar os desvios (de forma e/ou de conteúdo) como sendo as tradicionais infrações às exigências imperativas de “fidelidade” ao TP, ressalta Reiss (2002, p. 60). Sua avaliação embasar-se-á na identificação da “interiorização”, da parte do tradutor (bem como do crítico), dos objetivos específicos extralinguísticos e extraliterários do TP, para em seguida, exteriorizá-los no texto incitativo em LC, com intuito de provocar os mesmos efeitos nos seus novos receptores.

#### 2.1.3.6. Os textos *scripto-sonoros* ou audiomediais: formas literárias híbridas

Os textos *scripto-sonoros* ou audiomediais<sup>156</sup> são “formas literárias híbridas”, em que a linguagem, como componente *verbal*, representa uma proporção variável da mensagem total transmitida. Por sua vez, a parte complementar depende de: (i) um suporte *extralinguístico*, isto é, técnico que vai impor a ordenação (sonora ou visual) do conteúdo linguístico; (ii) um modo de expressão *não verbal* (gráfico, auditivo, visual), conforme descreve Reiss (2002, p. 63).

**Tabela 2.9. Gêneros de textos *scripto-sonoros***

<b>Textos <i>scripto-sonoros</i> de</b>	<b>Exemplos</b>
...	
... <i>tipo informativo</i>	Textos radiofônicos (comentários, palestras, ensaios); Filmes documentários;
... <i>tipo expressivo</i>	Textos radiofônicos (peças de teatro); Textos associados à música (canção, coral); Obras cênicas (musical, ópera, teatro); Ficção televisual, cinematográfica;
... <i>tipo incitativo</i>	Teatro: comédia, tragédia;

Fonte: Reiss, 2002, p. 63-64 (Adaptação e tradução minhas)

A tradução de um texto *scripto-sonoro* destinado à leitura didática focalizar-se-á nos aspectos linguísticos, e o produto final será diferente do mesmo material traduzido e destinado a ser encenado como seus respectivos componentes (atuação dos atores, cenário, figurino, música). O trabalho realizado por Clarice Lispector e Tati Moraes (Cf. item 1.2, p. 14) enquadra-se nas perspectivas críticas apresentadas por Reiss.

<sup>155</sup> Reiss (2002, p. 61) ressalva que esse procedimento tradutório proposto por Nida deve ser reservado unicamente aos textos com função de incitação.

<sup>156</sup> “*audiomedial*”: termo inicialmente atribuído por Reiss (2002, p. 44, n.47); o termo “*scripto-sonoro*” é uma proposta da tradutora francesa (C. Bocquet), escolha em adequação com a terminologia do teórico da tradução (audiovisual) Yves Gambier.

Assim, ao referir-se a Brenner-Rademacher, Reiss expõe indiretamente as características fundamentais da tradução para o teatro baseadas na necessária *dinamização* e *potencialização* da língua. Com efeito, o leitor de romance constrói seu referencial ficcional a partir dos trechos descritivos, tipificando as personagens e as situações e vivificando as palavras do autor. O espectador de teatro não tem acesso aos mesmos recursos narrativos para imaginar ou criar a realidade sugerida pela obra, pois ele deve apoiar-se nos diálogos das personagens, suas falas são “vestidas” pela encenação e pelos demais recursos visuais.

Percebe-se então que tudo deve “transmitir” algo. O tradutor, por sua vez, deve traduzir respeitando à sintaxe do registro oral da língua de chegada, pois um “diálogo lido”<sup>157</sup> num romance, por exemplo, não tem o mesmo efeito quando é encenado por atores para ser ouvido. Por conseguinte, o tradutor, conforme as orientações de Jiri Levy (*apud* REISS, 2002, p. 65, n. 105), deixará de empregar palavras de difícil pronúncia na LC ou de difícil discriminação auditiva. Ademais, para o mesmo par de línguas (LP/LC) e o mesmo trecho textual, as *variações*<sup>158</sup> de ritmo e de acentuação são mais significativas na expressão oral do que na escrita, devido às especificidades de todos os canais de comunicação.

Mounin (*apud* REISS, 2002, p. 66) e Kloepler (*apud* REISS, 2002, p. 64, n. 103) enfatizam nitidamente que a *tradução teatral* deve antes de tudo ficar fiel a tudo o que proporcionou o sucesso da peça (a ser traduzida), quando foi encenada na língua e na cultura de partida: é traduzir o sucesso, de certa forma, compartilhando assim as colocações de Reiss quanto ao caráter subsidiário de focalizar o processo tradutório, neste caso, na busca de equivalências de conteúdo e de forma (o valor literário e poético) que aqui passam no segundo plano.

O efeito dessas restrições acentua-se na hora de traduzir um *libreto de ópera* devido aos elementos prosódicos completamente diferentes de uma língua à outra, até se o par pertence à mesma família linguística, quando associado à música. Nesta situação, consoante Reiss (2002, p. 65), quando a ópera é encenada na LC, a prosódia (melodia, ritmo, acentos) torna-se o polo norteador do tradutor que, ao mesmo tempo, vai-se desvincular da invariância do conteúdo e da forma do TP, para não criar “efeitos de estranheza”.

A análise dos textos *scripto-sonoros* ou *audiomediais* proposta por Reiss destaca claramente os problemas encontrados nos processos tradutórios, de modo geral, em face dos

<sup>157</sup> Citado por Reiss (2002, p. 63, n. 100)

<sup>158</sup> Reiss (2002, p. 65, n. 106) destaca que o ritmo de fala, naturalmente rápido, de um hispanófono, acostumado a frases de maior densidade, poderia desorientar um germanófono caso fosse mantido em alemão. Portanto, o tradutor deverá reorganizar e “arejar” a sintaxe do TP (aqui em espanhol), para se adequar ao ritmo e à fluidez da LC (alemão) falada e tornar-se compreensível. No caso do ensaio radiofônico, o estilo deve ser adequado ao discurso falado.

elementos que não pertencem à ordem linguística (isto é, ao suporte linguístico), mas que cumprem papel significativo na restituição dos efeitos (idênticos ao TP) na recepção na língua e na cultura de chegada. Para chegar a um resultado satisfatório, como o sucesso de uma peça de teatro, Reiss (2002, p. 66-67) enfatiza que o tradutor precisa libertar-se, cientemente, das restrições impostas pelo conteúdo e pela forma, ou seja, definir os limites da “invariância”, sempre desejável. Essa liberdade, bem maior para traduzir os textos *scripto-sonoros* do que para os textos incitativos, deverá ser considerada pelo crítico para estabelecer sua avaliação dessa “forma literária híbrida” e definir a “hibridez” com critério.

#### 2.1.3.7. A tradução: a “arte de fazer o bom sacrifício”

O tradutor, na prática de sua arte, tem consciência das suas responsabilidades e das suas limitações quando deve “sacrificar” parte do original para cumprir sua tarefa e concluir seu projeto tradutório de modo “satisfatório”: “A necessidade de tradução implica a necessidade de uma escolha<sup>159</sup>” (CARY *apud* REISS, 2002, p. 67-68, n. 112, tradução minha).

Do ponto de vista da crítica, as colocações de autores como Ortega y Gasset, Cary ou Schadewaldt (*apud* REISS, p. 68, n. 113) – que considera, com justeza, a tradução a “arte de fazer o bom sacrifício” –, devem conduzir o crítico de traduções a rever sua concepção de avaliar um texto traduzido. Duas abordagens, como a “focalização<sup>160</sup>” e a “generalização<sup>161</sup>”, podem ser substituídas, num primeiro passo, pela determinação da tipologia textual do TP e pelo cotejo deste com o texto traduzido, conforme preconiza Reiss (2002, p. 68).

O verdadeiro desafio da tradução inicia-se quando não é mais possível respeitar as palavras, as construções, conforme Reiss (2002, p. 68-69). Assim, o tradutor deve considerar as características específicas de cada tipo de texto para superar esse desafio, por meio de várias categorias da *crítica das traduções*.

A primeira, a *categoria literária*, remete aos textos em geral e à sua respectiva tipologia. A autora define a “literatura”, neste contexto, na sua acepção mais ampla, como o conjunto de mensagens, de qualquer tipo, escritas numa determinada língua e, por conseguinte, traduzíveis.

A segunda, a *categoria linguística*, objetiva analisar as instruções *intra-linguísticas* que constam no TP e, em seguida, definir os procedimentos de restituição no TC, para buscar os

<sup>159</sup> « La nécessité d’une traduction implique la nécessité d’un choix » (CARY *apud* REISS, 2002, p. 67-68, n. 112)

<sup>160</sup> É a focalização da atenção do crítico sobre um pequeno número de elementos problemáticos no texto traduzido. (REISS, 2002, p. 68)

<sup>161</sup> É quando o crítico faz uma avaliação geral de uma tradução inteira na base de alguns trechos. (REISS, 2002, p. 68)

equivalentes para as *unidades de tradução* na LP. Reiss (2002, p. 69, n. 115) define a unidade de tradução como uma unidade de sentido, distinta da unidade lexical ou sintática. Com efeito, para a autora, referindo-se a Kade, uma unidade linguística (palavra, oração, por exemplo) não pode ser uma *unidade de tradução de referência*, pois o recorte das unidades de sentido depende não somente das características intrínsecas da LP, mas também do seu “microcontexto”<sup>162</sup>.

Reiss (2002, p. 70) enfatiza a possibilidade de traduzir, apoiando-se na concepção saussuriana de *língua* como sistema. Assim, por meio dessa concepção sistêmica, uma dupla busca de equivalência – dentro da integralidade do conjunto de *equivalências pontuais* que formam o texto de partida – integra-se no processo tradutório: (i) o **levantamento** das “equivalências potenciais”, várias equivalências aceitáveis na LC para um termo da LP; (ii) a **escolha** da “equivalência ótima”, a equivalência mais adequada (dentro do conjunto de equivalências potenciais) ao contexto situacional do TP. O contexto linguístico “fixa” o sentido “livre” das *equivalências potenciais*, transformando-as em *equivalências ótimas* ligadas entre si no texto de chegada completo para constituir um novo conjunto de *equivalências pontuais* na LC.

Na base de um conjunto de cinco tipos de instruções para analisar e criticar vários trechos de textos traduzidos (em geral do espanhol para o alemão), Reiss (2002, p. 73–88) define e comenta os principais pontos a ser zelados pelo tradutor e avaliados pelo crítico de tradução (comparada), que podemos sintetizar na tabela seguinte:

---

<sup>162</sup> O “microcontexto” é constituído pelas palavras adjacentes, porém sem ultrapassar a extensão de uma frase; por sua vez, o “macrocontexto” inicia-se a partir de um parágrafo e pode estender-se ao texto inteiro. Eles formam o “contexto linguístico”, conforme Reiss (2002, p. 74).

**Tabela 2.10. Síntese dos pontos a serem zelados pelo tradutor e avaliados pelo crítico de tradução**

Instruções	Pontos a serem zelados pelo tradutor e avaliados pelo crítico	Comentários tradutológicos
Semânticas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Polissemia, homonímia;</li> <li>• Cobertura do campo semântico;</li> <li>• Interpretação;</li> <li>• Modificações (acréscimos, supressões);</li> <li>• Seleção pelo contexto linguístico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Critério de apreciação do TC: (plena) <i>equivalência semântica</i>;</li> <li>• Papel importante para a transmissão do conteúdo;</li> <li>• Procurar equivalências que cobrem o campo semântico das <i>unidades de tradução</i> (UT);</li> <li>• Basear-se no <i>contexto linguístico</i> (macro e microcontexto) para definir as “equivalências ótimas” (indícios unívocos).</li> </ul>
Lexicais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Terminologias especializadas;</li> <li>• <i>Socioletos</i>;</li> <li>• Falsos cognatos, homonímia;</li> <li>• Palavras “intraduzíveis”;</li> <li>• Idiomatismos em geral (fraseologia, provérbios, etc.);</li> <li>• Trocadilhos; metáforas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Critério de apreciação do TC: <i>adequação</i> da transposição lexical em função do tipo textual;</li> <li>• <i>Fidelidade mimética</i> (tradução literal): critério não pertinente devido à impossibilidade de superposição total entre as línguas;</li> <li>• Estratégias de tradução adequadas ao tipo de textos (ex. metáfora e trocadilho).</li> </ul>
Gramaticais	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Categoria sintática;</li> <li>• Categoria morfológica;</li> <li>• Perspectiva estilística;</li> <li>• Perspectiva de uso;</li> <li>• Critério de uso (na LC) mais forte quando não há equivalência potencial na LC, senão há risco de agramaticalidade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Critério de apreciação do TC: <i>correção</i> gramatical;</li> <li>• A morfologia e a sintaxe da LC prevalecem em função do tipo de texto (ex. poema) ou de <i>critérios extralinguísticos</i> (ex. finalidade);</li> <li>• Tradução <i>adequada</i>: não precisa reproduzir as estruturas da língua de partida;</li> <li>• Respeito às implicações semânticas e estilísticas das estruturas gramaticais;</li> <li>• Equivalência potencial: o <i>decalque</i> (quando o <i>critério de frequência</i> de uma forma gramatical é elevado na LP);</li> <li>• Equivalência ótima: a <i>transposição</i> (mudança de categoria gramatical ou sintática).</li> </ul>
Estilísticas <sup>163</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estilo comum da LP;</li> <li>• Estilo do autor;</li> <li>• Estilo de uma época;</li> <li>• Registros linguísticos (níveis de língua);</li> <li>• Desvios de uso da LP;</li> <li>• Mistura de estilo;</li> <li>• Ruptura estilística;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Respeito ao <i>grau de permeabilidade</i> entre os níveis de língua;</li> <li>• O estilo do autor sempre prevalece sobre o estilo comum;</li> <li>• Critérios importantes para os textos expressivos e incitativos.</li> </ul>

Fonte: minha autoria, adaptado de Reiss (2002, p. 73–88)

<sup>163</sup> O estilo, para Reiss (2002, p. 84-85, n. 154), não se restringe à literatura e a tradução literária (Kloepfer), pois é uma noção mais ampla que corresponde a uma escolha de formas disponíveis numa determinada língua (Bailly).



O critério de tipologia textual pode, segundo Reiss (2002, p. 86), esclarecer o dilema da crítica no que diz respeito à pertinência da atuação do tradutor como *revisor-corretor* do TP. Com efeito, quando se trata de *texto informativo*, o tradutor pode e deve eliminar os erros crassos de fundo e apagar as falhas de forma. Ao contrário, para os *textos expressivos e incitativos*, o tradutor não deve interferir<sup>164</sup> para tentar melhorá-los para não alterar a sua natureza, pois essas “imperfeições” são suposta e deliberadamente desejadas pelo autor.

Essas constatações têm impacto significativo para a crítica de tradução, alerta Reiss (2002, p. 87), pois atualmente a maioria dos críticos estabelece suas avaliações unilateralmente no texto traduzido, sem o devido cotejo com o TC. Essa práxis tem forte tendência em responsabilizar publicamente o próprio tradutor pelas “imperfeições” encontradas na tradução, mesmo quando este respeitou, por razões deontológicas, o texto original sem alterá-lo, conforme a redação do autor. Cientes dessas práticas, os tradutores dificilmente deixam passar falhas de fundo ou de forma, para se eximirem dessas tradicionais acusações sem fundamento.

Doravante, o crítico dispõe de uma base de *instruções intralinguísticas* interligadas (Tabela 2.10, p. 124) para verificar o respeito às equivalências e às adequações exigidas, de acordo com a tipologia textual, do ponto de vista: (i) semântico; (ii) lexical; (iii) gramatical; (iv) estilístico. Assim, como já foi dito, para os textos informativos, as instruções lexicais e gramaticais prevalecem, quando, para os textos expressivos e incitativos, a instrução estilística torna-se predominante, por meio, das manifestações interdependentes<sup>165</sup> de ordem fonética, sintática e lexical. Portanto, conforme ressalva Reiss (2002, p. 88), o método tradução adequada depende da tipologia textual e o gênero textual define a ordem das prioridades entre as várias instruções intralinguísticas.

Além do *contexto intralinguístico*, existe uma situação na qual o texto (de partida e de chegada) evolui, que corresponde ao *contexto extralinguístico*, pois o ato de traduzir nunca é uma única operação, nem exclusivamente linguística, conforme lembra Mounin (*apud* Reiss, 2002, p. 72). A linguista alemã distingue, num primeiro momento, a categoria linguística composta pelas *instruções intralinguísticas* de ordem semântica, lexical, gramatical e estilística, para depois interessar-se pela categoria pragmática, constituída pelos *determinantes*

<sup>164</sup> Para Humboldt e Schlegel (*apud* REISS, 2002, p.86-87), esse *princípio de não intervenção* da parte do tradutor no TP (de tipo expressivo ou incitativo) deve ser respeitado, mesmo na presença de “características estilísticas desagradáveis”.

<sup>165</sup> Kade (*apud* REISS, 2002, p.88, n. 166) destaca uma interdependência entre os vários tipos de instruções intralinguísticas. Assim, há uma distinção entre a “semântica do léxico” e a “semântica da sintaxe” ou a “semântica do estilo”. Da mesma forma o sistema estilístico de uma língua precisa da fonética, mas também da gramática ou do léxico, por exemplo.

*extralinguísticos* e por suas respectivas repercussões (efeitos) no plano semântico, lexical, gramatical e estilístico. Essas duas categorias são muito importantes para a *crítica das traduções*, pois, segundo Reiss (2002, p. 72), elas são imprescindíveis para julgar a qualidade das equivalências encontradas pelo tradutor.

Os *determinantes extralinguísticos*, segundo Mounin (*apud* Reiss, 2002, p. 90), não são incluídos no texto<sup>166</sup>, pois são “externos”, como as informações geográficas, históricas, sociais, culturais, sobre a finalidade, o autor, o destinatário, etc. Porém eles são necessários para realizar uma tradução completa do TP. São determinados pela *situação* que permite ao tradutor fazer a escolha certa, por exemplo, entre “copo” e “taça” (respectivamente, *vaso e copa*, em espanhol e uma única palavra em francês: *verre*). Conforme Weinrich (*apud* Reiss, 2002, p. 89, n. 167), as palavras são inseridas em *frases* (microcontexto), em *textos* (macrocontexto) e em *situações*<sup>167</sup> (fatores extralinguísticos ou contexto situacional).

Para completar, a análise do contexto situacional já esboçado por Mounin e Nida, Reiss (2002, p. 91) apresenta uma organização dos determinantes extralinguísticos: (i) referência à microssituação; (ii) referência à matéria tratada; (iii) referência ao tempo; (iv) referência ao lugar; (v) referência ao receptor; (vi) referência ao sujeito falante; (vii) implicações de ordem afetiva. A análise dos determinantes extralinguísticos, que pertencem ao *contexto situacional*, oferece, segundo Reiss (2002, p. 112), ao crítico das traduções (raramente consideradas por ele) um referencial avaliativo, complementar aos tradicionais critérios intralinguísticos e aos associados à tipologia textual, capaz de ampliar o caráter objetivo da própria crítica. Estudar com rigor os procedimentos tradutórios que deram à luz o TC representa uma atitude crítica pertinente e responsável, apesar da onipotente presença dos elementos subjetivos (ou afetivos) geradores de divergências legítimas entre as escolhas do tradutor e as do crítico, atores que, ambos, objetivam o maior grau de qualidade do texto traduzido apresentado ao receptor. Assim, os determinantes extralinguísticos constituem, para Reiss, uma terceira categoria da *crítica das traduções*, a *categoria pragmática*, que se junta às tradicionais categorias literárias e linguísticas.

#### 2.1.4. **A crítica das traduções: a eficácia de uma prática tradutória ilusória?**

As duas restrições mais significativas de uma crítica pertinente das traduções manifestam-se, para Reiss (2002, p. 113), pelos limites impostos, de um lado, pelo tradutor em relação ao TP

<sup>166</sup> O linguista francês Georges Mounin reserva a *noção de contexto* às informações explicitamente oriundas do próprio texto.

<sup>167</sup> Reiss (2002, p. 90) lembra que a *situação* assimila-se aos dois conceitos descritos por Nida como “communicative context” e “cultural context”.

e, de outro, pelo crítico no que concerne ao TC. Os critérios de avaliação são estabelecidos na base dos procedimentos tradutórios geralmente empregados. A avaliação do processo tradutório (*crítica das traduções*) proposta por Reiss baseia-se, conforme análise acima, em três categorias básicas seguintes:

<b>Categoria literária</b>	<b>Categoria linguística</b>	<b>Categoria pragmática</b>
Tipologia textual	Instruções intralinguísticas	Determinantes extralinguísticos
Quando determinadas normas foram instauradas para produzir uma <i>tradução</i>		

*adequada* ou uma *crítica pertinente*, aparecem implicitamente, seus tradicionais corolários, os *desvios* a essas normas vigentes. Praticamente, eles podem manifestar-se, única ou simultaneamente, numa das três categorias acima citadas. Neste caso, a tradução deixa de cumprir, de modo intencional ou não (conforme projeto de tradução), as mesmas funções do que o TP, do ponto de vista do conteúdo e/ou do público-alvo.

Neste contexto, conforme ressalva Reiss (2002, p. 114), o crítico deve avaliar a tradução em vista das “liberdades” tomadas pelo tradutor em relação ao TP e às três categorias (literária, linguística e pragmática), para referir-se a uma nova categoria, que Reiss nomeou “categoria funcional”, para cumprir um papel de “limite” crítica.

A preocupação de Reiss, na sua tentativa de definir limites ou restrições na *crítica das traduções*, não deixa de lembrar os trabalhos de Umberto Eco (2004; 2005), no que diz respeito às interpretações e superinterpretações. Com efeito, até que ponto um texto traduzido pode se afastar das finalidades iniciais (conteúdo, receptor, etc.) do TP, ou seja, a partir de que “limite” esse texto traduzido deixa de ser uma “tradução” *stricto sensu*?

Esse debate – como definir o conceito de tradução? – já pertence a um passado longínquo, tão antigo quanto à tradução em si. Reiss não pretende encerrá-lo, mas sim, propor uma definição da tradução que respeita as três categorias nas quais o TP se enquadra:

Designamos aqui a tradução como uma versão na língua-alvo cuja preocupação principal é restaurar o texto original, sendo conforme o tipo de textos ao qual pertence o texto-fonte, as instruções intralinguísticas que ele contém e os determinantes extralinguísticos que nele desempenham um papel<sup>168</sup>. (REISS, 2002, p. 115, tradução minha)

A delimitação do quadro conceptual da *tradução* conduz a autora a desconsiderar como tal a “categoria funcional” mencionada acima, não porque seja inútil ou ilegítima, mas em razão de uma necessária denominação mais adequada como a de *adaptação* (termo desprovido aqui de cunho pejorativo), que corresponde a um afastamento objetivo e consciente do TP. Note-se:

<sup>168</sup> « Nous désignerons ici par traduction une version en langue-cible dont le souci principal est de restituer le texte original en étant conforme au type de textes dont relève le texte-source, aux instructions intralinguistiques qu'il contient et aux déterminants extralinguistiques qui y jouent un rôle. » (REISS, 2002, p. 115)

Uma tal definição exclui naturalmente que se fala de tradução para designar uma versão na língua-alvo para uma finalidade específica, diferente da do texto original, ou uma versão cujo público-alvo foi escolhido não pelo autor do original, mas pelo tradutor ou por aquele que lhe deu o trabalho<sup>169</sup>. (REISS, 2002, p. 115)

A distinção entre *tradução* e *adaptação* tem consequências diretas no processo crítico, pois os critérios avaliativos de um *texto adaptado* enquadram-se necessariamente numa determinada *categoria funcional* que pode ser quer *explícita* (quando o tradutor a descreve num paratexto, como um prefácio), quer *implícita* (quando o crítico a deduz nas entrelinhas do TC).

Além desse parâmetro de cunho objetivo, Reiss (2002, p. 116) evidencia um segundo fator determinante no processo tradutório, porém basicamente subjetivo e imprescindível, na pessoa do tradutor que transparece invariavelmente em qualquer tipo de TC, conforme o comprovem as diferenças manifestas, porém válidas, encontradas em duas (ou mais) (re)traduções do mesmo TP.

Esses “fatores subjetivos” não prejudicam o patrimônio das obras estrangeiras traduzidas numa determinada língua, pelo contrário. Conforme Wilhem Von Humboldt (*apud* REISS, 2002, p. 116), a soma das múltiplas retraduições<sup>170</sup> ajuda a ler melhor a obra original e devem ser procuradas pelos leitores interessados. Todavia, o filósofo e linguista alemão ressalva que o “sentido autêntico” de uma obra encontra-se unicamente no original.

Os “fatores subjetivos”, ligados à capacidade de interpretação do tradutor e à sua personalidade “artística”, podem gerar desvios significativos entre o TP e sua tradução ou adaptação, conforme a tabela sintética seguinte:

**Tabela 2.11. Fatores subjetivos do tradutor geradores de desvios significativos**

<i>Componente 1</i>	<i>Componente 2</i>
Capacidade de interpretação do tradutor	Estrutura da personalidade do tradutor
Subjetividade do processo hermenêutico	Problema pessoal do traduzir (inspiração artística)
Para qualquer tipo de textos	Para, em geral, os textos expressivos (poesia)

Fonte: Reiss, 2002, p. 116 (Adaptação e tradução minhas)

Quando os desvios são importantes (no caso do componente 2), Reiss (2002, p. 116-117) preconiza chamar o resultado de “recriação poética” (*Nachdichtung*), pois seu distanciamento com relação ao original concede-lhe o estatuto de “obra em si”, criação autônoma. Nessa configuração, o TP serve meramente de “pré-texto” ou de “gatilho” de

<sup>169</sup> « Une telle définition exclut bien entendu que l'on parle de traduction pour désigner une version en langue-cible visant une finalité particulières, différente de celle du texte original, ou une version dont le public-cible a été choisi non pas par l'auteur de l'original, mais par le traducteur ou par son donneur d'ouvrage. » (REISS, 2002, p. 115)

<sup>170</sup> Além de suas nítidas relevância não plano hermenêutico, as retraduições representam ferramentas pedagógicas eficientes para a formação do leitor crítico e do tradutor.

inspiração criadora, que representa o que Reiss (2002, p.117) chama de “limites absolutos da crítica das traduções”, aos quais se juntam as contingências subjetivas do próprio crítico.

Percebe-se que, com o afastamento contínuo desses limites críticos, responder a questão “esse TC é uma boa tradução?”<sup>171</sup> não faz mais sentido, conforme Reiss, apoiando-se também em Nida (1964). Definir uma tradução como “certa / errada” ou “boa / ruim” se torna objetivamente impossível, pois a interpretação do tradutor defronta-se, em pé de igualdade, com a do crítico. Suas respectivas concepções estéticas equivalem-se, ambas não são, portanto, desprovidas de interesse de estudo.

A tarefa do crítico torna-se mais complexa quando desvios significativos são detectados, por meios de fatores tradutórios objetivos ou subjetivos, pois, neste caso, os critérios de avaliação das traduções “normais” não são mais operacionais, lembra Reiss (2002, p.117). Essa tarefa objetiva é doravante composta de duas fases de investigação, a primeira diz respeito à *descoberta dos motivos* (explícitos ou implícitos) que levaram o tradutor a fazer suas escolhas e, a segunda, é *análises dos efeitos* dessas alternativas no TP.

A quarta categoria, isto é, a “categoria funcional”, definida por Reiss (2002, p.120), cumpre papel significativo na avaliação da qualidade de traduções, respeitando o “princípio de pertinência”, quando elas desempenham uma finalidade diferente da delineada originalmente pelo autor do TP que torna inoperacionais as três outras categorias da tipologia textual (literária, linguística e pragmática).

A *crítica das traduções* deve tomar em consideração não somente a “categoria funcional”, mas também, outro “caso peculiar” da atividade tradutora, o tipo de público ao qual se destina a tradução quando é diferente daquele ao qual se dirigia a obra original, ou seja, de “maneira mais restrita”, ressalva Reiss (2002, p. 129). A autora alemã recusa a ideia que receptor, conforme Savory, seja considerado critério geral para definir o método de tradução.

---

<sup>171</sup> Salvo no caso de tradutores que não dominam a língua ou o assunto traduzido.

**Tabela 2.12. Os tipos de receptor segundo Savory criticados por Reiss**

<b>Os tipos de receptor segundo Savory</b>	<b>Crítica de Reiss</b>
O leitor interessado pela substância literária do TP que desconhece a LP: <b>tradução “livre”</b> ;	No caso de tradução “livre”, a crítica da tradução não tem fundamento;
O leitor que deseja aprender a LP por meio de tradução: <b>tradução muito “literal”</b> ;	Procedimento de aprendizagem de língua estrangeira questionável, salvo como “ajuda à leitura”. Esse tipo de tradução corresponde à “tradução interlinear”;
O leitor que conhecia a LP, mas que a esqueceu: <b>tradução que parece tradução</b>	Procedimento de “revisão” de língua estrangeira questionável, salvo para ter uma ideia das estruturas da língua. Esse tipo de tradução corresponde à “tradução erudita”;
O leitor especialista que domina a LP: <b>tradução que NÃO parece tradução</b>	Exigência válida para qualquer tipo de tradução (para especialistas ou não).

Fonte: Reiss, 2002, p. 129-130 (Adaptação e tradução minhas)

Reiss não nega que existem, na prática, traduções realizadas de acordo com o público alvo (aqui, como *determinante extralinguístico*) que deve ser diferente do previsto pelo autor do TP, pois sempre redefinido a partir da própria iniciativa do tradutor ou do seu cliente (condição *sine qua non*). Todavia, ao contrário de Savory, há a necessidade de estabelecer uma tipologia mais fundamentada nos vários receptores potenciais.

Reiss caracteriza esse tipo de “reexpressão” de acordo com o público ao qual se destina a “falsificação do texto original”, pois os objetivos do tradutor ou de seu cliente deturpam os do autor do TP. Talvez, este estaria em completo desacordo com a exploração realizada com a sua obra, alerta a linguista alemã (2002, p. 133). Portanto, por motivos éticos evidentes, para preservar o tradutor de uma crítica acirrada, o leitor deve ser informado de que o texto “traduzido” passou por um processo de transposição “funcional”, cuja finalidade o afasta nitidamente do TP. Neste contexto, o papel do crítico ciente impede qualquer tipo de avaliação de “transposição” com os critérios tradicionais dos de uma tradução *stricto sensu*.

O caráter subjetivo do processo hermenêutico, que pretende entender o texto na sua totalidade, manifesta-se constantemente no ato tradutório, pois o tradutor – como leitor experiente – deve assumir inúmeras escolhas para dar voz ao implícito ou não dito do TP que contribuem à elaboração do sentido, conforme ressalva Reiss (2002, p. 134), acrescentando que a peculiaridade de leitura tradutória afasta-se do papel tradicional de entretenimento ou de informação, pois é uma análise rigorosa e objetiva chamada interpretação, porém sempre “provisória”<sup>172</sup> de textos escritos. O tradutor, como “hermeneuta”, é cercado pelos seus “limites subjetivos” como sua inteligência, suas competências linguísticas, seu contexto

<sup>172</sup> Segundo Gadamer (*apud* Reiss, 2002, p. 134-135), a interpretação de textos escritos – ao contrário da interpretação de conferência, pois isolados do contexto de enunciação oral – justifica a constante necessidade de retraduzir, pois existem sempre desvios entre várias traduções realizadas, que precisam ser reavaliados.

espaço-temporal, etc. Assim, o caráter subjetivo do processo hermenêutico impede que se mantenha num texto traduzido todos os valores do texto original que passam através de um segundo filtro, também subjetivo, isto é, a formulação do fruto da interpretação na língua de chegada, lembra Reiss (2002, p. 135-136).

A *reformulação* ou a *reexpressão* possui caráter eminentemente subjetivo. Com efeito, dois tradutores com a mesma interpretação de um texto produzem duas traduções “distintas”, pelo menos no que diz respeito à forma, devido ao fenômeno da escolha ou da “decisão tradutória”, que sempre é modelada pela cosmovisão própria a cada ser humano, mesmo quando inserido no mesmo contexto sociolinguístico. Além disso, Reiss (2002, p. 136) acrescenta, conforme já vimos acima, que a tipologia e o gênero textuais influenciam nitidamente a noção de limites de interpretação, por exemplo, eles são mais estreitos para um texto informativo e, ao contrário, mais amplos para um texto expressivo.

Assim, a linguista alemã chama de “contingências subjetivas do processo hermenêutico” os fatores – como o “processo interpretativo” e a “decisão tradutória” – aos quais estão submetidos invariavelmente os tradutores, bem como os críticos. No entanto, exige-se deste último um julgamento avaliativo acompanhado de suas motivações, quando forem negativas, a regra ética recomenda-lhe a formulação de uma melhor proposta, banindo da prática crítica comentários do tipo “tradução excelente” ou “tradução imperfeita”.

Wirl (*apud* Reiss, 2002, p. 137) enfatiza que a crítica de texto de tipo expressivo, que se refere a realidades “perceptíveis pelos sentidos”, porém variáveis de acordo com cada leitor (incluindo o tradutor e o crítico), não condiz com avaliações que apresentam uma tradução “melhor” ou mais “certa” do que outra ou em relação direta com o TP. As noções avaliativas como “certo / errado” justificam-se (Cf. item 4.5.2, p.393), lembra Reiss (2002, p. 137), somente em contextos específicos, como no caso de falta de domínio linguístico (LP e/ou LC), ou por negligências do tradutor que provocam erros “crassos”.

Reiss (2002, p. 137) propõe, para sair da tradicional crítica “detalhista” e descabida, de tomar em consideração, a “categoria pessoal” da *crítica das traduções*, ou seja, além das contingências subjetivas do processo hermenêutico, analisar as influências da “estrutura da personalidade do tradutor” na realização do produto final na língua de chegada. Para embasar seu raciocínio, Reiss refere-se a “caracterologia” que distingue os vários caracteres humanos, mas especificamente, nos trabalhos de Paul Hellwig e Eduard Spranger, este propõe “tipos ideais de individualidade” apresentados na seguinte ordem:

**Tabela 2.13. Tipos ideais de individualidade de tradutor**

<b>Tipos ideais de individualidade</b>	<b>Relação com a atividade tradutória</b>
<i>O homem da teoria</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apto a traduzir textos de especialidade (de preferência filosóficos) devido a sua abordagem racional das coisas;</li> <li>• Valoriza a objetividade e a ausência de afeto;</li> <li>• Inapto a traduzir textos literários (prosa ou versos), pois não consegue reproduzir (ou perceber) objetos de modo artístico e estético.</li> </ul>
<i>O homem do cálculo econômico</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apto a traduzir textos com função de apelo ou <i>scripto-sonoros</i> (informativos ou incitativos);</li> <li>• Prioriza a utilidade em todas as circunstâncias da vida, vista como uma técnica bem projetada;</li> <li>• Menos apto a traduzir textos expressivos.</li> </ul>
<i>O artista</i> <sup>173</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O mais apto a traduzir textos expressivos ou <i>scripto-sonoros</i> (expressivos);</li> <li>• Modela suas impressões para manifestá-las em expressões estéticas;</li> <li>• Confrontação de “temperamentos artísticos” (autor / tradutor) indispensável para avaliar a tradução e definir os limites da “recriação poética”<sup>174</sup>.</li> </ul>
<i>O homem de poder</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não é o perfil de um bom tradutor (até se for bem preparado), que, por sua vez, deve se submeter livremente à vontade criadora do autor do TP.</li> <li>• Não manifesta interesse na atividade tradutória, pois o TP se torna para ele um suporte em prol da sua própria vontade criadora;</li> <li>• A tradução implica “fidelidade” ao TP e submissão a alguém, traços incompatíveis com esse tipo de individualidade.</li> </ul>

Fonte: Reiss, 2002, p. 138-142 (Adaptação e tradução minhas)

A “categoria pessoal” da *crítica das traduções* desenvolvida por Reiss (2002, p. 137-142) pretende estabelecer critérios de avaliação mais objetivos. Por esse motivo, ela ressalva que os “tipos ideais” são conceitos abstratos que não condizem diretamente com a personalidade “real e complexa” do tradutor, porém, conforme o próprio Spranger (*apud* Reiss, 2002, p. 139), esses “tipos ideais” são tendências “dominantes” da estrutura individual do homem, portanto do tradutor.

O crítico deve considerar na sua avaliação, além das categorias tradicionais, a “categoria pessoal”, que limita a manifestação dos tradicionais “julgamentos peremptórios”, a fim de descrever melhor os efeitos das decisões tradutórias sobre o TP e o TC, por meio de cotejos. Para Reiss (2002, p. 143), esse novo tipo de julgamento deve permanecer “relativo” (devido às implicações pessoais), porém sem perder sua objetividade, pois não é mais

<sup>173</sup> Escritores de renome não são necessariamente excelentes tradutores, lembra Widmer (*apud* Reiss, p. 141, n. 61).

<sup>174</sup> Há “recriação poética” (*Nachdichtung*) quando a divergência entre os “temperamentos artísticos” do autor e do tradutor é significativa, devido a concepções estéticas diferentes ou ao distanciamento linguístico importante entre a LP e a LC. A “transformação poética” (*Umdichtung*) corresponde à reformulação de um poema, por outro autor, na mesma língua do que a do original. (REISS, p. 2002, p. 142)



arbitrário, mas sim elaborado de maneira pertinente, critérios imprescindíveis para permitir ao leitor da crítica formar sua opinião sobre o texto traduzido.

A *crítica das traduções* é pertinente quando considera, no processo tradutório, a tipologia textual do TP e suas instruções intralinguísticas, mas também seus determinantes extratextuais. Quando se trata de “transposições”, o método de tradução deve se adequar, por meio de uma “categoria funcional”, à finalidade específica do TC sobre seus receptores, quando diferente do TP. Porém, a “categoria pessoal” – composta pelas contingências subjetivas do processo hermenêutico e pela estrutura da personalidade do tradutor – insere-se no ato tradutório e deve também ser considerado no ato crítico.

### 2.1.5. Os desafios do modelo crítico de Reiss

Apesar da data distante da primeira publicação do ensaio de Reiss (1971), as recentes traduções deste para o inglês (2000) e para o francês (2002) comprovam que seu modelo crítico mantém sua pertinência e sua adequação ao universo da tradução que não se restringe aos textos de cunho estéticos, mas à globalidade do mercado dos produtos de tradução, incluindo os textos pragmáticos que não são desprovidos de fatores culturais. Reiss concentrou seu foco no âmbito dos estudos tradutológicos desenvolvidos na Alemanha, o que não deixa de ser uma excelente referência para o leitor descobrir autores pouco conhecidos no Brasil e na França, devido à ausência de traduções de seus respectivos trabalhos, conforme atesta o caso de Reiss com suas traduções tardias.

Uma das originalidades do ensaio é a abordagem, com suas devidas restrições, da crítica das traduções baseadas no TC, sem o cotejo com o TP, sustentada pela noção de *fluidéz*. Não obstante o caráter unilateral desse procedimento, como análise “caolha”, por sua vez, Berman (1995) adota essa modalidade para definir as zonas textuais “problemáticas” e “milagrosas” do TC antes de proceder ao cotejo com o TP.

No Brasil, Moura (2003), já na década de 50, foi um dos precursores da crítica das traduções e defendia esse recurso unicamente quando não havia possibilidade material de proceder a um cotejo com a obra original. Reiss (2002), bem como Berman (1995) e Hewson (2011), são favoráveis ao cotejo unilateral, sem comparar o TP, entre várias traduções, o que representa um tipo de análise instigante e reveladora das diversas interpretações de seus respectivos tradutores.

Todavia, a estudiosa alemã, ao concentrar seu estudo sobre o que parece óbvio, isto é, o cotejo TP | TC, em que as duas línguas (LP e LC) devem ser devidamente conhecidas pelo crítico, revela que na prática essas “evidências” são frequentemente ocultadas. A autora

defende um modelo de “crítica objetiva” (Figura 2.1, p. 102) baseado no conceito de *verificabilidade*, em que a apresentação de exemplos significativos e devidamente comentados estrutura a coerência do modelo. No caso de Clarice Lispector, a escritora, na sua atividade crítica, sempre se fundamentou em trechos escolhidos no decorrer da sua leitura e apresentou uma nova proposta de tradução que lhe parecia melhor, em LC (o francês) de acordo com seus critérios éticos de tradutora.

A influência linguística domina o modelo crítico, porém destaca o caráter híbrido de todo texto, na base dos trabalhos de Bühler (Tabela 2.6, p.113). A tipologia textual assim desenvolvida representa para o tradutor e para o crítico um critério de traduzibilidade pertinente para superar as dificuldades do TP, por meio de uma flexibilidade tradutória em função da finalidade do TP: as “*erosiones*” de Ortega y Gasset (p. 118). No que diz respeito a Clarice Lispector, a tipologia textual na qual se enquadra a escritora é aquela que corresponde aos textos de cunho expressivo, centrados na forma, como os textos estéticos. Suas experiências de tradução de textos dramaturgicos, em que a busca dos efeitos “extralinguísticos” pertencem, por sua vez, à tipologia dos textos de cunho incitativos.

Na síntese dos pontos a serem zelados pelo tradutor e avaliados pelo crítico de tradução (Tabela 2.10, p. 124), a autora alemã, ao definir as quatro instruções significativas do processo crítico (semântica, lexical, gramatical, estilística), consegue elaborar um modelo que permite definir os desvios ou mudanças no nível microestrutural e macroestrutural (estilístico), sem usar a noção de “erro”, baseando-se no seu conceito da “dupla busca de equivalência”: *equivalência potencial* e *equivalência ótima*. O comparatismo praticado no prisma dessa grade de “leitura” guia o crítico, liberando-o enfim da tradicional dicotomia “pragmático” vs “literário”.

Por fim, o último desafio do ensaio de Reiss remete a uma questão inerente a todo ato crítico, ou seja, seus limites de atuação, abordagem inédita na área dos estudos tradutológicos. Assim, além das três categorias definidas pela autora – *categoria literária* (tipologia textual), *categoria linguística* (instruções intralinguísticas), *categoria pragmática* (determinantes extralinguísticos) – uma quarta foi criada, *categoria funcional* (papel limite da crítica). O intuito é o de definir até que ponto um texto traduzido pode receber o nome de tradução.

Desta feita, um texto de chegada repleto de “erros” ou “desvios” ou “mudanças” torna-se uma “adaptação”. A dificuldade que apresenta a difícil classificação entre *certo/errado* ou *bom/ruim* deve ser definida em função da flexibilidade das fronteiras objetivas que existem entre o tradutor e o crítico. A *análise dos efeitos*, também adotada por Hewson (2011), determina um conceito teórico liminar a explorar.

## 2.2. PARA UMA CRÍTICA DAS TRADUÇÕES DE ANTOINE BERMAN

*Pour une critique des traductions: John Donne* (1995) [Para uma crítica das traduções: John Donne] nasceu após os *feedbacks* das reações críticas dos leitores<sup>175</sup> a sua obra “prima” anterior, *A prova do estrangeiro* (2002) (*L'épreuve de l'étranger*, 1984), que deu a Berman seu renome internacional, na área dos *Estudos de tradução*. Aquele livro, aqui analisado, representa uma síntese dos trabalhos do autor sobre a tradução, ao longo de uma década, ou seja, desde 1984, incluindo reflexões a respeito de suas análises realizadas no *Collège international de philosophie* (CIPh) [Colégio Internacional de Filosofia]<sup>176</sup>, em Paris, que lhe permitiram, com a experiência dos seminários públicos, elaborar um “método” de avaliação objetiva e fundamentada das traduções literárias. O *corpus* de base, analisado na segunda parte (prática) deste livro constitui-se de um único poema (“Going to bed”), de John Donne, cuja temática, determinada por Berman, a elegia, foi comparada com três traduções (duas em francês e uma em espanhol).

Essa análise-avaliação, em si, compõe a segunda parte “prática” da obra. A primeira assume um cunho mais teórico que Berman chamou de “propedêutica epistemológica” da segunda. Essa primeira parte será o objeto da nossa análise neste item de nosso trabalho, pois se enquadra no gênero da *crítica das traduções*, que o autor (1995, p. 12) inseriu na Crítica, vista como “instituição” ao serviço das obras – para sua sobrevivência e sua ilustração – e dos leitores.

Embora, conforme lembra Berman (1995, p. 13–14), a *crítica das traduções*, como “juízo” ou “avaliação”, exista desde a Idade Média, ela é ainda recente, na sua acepção de “extração da verdade de uma tradução”, que se baseia na sua análise rigorosa dos traços fundamentais que a compõe, da posição do tradutor, do seu *projeto* e *horizonte* fundadores. O novo objetivo da *crítica das traduções* é se libertar das tradicionais *análises comparativas* que não conseguiram constituir um gênero em si devido a seu ecletismo e sua heterogeneidade.

Berman destaca dois modelos pertinentes de crítica: o primeiro se refere aos trabalhos, essencialmente negativos e polêmicos, de Henri Meschonnic<sup>177</sup>, para tentar extrair a “positividade” dessa lógica unilateral e injusta; o segundo modelo é da Escola de Tel-Aviv

<sup>175</sup> Berman escreveu não somente para seus leitores potenciais que imaginava, mas sim com eles. (BERMAN, 1995, p. 12)

<sup>176</sup> Instituição de ensino e de pesquisa, criada em Paris, em 1983, por François Châtelet, Jacques Derrida, Jean-Pierre Faye e Dominique Lecourt, com o intuito de promover a interdisciplinaridade (entre artes, literatura, ciências, economia, política, direito, etc.), de estimular o pensamento e de renovar as abordagens teóricas. (fonte: site do *Collège international de philosophie* <<http://www.ciph.org>>).

<sup>177</sup> Sua metodologia da crítica das traduções baseia-se numa avaliação pormenorizada do texto original, isto é, segundo Berman (1995, p. 62), um conceito *source-oriented* do processo de tradução.

(ou escola funcionalista), que desenvolveu uma semiótica da tradução combinada com uma *sociocrítica das traduções* ou, de modo geral, uma teoria “cultural” da tradução.

O *projeto crítico* de Berman fundamenta-se, por sua vez, nos escritos de crítica literária de Walter Benjamin e na hermenêutica moderna essencialmente desenvolvida por Paul Ricoeur e Hans Robert Jauss, para ilustrar sua atividade teórica (como analista e historiador da tradução) e prática (como tradutor profissional<sup>178</sup>).

### 2.2.1. Para um projeto de uma crítica das traduções “produtiva” segundo Berman?

As análises ou críticas *comparadas* de traduções, apesar de não ocuparem papel central, são imprescindíveis para o desenvolvimento das pesquisas na área tradutológica, pois, conforme afirma Berman (1995, p. 35-37), a objetividade da tarefa não pode fazer a economia de uma reflexão conceitual.

Entre 1984 e 1988, Berman analisou nos seus seminários, no CIPh, sempre do ponto de vista filosófico, raramente linguístico, várias traduções, essencialmente, do alemão ou do inglês para o francês ou espanhol, sempre na base de um “projeto crítico” diversificado em face das obras escolhidas como: (i) estudo do “trabalho sobre a letra”; (ii) análise comparada de (re)traduções; (iii) estudo da tradução das palavras fundamentais; (iv) análise do aparato *paratextual* que “apoia” uma tradução; (v) trabalho histórico sobre as traduções; (vi) estudo das características das “obras completas” de tradutores.

Essa descrição de trabalho analítico objetiva fundamentar uma “crítica produtiva” (como a de Reiss, 2002) baseada numa *abordagem empática* no intuito de entender as motivações que levaram o tradutor a fazer determinadas escolhas, por vezes, questionáveis. Com efeito, a crítica deve tentar desvincular-se do seu tradicional negativismo e do seu papel destruidor (a exemplo das famosas críticas anatêmicas de Meschonnic), ela não tem por única finalidade destacar os “processos de perda”<sup>179</sup>.

Berman (1995, p. 37), na análise de uma tradução, de acordo com o caráter positivo do procedimento avaliativo criterioso e rigoroso, não a julga “ruim” quando nele constam falhas, mas prefere usar termos mais adequados ao problema *realmente* detectado para não invalidar o trabalho do tradutor na sua integralidade. Observações do tipo “versão gravemente defeituosa”, “poeticamente insuficiente”, “fundada em um projeto de tradução errôneo” ou “paratextos” questionáveis, são mais construtivas com seus respectivos exemplos

---

<sup>178</sup> Berman tradutor do alemão e do espanhol.

<sup>179</sup> Expressão usada por Berman (1995, p. 38).

argumentados. Esse desempenho do tradutólogo, para tentar entender os motivos que levaram os profissionais a cometer determinados “erros” de tradução, faz parte do seu projeto crítico.

No entanto, Hewson (2011, p. 2) lembra que Berman (1995), fez também severas críticas condenatórias à avaliação das traduções para o francês do poema “*Going to bed*” de John Donne. De fato, Berman criticou, nesta obra, os anátemas de Meschonnic (1999), professor universitário parisiense (Paris 8) e o citou como exemplo de atitude de desprezo crítico quando uma tradução não se enquadra nos moldes estéticos dele.

### 2.2.2. Definição do conceito de crítica das traduções: a fim do negativismo?

Pelo menos desde o *Iluminismo*, percebe-se, conforme lembra Walter Benjamin, que o conceito geral de “crítica”, não somente das traduções, nunca poderá livrar-se do seu caráter inerente de negatividade: “o inevitável momento negativo desse conceito”<sup>180</sup>. (BENJAMIN *apud* BERMAN, 1995, p. 38, n.11, tradução minha).

A concepção epistemológica da crítica bermaniana, por sua vez, “desdramatiza” o conceito e ilumina a face oculta da própria crítica, ou seja, sua *positividade*, no entanto, mais importante do que seu lado negativo, amplamente midiaticizado e, quando predominante, cunha-se implicitamente de certa falsidade: “Não só a crítica é positiva, mas essa positividade é sua *verdade*: uma crítica meramente negativa não é uma verdadeira crítica”<sup>181</sup> (BERMAN, 1995, p. 38, tradução minha).

Desde Friedrich Schlegel, fundador da crítica moderna, segundo Berman (1995, p. 38), a crítica assume papel de destaque, pois está associada à análise de obras de qualidade, quando o termo “característica” é reservado às obras medíocres.

A crítica *multifacetada* tem tradicionalmente a tendência, conforme afirma o filósofo francês (1995, p. 39), de sufocar ou de obscurecer a obra analisada ou, quando é excelente, de afastar o leitor<sup>182</sup> do original. Todavia, ela é paradoxalmente uma necessidade “ontológica” para a própria obra, cuja sobrevivência, até sua existência em si, depende dela para: (i) se comunicar; (ii) se manifestar; (iii) se realizar; (iv) se perpetuar.

Assim, o que Berman chama de “criticismo” corresponde, de fato, a uma manifestação intrínseca da obra original, que, desde que existe – ou seja, quando está lida –, gera

<sup>180</sup> « *L'inévitable moment négatif de ce concept* » (BENJAMIN *apud* BERMAN, 1995, p. 38, n.11)

<sup>181</sup> « *Non seulement la critique est positive, mais cette positivité est sa vérité : une critique purement négative n'est pas une critique véritable.* » (BERMAN, 1995, p. 38)

<sup>182</sup> Ou por rejeição ou pelo motivo que os leitores leiam somente críticas (até de alta qualidade) sem ler a obra original, conforme Berman (1995, p. 39).

implicitamente, querendo ou não, críticas que vão produzir um efeito de retroação (*feedback*) significativo e esclarecedor, renovando infinitamente os pontos de vista da leitura.

Quando essas críticas são de alta qualidade, elas formam obras em si, isto é, um conjunto de *obras críticas*, que se tornam tão importantes quanto a obra de origem: a crítica lhe dá vida. Por conseguinte, a tarefa do crítico, escapando à degradação erudita, cientista ou formalista, dos tradicionais *processos de perda*, proporciona um “existir” humano nas obras e pelas obras e as perpetua, por meio de movimentos contínuos e iterativos de renovação e de “rejuvenescimento”, dando forma nova a algo que já tem forma, ressalva Berman (1995, p. 39-40) referindo-se a Schlegel.

Assim, um dos vários aspectos da *crítica* que representa a *tradução* em si, torna-se, de forma similar, sobremaneira necessário para a perpetuação renovada das obras, confirmando seu grau de parentesco no ato tradutório. Esse parentesco manifesta-se na posição crítica do tradutor “em todos os níveis”<sup>183</sup>, conforme assevera Berman (1995, p. 40), referindo-se a *After Babel* de George Steiner (1998a), para quem existem traduções que são “verdadeiras obras-primas de exegese crítica”.

Vale ressaltar, no entanto, que a relação entre crítica e tradução, de época bastante recente, parece naturalmente implícita, pois sempre houve<sup>184</sup> nítida dicotomia entre, de um lado, a *tarefa do tradutor*, pouco atraído pela crítica de qualidade, e, de outro lado, a tarefa do crítico de obras que desconsiderava ou desconhecia os “problemas de tradução”.

O tradutor, tradicionalmente, dedica-se a uma atividade *crítica endógena*, inerente ao ato tradutório, afastando-o da *crítica exógena*, ou seja, uma forma de metacrítica, conforme a definição da *crítica das traduções* dada pelo próprio Berman (1995, p. 41, tradução minha): “A crítica de uma tradução, portanto, é a de um texto que, por sua vez, resulta de um trabalho de ordem crítica”<sup>185</sup>.

Todavia, o crítico perpetua uma prática que considera o texto traduzido como um texto isolado, *ab ovo*, porém como uma obra “estrangeira”, que recebe o mesmo tratamento avaliativo do que uma obra “nacional”. A comparação sistemática com o texto original permanece ainda “desnecessária”, por vários motivos, mas quando realizada, há uma (super)valorização, que Berman (1995, p. 41) qualifica de “obsecional”, dos defeitos e dos

<sup>183</sup> Berman (1995, p. 40) se refere aqui à **RE**tradução.

<sup>184</sup> A crítica de tradução, como julgamento, existe desde o século XII, porém, conforme Berman (1995, p. 41), bastante marginal em relação à crítica de obras em si.

<sup>185</sup> « *La critique d'une traduction est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique.* » (BERMAN, 1995, p. 41)

erros cometidos, até mesmo quando a tradução é globalmente adequada (Cf. Capítulo 4, p. 281).

Esse comportamento apreciativo afasta a *crítica das traduções* da tradicional *crítica de obras* que, por sua vez, se reforça e se valoriza, especialmente a *crítica jornalística*, graças a sua “multiplicidade de dimensões e de discursos”, lembra Berman (1995, p. 41). Ele enfatiza que uma crítica que se restringe apenas a “julgar” reforça os tradicionais preconceitos negativos para com todo texto que submetido a um processo tradutório intrinsecamente debilitante que se manifesta por meio do traço de *secundaridade*<sup>186</sup> ao qual se associa o da *defectividade*<sup>187</sup>, contrapõe-se à *veracidade* do texto original.

Dessa contraposição entre o polo de *defectividade* e o da *veracidade* nasceu, no âmbito da *crítica das traduções*, um ato de cunho ético unilateral, chamado *julgamento depreciativo*: uma tradução não é nem nunca será o original.

Assim, a indefectível *veracidade* do texto “primeiro” existe apenas através da – também “indefectível” – *defectividade*, conforme lembra Berman (1995, p. 42). Um texto traduzido é sempre defeituoso em alguma parte, independentemente das qualidades e das competências profissionais do tradutor. Essa intransponível *mediocridade*, oriunda desse conjunto de “culpabilidades”, leva Berman (1995, p. 42, tradução minha) à seguinte avaliação: “Esse trabalho defeituoso seria um erro (não se devem traduzir as obras, elas não o desejam) e uma impossibilidade (não podem ser traduzidas)<sup>188</sup>”.

A esse discurso eminentemente negativo contrapõe-se a positiva necessidade de se comunicar que rompe o silêncio impondo-se pela *intraduzibilidade* ontológica das obras, que já suscitou inúmeras reflexões filosóficas<sup>189</sup> e que, por vezes, a sustentava. Da *pauperização* do original nasce, pelo contato físico, o *enriquecimento* da língua e da cultura às quais se destina o texto traduzido imperfeito, o que Berman (1995, p. 42) chama de “benfeitos colaterais da tradução”, que restabelecem a ligação entre o TP e o TC.

A tradução, como “*simples eco enfraquecido*<sup>190</sup>”, nunca deixou de ser “o duplo<sup>191</sup>” (daí sua *secundaridade*) do texto original que representa sua primeira finalidade, à qual Berman

<sup>186</sup> Sendo o texto original “primeiro” e o texto traduzido “segundo”. (BERMAN, 1995, p. 41-42)

<sup>187</sup> Berman (1995, p. 41) define esse neologismo de *defectividade* como um conceito que engloba em si todas as formas de defeito, de falha, de erro inerente a toda tradução.

<sup>188</sup> « *ce labour défectueux serait une faute (il ne faut pas traduire les œuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne peut pas les traduire).* » (BERMAN, 1995, p. 42)

<sup>189</sup> Esse discurso começou inverter-se, porém nitidamente, conforme Berman (1995, p. 42), desde o Romantismo alemão, ou seja, a partir do discurso positivo de Goethe, Humboldt, e de Schleiermacher.

<sup>190</sup> « *simple échos affaiblis* » (BERMAN, 1995, p. 43)

<sup>191</sup> “Double” (duplo): aquele que é muito parecido com outro; sócia. (HOUAISS *et al.*, 2007)

(1995, p. 42) atribui um segundo propósito, o de se tornar *autônoma*, isto é, uma obra em si, um “novo original” na cultura receptora, porém realização bastante marginal.

A *crítica das traduções* é, assim, uma *metacrítica*, pois o texto traduzido é fruto de uma reflexão eminentemente crítica do texto original realizada pelo tradutor. Essa metacrítica – apesar de sua, até então, parca expansão – é tão importante para vida das obras traduzidas e suas respectivas recepções quanto a tradicional crítica literária (monolíngue). Todavia falta-lhe, como para a tradução, um “estatuto simbólico” que Berman (1995, p. 43) chama de “dignificação secreta”, que outorgaria à *crítica das traduções* o direito de existir por si própria, quer dizer, exercer seu “direito à cidadania”<sup>192</sup>, principal ambição da tradutologia que é o de valorizar as traduções e, por conseguinte, os tradutores.

Esse quadro modificou-se nestas últimas décadas com a criação de cursos universitários (de graduação e de pós-graduação), nos quais acadêmicos (discentes e docentes) empenham-se na publicação de crítica de tradução.

### 2.2.3. As análises das traduções: uma questão de gênero?

Berman (1995, p.43) lamenta a multiplicidade heteróclita (focos, contextos, finalidades) das análises de tradução praticadas que limita qualquer tentativa de organização ou classificação, necessária, porém, para estabelecer um perfil coerente da crítica nesta área. Várias abordagens destacam-se: (i) a comparação do TP com suas traduções ou as traduções entre si; (ii) as análises detalhistas e eruditas.

O procedimento crítica de traduções mais comum baseia-se no cotejo do TC com o TP ou com suas várias traduções, cujo intuito é destacar os *inevitáveis desvios* ou alterações, que se situam sempre, no que Berman (1995, p. 44) chama de “nível micrológico, pontual”. O relatório crítico, geralmente desprovido de qualquer rigor metodológico ou de finalidade, não passa de mera listagem de desvios, que não sofreu a menor análise de ordem sistêmica da parte do crítico, tendo como principal alvo a figura conceitual do tradutor.

Este trabalho poderia ajudar, por exemplo, a compreender a origem das escolhas tradutórias ou a refletir sobre o conceito de tradução como *tertium comparationis*, enfatiza Berman (1995, p. 44). De modo geral, esses cotejos “ingênuos” não se enquadram em nenhum projeto crítico relevante e rigoroso que poderia contribuir para transformar a *crítica das traduções* em um gênero ensaístico pertinente e autônomo.

---

<sup>192</sup> « *droit de cité* » (BERMAN, 1995, p. 43)



Longe de ser autônomas<sup>193</sup> e, também, desprovidas de qualquer abordagem metodológica específica, as análises eruditas são, no sentido amplo definido por Berman (1995, p. 44-45), geralmente *heterogêneas* e *globais*, pois analisam alguns trechos para reconstituir os “*traços fundamentais*” de uma tradução inteira, inserindo-os no seu contexto histórico, sem negligenciar os cotejos detalhados entre várias traduções, quando existem.

Além disso, Berman (1995, p. 44) acrescenta que o alto grau de especialização estreita a “*legibilidade*” desse tipo de crítica (de traduções de autores de prestígio). Sendo tão elevado restringe sua recepção a alguns leitores especializados em literatura, em geral, universitários.

Berman define sua concepção de “forma de uma análise de tradução” como:

uma estrutura discursiva *sui generis*, adaptada a seu objeto (a comparação de um original e sua tradução, ou traduções dele), forma suficientemente *individualizada* para distinguir-se dos outros gêneros de análise.<sup>194</sup> (BERMAN, 1995, p. 45, grifos do autor, tradução minha)

O autor atribui a esse conceito de *forma* uma faculdade geradora intrínseca de sua própria *potencialidade* e *vitalidade*, que extrai de si mesma seu objeto de estudo e sua própria metodologia, nitidamente baseada, porém, em teoria linguística, textual e tradutória. Para ilustrar sua argumentação, Berman analisa, sem pretensão de exaustividade, dois modelos críticos bastante representativos nos estudos tradutológicos: (i) a *poética de tradução* de Henri Meschonnic; (ii) a *teoria do polissistema* da Escola (funcionalista) de Tel-Aviv, com seu principal representante Gideon Toury<sup>195</sup>; (iii) a *Übersetzungskritik*<sup>196</sup> [crítica de tradução] alemã de Fritz Paepcke.

A Tabela 2.14 (abaixo) sintetiza, de forma temática, os principais pontos-chaves das duas primeiras abordagens críticas (i) e (ii), destacados por Berman. A apresentação em tabela destaca, *vis-à-vis*, as características intrínsecas da *Poética da tradução* e da *Teoria do polissistema*, como o tipo de focalização da crítica (*source-oriented vs target-oriented*), os conceitos-chaves (falha *vs* norma), as fundamentações teóricas e as metodologias, entre outros.

<sup>193</sup> Berman (1995, p. 45) destaca que esse tipo de críticas integra-se comumente em grupo de pesquisa (ex. no âmbito europeu, as *Hölderlinstudien*), ou disciplinas universitárias literárias e históricas, **mas não tradutológicas**.

<sup>194</sup> « *une structure discursive sui generis, adaptée à son objet (la comparaison d'un original et de sa traduction, ou de ses traductions), forme suffisamment individualisée pour se distinguer des autres genres d'analyses.* » (BERMAN, 1995, p. 45)

<sup>195</sup> Com os outros representantes como Itamar Even-Zohar (Israel), Annie Brisset (Canadá), José Lambert (Bélgica).

<sup>196</sup> Somente citado por Berman (1995, p. 45), esta abordagem crítica alemã não é aqui analisada. Vale ressaltar que Fritz Paepcke faz parte, com seus conterrâneos H. J. Vermeer e K. Reiss, dos tradutólogos alemães significativos, na área da crítica de tradução.

Tabela 2.14. As análises de tradução (comparadas) segundo Meschonnic e Toury

	As análises “engajadas” da <i>Poética da tradução</i> de H. Meschonnic	As análises da <i>Teoria do polissistema da Escola de Tel-Aviv</i> (G. Toury)
<b>Tipo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<i>Source-oriented</i>”: focalização da crítica no TP;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<i>Target-oriented</i>”: focalização da crítica no TC;</li> </ul>
<b>Conceito-chave</b>	<p><b>A FALHA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Destaque sistemático de todas as falhas;</li> <li>• Destaque das <i>causas das falhas</i> das traduções, mas não há análise;</li> <li>• Defeitos subjetivos da <i>psique</i> tradutória;</li> <li>• Denúncias seguidas de <i>re-traduições</i> pontuais.</li> </ul>	<p><b>A NORMA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilização de um conceito de “norma”: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Fatores intersubjetivos como os valores de um grupo social;</li> <li>○ Modelos para seleção dos textos a ser traduzidos;</li> </ul> </li> <li>• “Norma inicial”: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Escolha básica do tradutor: <i>source / target</i>;</li> <li>○ Norma disjuntiva: dilema já exposto por Humboldt;</li> </ul> </li> <li>• Normas translacionais (em função da época): <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Adaptação da obra estrangeira;</li> <li>○ Naturalização;</li> <li>○ Ao contrário da Alemanha romântica;</li> </ul> </li> </ul>
<b>Fundamentação</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Saberes modernos” (linguística, semiologia, poética);</li> <li>• Teoria explícita do traduzir e da escritura;</li> <li>• Ideia determinada do ato tradutório;</li> <li>• Justificativas: escolhas ideológicas, modas estéticas ou literárias, de convenções.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Explorar os recursos da linguística e da análise textual;</li> <li>• Examinar as condições sóciohistóricas, culturais, ideológicas de realização da tradução;</li> <li>• O “sistema de transformação” das traduções é a interiorização dessas normas pelo tradutor.</li> </ul>
<b>Características</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análises engajadas: polêmicas e militantes;</li> <li>• Avaliação e destruição de traduções a partir da ideia de “engajamento”;</li> <li>• Análises negativas como gênero em si (criado por Meschonnic);</li> <li>• Análises não autônomas, pois pertencem à <i>poética da tradução</i>;</li> <li>• Análises injuntivas e incontestáveis sobre a tarefa do tradutor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rejeita o conceito prescritivo do traduzir;</li> <li>• Analisar uma tradução não é “julgar”, mas estudar seu sistema de transformação;</li> <li>• Considera a “literatura traduzida” parte do “polissistema” literário de uma cultura;</li> <li>• Avaliação baseada no respeito dessas normas.</li> </ul>
<b>Objetivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Denunciar com precisão (pormenores): <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Incoerências;</li> <li>○ Sistematismos errados;</li> <li>○ Preconceitos dos tradutores;</li> </ul> </li> <li>• Traduzir, como trabalho de escritura.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estudar objetiva e cientificamente a “literatura traduzida”;</li> <li>• Objetivo: não “julgar”, mas mostrar o “porquê” das transformações realizadas pelos tradutores;</li> <li>• O “porquê” corresponde às normas “translacionais” dos polissistemas.</li> </ul>

**Tabela 2.14. As análises de tradução (comparadas) segundo Meschonnic e Toury**

	As análises “engajadas” da <i>Poética da tradução</i> de H. Meschonnic	As análises da <i>Teoria do polissistema da Escola de Tel-Aviv</i> (G. Toury)
<b>Metodologia</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análises com forma determinada:               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Uma parte sobre o poeta traduzido: poética (serve de base para 2ª parte);</li> <li>○ Uma parte sobre as traduções: poética da tradução;</li> </ul> </li> <li>• Análise dos defeitos dos tradutores (traços da <i>psique</i> tradutória):               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Fatuidade;</li> <li>○ Negligência (<i>laisser-aller</i>), relaxamento;</li> <li>○ Menosprezo do autor do original e dos leitores;</li> <li>○ Complacência narcísica;</li> <li>○ Ausência de consistência.</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaboração de uma metodologia explícita e teoricamente fundada;</li> <li>• Comparação de uma tradução com seu original;</li> <li>• Teorias linguísticas e literárias, do texto literário;</li> <li>• Descrição sistemática:               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ da LP e da LC;</li> <li>○ dos dois polissistemas literários;</li> </ul> </li> </ul>
<b>Conclusões</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obstáculo na cabeça dos tradutores não no original.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A análise da tradução deve chegar às normas que a estruturaram;</li> <li>• Depois, avaliar a tradução na base dessas normas;</li> <li>• Senão operação absurda e injusta, pois a tradução não podia ser diferente e fazia sentido a partir do respeito dessas normas.</li> </ul>
<b>Críticas de Berman</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não há análise desses traços da <i>psique</i> tradutória:               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Operam nas sombras desde sempre, logo é preciso estudá-los;</li> <li>○ Há certa <i>impunidade</i> do tradutor devido a sua <i>solidão</i> e a seu isolamento (invisibilidade);</li> </ul> </li> <li>• Tratar o original como quiser em nome da liberdade, pois não tem que prestar conta a ninguém: quem vai verificar?               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Ser assimétrico;</li> <li>○ Estetizar;</li> <li>○ Esquivar-se dos problemas;</li> </ul> </li> <li>• O espaço da <i>psique</i> afunda-se no espaço da enganação;</li> <li>• Enganação leva acreditar a fidelidade, a criação, exatidão;</li> <li>• Com o método de Meschonnic, o tradutor infiel e manipulador é desmascarado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A escola de Tel-Aviv compartilha acriticamente os preconceitos sobre a “segundaridade”: “Importante, mas segunda”;</li> <li>• Negação do papel criador e autônomo do traduzir na história ocidental;</li> <li>• A tradução considerada como sistema periférico (epígona) dentro do polissistema é fator de conservadorismo.</li> </ul>

Fonte: minha autoria, adaptado de Berman (1995, p. 45-63)

O caráter agressivo das críticas de Meschonnic<sup>197</sup> possui, atrás de sua negatividade patente, qualidades positivas que devem ser destacadas, enfatiza Berman (1995, p. 49). O crítico francês ataca unicamente as traduções das grandes obras e delibera unilateralmente uma sentença “justa”, mas o desconforto que Berman ressentia neste tipo de processo sumário, provém não só do desequilíbrio entre a *acusação do crítico* e a *ausência de defesa do tradutor*, mas também da definição e do respeito às regras elementares. Essa pressa desacredita a veracidade da avaliação, pois, apesar das provas indiscutíveis devidamente

<sup>197</sup> Berman (1995, p. 49) opõe à agressividade de Meschonnic, a “justa medida” das polêmicas de Leo Spitzer.

destacadas, é a própria natureza da falha que se torna duvidosa, deplora Berman (1995, p. 49). Ele acrescenta que a avaliação se estabelece, para definir os “castigos”, na base de critérios mecânicos, que representam em si, um perigo para todas as críticas das traduções.

Berman (1995, p. 54) rejeita a concepção de *segundaridade*<sup>198</sup> adotada por Toury e Even-Zohar, pois a história demonstra justamente o contrário, até durante o período da tradução etnocêntrica, nos séculos XVII e XVIII, ocupava o centro do polissistema. Para ele, as “leis” enunciadas pelos teóricos de Tel-Aviv são errôneas, porque ***a tradução, de fato, nem é periférica nem central***, ela sempre assumiu no Ocidente papel constitutivo imprescindível para permitir à literatura se manter naquele “espaço do *colinguismo*”<sup>199</sup>. Desse modo, o critério de “aceitabilidade” da tradução no sistema receptor, também, do ponto de vista bermaniano, não tem relação direta e sistemática com a posição *secundária*<sup>200</sup> ou *primária*<sup>201</sup> que ela ocupa – como no caso das *Belas infiéis*, aderindo plenamente ao conceito de *aceitabilidade* apesar de serem nitidamente centrais. A aplicação *mecanicista* das normas vigentes no polissistema receptor afeta bastante, conforme alerta Berman (1995, p. 55), a análise *crítica das traduções*, pois os críticos (ou comparatistas literários) tentam encontrar essas “normas translacionais”<sup>202</sup> (implícitas ou não), para, em seguida, analisar suas implicações no próprio texto traduzido.

Para os teóricos do polissistema, as “pseudotraduções”, como gênero literário específico, também são consideradas traduções em si. Berman (1995, p. 57) destaca aqui uma falta de coerência no que diz respeito à veracidade implícita do conceito de tradução, pois existem vários graus de abordagem crítica de um texto realmente traduzido. Do ponto de vista ético, o crítico não pode avaliar da mesma forma a primeira tradução de determinado texto e suas eventuais retraduições, nem uma tradução truncada e uma completa. Esses esclarecimentos são essenciais para entender os “erros nefastos”, conforme Berman (1995, p. 57), da concepção crítica do polissistema, pois todas as obras literárias traduzidas geralmente não se integram ao sistema literário receptor – elas permanecem “estrangeiras”,

<sup>198</sup> Citado por Berman (1995, p. 54), conceito exposto em: TOURY, G. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

<sup>199</sup> Conceito de Renée Balibar, citada por Berman (1995, p. 54, n.41). BALIBAR, R. **L’institution du français : essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République**. Paris: Presses universitaires de France, 1985.

<sup>200</sup> Na qual o tradutor se-adéqua às normas do sistema de chegada (*target-oriented*), exteriores ao TP: *norm oriented* (BERMAN, 1995, p. 55, n. 44).

<sup>201</sup> Aqui, o tradutor tem mais liberdade para afastar-se dessas normas, para aproximar-se do TP (*source-oriented*). Não há mais fidelidade às normas do sistema receptor, mas, sim, ao TP.

<sup>202</sup> Essas normas, conforme lembra Berman (1995, p. 56), não são específicas ao processo tradutório, pois são aplicáveis a qualquer tipo de prática de escritura.

independentemente da qualidade de suas traduções<sup>203</sup>. Com efeito, Berman (1995, p. 57) lembra que uma *tradução ruim* pode influenciar a cultura receptora, como no caso de Dostoievski na França.

Assim, quando o processo de *translação* se aproxima da *naturalização* ou da *domesticação*, por meio da aplicação da regra de “aceitabilidade” e das “normas translacionais”, o seu grau de rigidez aumenta proporcionalmente em face do afastamento das famílias linguísticas e/ou culturais às quais pertencem, de um lado, a obra original e, de outro, seu novo público de chegada. Neste caso, Berman (1995, p. 58) preconiza o uso do termo *adaptação*, em vez de *tradução* e acrescenta uma segunda “consequência nefasta” – que remete de novo ao conceito de veracidade –, quando a tradução ‘verdadeira’ é aquela que é ‘adequada’ num determinado momento<sup>204</sup> (BERMAN, 1995, p. 58, tradução minha). Neste caso, a *adequação* corresponde à aplicação das normas vigentes quer ao texto de partida (*source-oriented*<sup>205</sup>), quer à cultura de chegada (*target-oriented*<sup>206</sup>). Neste último caso, a *veracidade* passa pelo crivo da regra de *aceitabilidade* que define a integração ou não da obra traduzida na cultura alvo.

Portanto, a indignação de Berman se justifica quando destaca a negação da autonomia no traduzir e sua incoerência<sup>207</sup> na busca de uma *fidelidade ilusória* não mais à obra em si, mas às regras externas arbitrárias, dependentes do estado de “abertura” ou de “fechamento” do sistema receptor num determinado tempo; reforçando assim, a *segundaridade* da tradução.

Mesmo que Berman reconheça o papel dessas regras na história da tradução, valorizar sua importância representa uma incoerência histórica, pois a tradução na sua posição secundária nunca teria conseguido contribuir para o desenvolvimento linguístico, literário e, de modo geral, da cultura ocidental. As regras<sup>208</sup> de suas respectivas épocas foram transgredidas por tradutores (São Jerônimo, Lutero), pois conscientes e *fiéis* à “verdade autônoma de suas tarefas”, conforme lembra Berman (1995, p. 59).

O *sujeito tradutor* (*le sujet traduisant*), para Berman (1995, p. 60), refere-se implícita e simultaneamente a três conceitos: (i) a individuação; (ii) a reflexão; (iii) a liberdade (como

<sup>203</sup> Há várias exceções, citadas por Berman (1995, p. 57), como a Bíblia de Lutero ou, entre outras, as traduções de Shakespeare realizadas por Schlegel.

<sup>204</sup> « *La traduction ‘vraie’ est celle qui est ‘adéquate’ à tel moment* » (BERMAN, 1995, p. 58).

<sup>205</sup> Para Berman (1995, p. 59), essa modalidade tradutória poderia ser uma alternativa a “segundaridade” da tradução da Escola de Tel-Aviv, para ser a “verdadeira” tradução, a primeira.

<sup>206</sup> Para Berman (1995, p. 59), é uma translação literária que integra por meio de normas, é uma tradução/adaptação, a tradução “real”, pois a mais frequente na prática.

<sup>207</sup> “Lei da tradução” de Du Bellay, citado por Berman (1995, p. 58, n. 47 e p. 60, n. 51).

<sup>208</sup> Após perceber o caráter “reacionário” de suas teses, Toury escreveu o artigo: “*The Translator as a Nonconformist-to-be or: How to Train Translators so as to Violate Translational Norms*” (1980). (BERMAN, 1995, p. 59).

responsabilidade). Portanto, ele acrescenta que a tradução – produto único e individual, submetido a normas – **deve ser avaliada e criticada**, porque o *sujeito tradutor* é um indivíduo<sup>209</sup> responsável por suas escolhas, condicionadas por uma “Lei de tradução” independente dos discursos sociais. Essa lei não possui definição, para fugir da *doxa* que a tornaria relativa, logo ineficiente, para dar à tradução toda sua riqueza: “a tradução é sempre ‘mais’ do que a tradução, *ad infinitum*. A única maneira de acessar essa riqueza de conteúdo é a *História*”.<sup>210</sup> (BERMAN, 1995, p. 61, grifo do autor, tradução minha).

A ausência de definição da tradução (como no caso da poesia e do teatro) substituiu-se judiciosamente na leitura de Berman por uma noção mais ampla de “*Ideia*” revelada pela *História* que preserva os conteúdos da *Ideia* no decorrer do tempo, considerando as inevitáveis variações como “manifestações preferenciais” desses conteúdos, em constante atualização. Assim, a *História da tradução* deve integrar-se na bagagem cultural do tradutor, para livrar-se, afirma Berman (1995, p. 61), da influência dos “discursos sociais do momento”.

Nas análises críticas “militantes” de Meschonnic e nas “funcionalistas e sociológicas” da Escola de Tel-Aviv, Berman (1995, p. 62) destaca o papel do leitor nestas duas abordagens distintas: da *suspeição* à *suspensão*. Na primeira, Meschonnic exagera a atitude de “suspeita” do simples leitor de tradução; na segunda, o espírito crítico do leitor é “suspensão” pela busca da *neutralidade*<sup>211</sup> de julgamento, em que o texto traduzido se torna incriticável: “Em tradução<sup>212</sup>, não se pode, não se deve ser neutro. A neutralidade não é o corretivo do dogmatismo”.<sup>213</sup> (BERMAN, 1995, p. 63). Essas abordagens críticas embasam o arcabouço metodológico que Berman vai implementar.

#### 2.2.4. O esboço de um método de crítica das traduções segundo Berman

Na base das análises críticas das traduções elaboradas por Meschonnic, Toury e Benjamin, Berman (1995, p. 64) propõe um método crítico, pois dividido em seis etapas sucessivas, chamado de “trajeto analítico possível” (*trajet analytique possible*) (doravante TAP), que

<sup>209</sup> Berman (1995, p. 60) discorda do conceito de “individualização” de Toury e Brisset de cunho psicológico, todavia inoperante para explicar a subjetividade do *sujeito tradutor*.

<sup>210</sup> « [...] la traduction, c’est toujours ‘plus’ que la traduction, *ad infinitum*. La seule manière d’accéder à cette richesse de contenus, c’est l’Histoire. » (BERMAN, 1995, p. 61, grifo do autor)

<sup>211</sup> Conforme essa abordagem tradutória, o texto traduzido é, ressalva Berman (1995, p. 62): (i) “objetivado”, pois transformado em “objeto de saber”; (ii) “justificado”, pois não tem como ser diferente.

<sup>212</sup> Segundo Berman (1995, p. 63), a tradução é uma ciência crítica não ideológica, logo não neutra.

<sup>213</sup> « En traduction, on ne peut pas, on ne doit pas être neutre. La neutralité n’est pas le correctif du dogmatisme. » (BERMAN, 1995, p. 63)

pode adaptar-se a qualquer tipo de textual, de cunho literário, e ser adaptável às múltiplas necessidades de cada analista ou crítico.

As primeiras etapas, oriundas da experiência tradutória do próprio autor, constituem um momento preparatório para “leitura concreta” da tradução e do texto original, “*aprender a ler uma tradução*”<sup>214</sup>. O segundo momento inclui as fases de crítica em si (fase escrita) e a apresentação das categorias básicas próprias à abordagem bermaniana, mas distintas das outras acima apresentadas.

#### 2.2.4.1. Uma questão de leitura: o texto de chegada como chave crítica

O primeiro passo do “trajeto analítico possível”, exposto por Berman (1995, p. 65) centra-se na leitura e ***releitura*** atentas e espontâneas, isto é, sem preparação prévia, do texto de chegada (TC), antes de se interessar pelo texto de partida (TP), porém pressupõe-se que ele esteja disponível e logo acessível ao analista, para os próximos passos.

Nesse primeiro contato, o analista adota um “olhar receptivo”, deixando de lado qualquer tipo de julgamento precipitado e dedicando uma “confiança limitada” ao texto traduzido, sem preocupação com o original. Esse passo assimila-se à tradicional crítica de traduções (literárias) jornalísticas e com à “crítica baseada no texto de chegada” apresentada acima por Reiss (Cf. item 2.1.2, p. 105). Na primeira leitura, o analista coloca o TC, postura clássica na literatura comparada, como “obra estrangeira” redigida na língua de chegada, para em seguida, relê-la, após uma “conversão do olhar” como uma tradução, resistindo à compulsão da comparação. O analista torna-se doravante “leitor de tradução”, atitude que vai contra o senso comum, pois não é “inata” para quem a leitura de obras em tradução deve ser ensinada, sendo uma modalidade que exige certo preparo. Esse passo (na 2ª leitura) é de suma importância para avaliar o que Berman (1995, p.65-66) chama de grau de “consistência imanente” ou de “vida imanente”, isto é, sua independência em relação ao TP.

Assim, o analista pode evidenciar as “zonas textuais problemáticas” (doravante ZTP), ou seja, as “tradicionais” marcas de defectibilidade do TC, sem esquecer, todavia, o desvelamento das “zonas textuais milagrosas” (doravante ZTM), que se manifestam em trechos “acabados” que denotam, da parte do tradutor, sua capacidade de *escrever-em-tradução*. As principais características dos dois tipos de zonas textuais estão sintetizadas na tabela seguinte:

<sup>214</sup> « *apprendre à lire une traduction* » (BERMAN, 1995, p. 65, grifo do autor)

**Tabela 2.15: As zonas textuais problemáticas e milagrosas segundo Berman**

Zonas textuais problemáticas (ZTP)	Zonas textuais milagrosas (ZTM)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zona de repente mais fraco (discordância, perda do ritmo);</li> <li>• Zona de repente mais fluido na LC (LC impessoal);</li> <li>• Zona com estruturas linguísticas e sintáticas que rompem a harmonia;</li> <li>• Zona com estruturas linguísticas e sintáticas que se referem nitidamente à LP: <i>contaminação linguística, interferência.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zona nitidamente acabada;</li> <li>• Zona com um tipo de escritura que um escritor de LC nunca teria escrito;</li> <li>• Zona com a escritura de um estrangeiro harmoniosamente transmitida na LC;</li> <li>• Zona com uma <i>escritura-estrangeira (escrever-estrangeiro)</i> do tradutor em LC;</li> <li>• Produção de uma LC “nova”;</li> <li>• Zonas de “graças” e de riqueza do TC;</li> </ul>

Fonte: minha autoria, adaptado de Berman (1995, p. 66)

Berman define a “*escritura-de-tradução*” como

uma escritura que nenhum escritor francês teria conseguido escrever em francês, uma escritura de estrangeiro que passou harmoniosamente para o francês, sem nenhum atrito (ou, se houver atrito, um atrito benéfico).<sup>215</sup> (BERMAN, 1995, p. 66, tradução minha).

A noção de “atrito benéfico”, acima introduzida, destaca, a meu ver, um dos desafios mais significativos do papel da *crítica das traduções*, não somente como modalidade autônoma na tradutologia, mas também, na crítica literária e na literatura comparada. Com efeito, ela pode revelar um detalhe que ficou despercebido no TP que, quando traduzido, provoca estranheza – não só linguística, mas também conceitual – no leitor da LC.

Para ilustrar essa noção, Berman refere-se ao poeta e tradutor francês, Emmanuel Hocquard, para quem – quando percebe de repente “algo” (isto é, um “atrito benéfico”) num poema vertido do inglês-americano para a língua francesa (LC), “a tradução é um tipo de representação do qual [ele] precis[a] para ver melhor e entender melhor (em) [s]eu próprio idioma”.<sup>216</sup> (HOCQUARD *apud* BERMAN, 1995, p. 66, n. 60, tradução minha)

O “impressionismo” é, de forma geral, condenado pela crítica, porém, apesar de serem, por vezes, enganadoras, as impressões devem ser (re)consideradas, pois, para Berman, oferecem embasamento seguro para a “crítica por vir” e são os únicos guias para o trabalho analítico cujo intuito é desvendar as defectibilidades dos trechos traduzidos. Esses defeitos são mascarados por traços “seduzíveis” que se manifestam nos textos críticos, por exemplo, por meio de adjetivos como “brilhante”, “elegante”, “excepcional”, manifestações “retóricas” que devem despertar certa desconfiança no leitor. A impressão que “marcou” o analista após a releitura do TC o leva espontaneamente ao TP.

<sup>215</sup> « une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire en français, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique). » (BERMAN, 1995, p. 66)

<sup>216</sup> « la traduction est une sorte de représentation dont j'ai besoin pour mieux voir et mieux comprendre (dans) ma propre langue. » (HOCQUARD *apud* BERMAN, 1995, p. 66, n. 60)



#### 2.2.4.2. Uma questão de leitura: o texto de partida à sombra do texto de chegada

Este segundo passo do “trajeto analítico possível” (TAP) concentra-se no TP, adiantando ainda por enquanto o cotejo com o TC. No entanto, o analista deve tomar em consideração os frutos da etapa do TAP anterior, isto é, as ZTP e ZTM detectadas para analisá-las em contexto e preparar confrontação futura. A *pré-análise* textual focaliza-se na busca, não exaustiva, da manifestação dos principais traços estilísticos, definidos por Berman (1995, p. 67, tradução minha), como os que “individua a escritura e a língua do original” e que tecem entre si uma rede de correlações e de encadeamentos sistemáticos.

Berman enfatiza aqui que este processo crítico é, teoricamente, o mesmo trabalho de leitura que o próprio tradutor fez antes da sua tradução e durante ela. Com efeito, essa atitude já representa uma “pré-tradução”, pois é realizada no *horizonte da tradução*, que já é, por si só, um tipo de “criticismo” autônomo que não pode limitar-se ao espelhamento ingênuo entre o tradutor e a obra a ser traduzida. Portanto, *leituras colaterais* são imprescindíveis, para sustentar, de forma relevante o ato tradutório no seu processo “arquitetônico”, ou seja, como “sustentáculo do ato tradutório” (*l'étayage de l'acte traductif*):

De modo geral, traduzir requer leituras extensas e diversificadas. Um tradutor ignorante – que não lê dessa forma – é um tradutor deficiente. Traduz-se com livros. [E não somente com dicionários.]<sup>217</sup> (BERMAN, 1995, p. 68, tradução minha)

Berman distingue o “*sustentáculo da tradução*”, ou seja, do produto, que são principalmente os paratextos (prefácio, notas, glossários, etc.), do “*sustentáculo do ato tradutório*”, isto é, do processo, por exemplo, a *análise textual* do TP ou o repúdio de qualquer tipo de “feudalização” (*inféodation*) do traduzir a qualquer discurso conceitual (linguístico, poético, estilístico, tradutológico), em que se tenta impor “o que deve ser feito”.

Vale ressaltar que Berman (1995, 69) sempre manifestou certa desconfiança para com o que ele chama de “*Tradutologias*” (no plural), pois elas não se preocupam com a prática tradutória, propriamente dita e são, na maioria, destinadas aos *não tradutores* (em geral, acadêmicos) afastando-se dos tradutores (profissionais). No entanto, o crítico ou analista de tradução, ao contrário do tradutor, não pode abrir mão desses conhecimentos “científicos”, pois ele deve produzir um discurso conceitual independente mais sistematizado, rigoroso e fundamentado, pondera o filósofo francês.

---

<sup>217</sup> « D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant — qui ne lit pas de la sorte — est un traducteur déficient. On traduit avec des livres. [Et pas seulement avec des dictionnaires.] » (BERMAN, 1995, p. 68). O trecho entre colchetes corresponde à nota de rodapé n. 69 da mesma página.

Analisando o trabalho de leituras do ponto de vista do crítico de tradução, Berman (1995, p. 69) defende a importância da *pré-análise* definida como a “leitura do crítico da tradução”, vinculada (como para o tradutor) às imprescindíveis leituras colaterais, que servem basicamente para preparar a confrontação da tradução (TC) com o seu original (TP), rejeitando também qualquer tipo de *feudalização*. A *pré-análise* textual objetiva selecionar os traços estilísticos fundamentais do original.

O rigor da (futura) confrontação TP/TC exige que o crítico, por motivos éticos, apoie-se sempre em exemplos. Logo, a *pré-análise* revela, conforme Berman (1995, p. 70), sua pertinência para a delicada e difícil seleção – variável de acordo com cada analista – de exemplos estilísticos significativos no TP. Esses trechos, desvelados após um trabalho interpretativo sério, devem ser representativos de “zonas significantes” (*zones significantes*), isto é, onde a escritura atinge um grau elevado de necessidade, um “centro gravitacional”. Não são “trechos de antologia”, mas devem manifestar a “significância da obra” na escritura, com maior grau de necessidade possível. Longe das questões estéticas, essa necessidade significa que esses trechos podem ser dificilmente retirados ou resumidos sem afetar a coerência inicial do parágrafo ou a página na qual estão inseridos. Dificilmente eles poderiam ser (re)escritos de outra forma, ao oposto das partes menos significativas, ou seja, *aleatórias*, esclarece Berman. Poderiam ter sido escritas de outra maneira, numa luta dialética entre o *necessário* e o *aleatório*, que não deve ser confundido com oposição entre os elementos “marcados” e “não marcados”. A interpretação da obra objetiva selecionar trechos significativos.

Ao destacar que uma obra acabada sempre tem em si as marcas da “fase gestação”, Berman (1995, p. 71) relativiza o conceito de *obra acabada* vista como *obra fechada*, pois qualquer que seja seu grau de acabamento, existem sempre partes *aleatórias*. A título de exemplo, o filósofo francês apresenta dois extremos, o primeiro com Baudelaire, onde o peso do *aleatório* supera o do *necessário* o que afeta sua obra. O segundo, o lado antagonista, manifesta-se, por exemplo, com Flaubert, em que o peso do *necessário* supera o do *aleatório*, dando a sua obra um “formalismo monológico”. As marcas da “fase gestação” e o caráter aleatório têm suas necessidades na economia da obra e são determinantes para o crítico e o tradutor.

Outra dicotomia importante para a crítica de textos traduzidos destacada por Berman (1995, p. 71) diz respeito à coexistência na obra de elementos *tangíveis* e *intangíveis*, que é significativa para o tradutor, pois ela afirma o “espaço de suas possíveis liberdades”. No entanto, a questão da *intangibilidade* do texto literário e, mais especificamente, poético está

ligada à *intraduzibilidade*. Esse “dogma” se perpetua ainda, hoje em dia, relembra Berman e alertando para o fato de que a confusão entre “necessário / aleatório”, “marcado / não marcado” aniquila no tradutor toda a liberdade e o conduz a qualquer tipo de “*liberalismos*” (sintáticos) funestos.

#### 2.2.4.3. O tradutor: um ator de renome

Da mesma forma que o leitor procura saber quem é o autor da obra literária, o crítico de traduções deve preocupar-se em saber quem é o tradutor do TC, pois, para Berman (1995, p. 73), ele não pode mais ficar desconhecido. As questões relativas ao autor já foram amplamente estudadas tanto do ponto de vista teórico (biográfico, psicológico, existencial, etc.), quanto do ponto de vista prático. Na literatura comparada, por exemplo, contribuíram para “iluminar” as obras graças aos conhecimentos sobre o próprio autor ou para ignorá-lo, a ponto de decretar sua morte.

Várias informações pertinentes podem ser procuradas pelo crítico a respeito do tradutor tirando-o do anonimato (invisibilidade), conforme as propostas de Berman: (i) seu estatuto tradutório (profissional exclusivo ou que exerce outras profissões); (ii) a LC é a sua língua materna ou não; (iii) traduz de/para várias línguas (poli ou mono tradutor); (iv) as obras (e seu tipo) traduzidas por ele; (v) as obras escritas por ele (como autor): ensaio, críticas, livros sobre tradução, obras traduzidas, etc. Para não ficar ao nível da simples “informação”, Berman propõe de tentar definir elementos relevantes para a crítica, como sua posição tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório.

#### 2.2.4.4. A posição tradutória: rumo a uma estilística do texto traduzido?

*Não há tradutor sem posição tradutória.  
Mas há tantas posições tradutórias  
quantos tradutores*<sup>218</sup>.

Antoine Berman

A “concepção” e a “percepção” do traduzir, segundo Berman (1995, p. 74), variam para cada tradutor e são condicionadas por um discurso histórico, social, literário, ideológico sobre a atividade tradutória, como o seu sentido, sua finalidade, suas formas, suas modas, etc. Assim, a “posição tradutória” (*position traductrice*), inerente a todo tradutor, pode ser definida como resultado de uma *elaboração* íntima entre o tradutor e a tradução, quer dizer, um meio-termo

<sup>218</sup> « Il n’y a pas de traducteur sans position traductive. Mais il y a autant de positions traductives que de traducteurs. » (BERMAN, 1995, p. 75)

entre a percepção do tradutor como *sujeito* dominado pela “pulsão de traduzir”<sup>219</sup>, pela tarefa da tradução propriamente dita, e sua interiorização do discurso sobre o traduzir, manifestando-se por meio das “normas”, implícitas ou não, vigentes na cultura de chegada.

Quando o tradutor verbaliza sua “posição tradutória” – obrigatoriamente possui uma –, transforma-se, neste caso, em *representações*, ressalva Berman, pois nem sempre revelam a verdadeira posição tradutória, especialmente quando são expressas em textos formais e “codificados”, como os prefácios, as entrevistas, ou os experimentos acadêmicos do tipo *Think Aloud Protocol* (Cf. item 1.2.1, p. 15). Neste contexto comunicativo, Berman (1995, p. 75, tradução minha) avalia que o tradutor mascara sua “posição tradutória” íntima, pois deixa “falar em si a *doxa* dominante e os *topoi* impessoais sobre a tradução”<sup>220</sup>. Um tipo de autocensura (situacional) tende a instaurar-se na manifestação da subjetividade do tradutor que pode ser ameaçada por três perigos: (i) informidade cameleonesque (*informité caméléonesque*); (ii) liberdade caprichosa; (iii) tentação do apagamento.

A relevância deste conceito de “posição tradutória” destaca-se no ato crítico, pois além de sua manifestação “pessoal” (oral ou escrita) por meio do próprio tradutor, o analista de traduções pode reconstituí-la implicitamente a partir das próprias traduções que “dizem” o que o tradutor realmente fez. Berman (1995, p. 75) acrescenta que as *posições tradutórias* são ligadas às *posições languageiras* (*langagières*) do tradutor como: (i) sua relação com a sua língua materna e as línguas estrangeiras; (ii) seu “*ser-em-línguas*” (*être-en-langues*) específicos à tradução; (iii) sua *posição escritural* (sua relação com a escritura em si e com as obras). A partir destes três conceitos – *posição tradutória*, *posição languageira*, *posição escritural* –, Berman propõe a elaboração futura de uma teoria inédita centrada no “sujeito que traduz” (*sujet traduisant*).

#### 2.2.4.5. A ferramenta crítica imprescindível: o projeto de tradução<sup>221</sup>

O ponto central da crítica da tradução bermaniana é representado pelo conceito de “projeto de tradução” (doravante PDT), que não tem vocação teórica imediata. Uma definição preliminar foi apresentada por Berman (1995, p. 76), pela primeira vez em 1988, como sendo a

<sup>219</sup> Berman refere-se aqui à expressão “*Übersetzungstrieb*”, usada por Novalis referindo-se aos escritores alemães, traduzida por “*pulsion de traduction*” [pulsão de tradução] ou “*impulsion à la traduction*” [impulsão à tradução]. Essa *pulsão de traduzir* (termo quase freudiano, antes de Freud) faz do tradutor um verdadeiro tradutor. (BERMAN, 1995, p. 74, n. 83)

<sup>220</sup> « *parler en lui la doxa ambiante et les topoi impersonnels sur la traduction* » (BERMAN, 1995, p. 75, grifos do original)

<sup>221</sup> Berman esclarece que este conceito foi inicialmente emprestado a Daniel Gouadec que, por sua vez, usa este conceito no contexto da tradução especializada (pragmática). (BERMAN, 1995, p. 76, n. 84)

determinação (pelo próprio tradutor) do grau de autonomia e de heteronomia que será atribuído à realização de uma tradução relevante na base de uma *pré-análise*<sup>222</sup> do texto a ser traduzido. O PDT é determinado ao mesmo tempo pela *posição tradutória* e pelas exigências específicas impostas pela obra, assumindo as escolhas de um “modo” de tradução, uma “maneira de traduzir”, para realizar o que Berman chama de “*translação literária*”.

Do ponto de vista do crítico, Berman (1995, p. 77) esclarece que ele deve ler a tradução a partir de seu próprio projeto de tradução e verificar sua veracidade e pertinência a partir da tradução em si e do tipo de *translação literária* realizada. Mesmo quando o tradutor (de)escrever sobre seu PDT, mas sua verdadeira realidade manifesta-se somente no texto traduzido que é a realização de um PDT explícita ou não, consciente ou não, Berman descreve essa situação como um “*círculo absoluto*”, porém não “vicioso”. O crítico deve entrar nesse círculo e percorrê-lo para construir seu processo avaliativo.

Vale esclarecer as *relações de causalidade* no processo tradutório, pois os resultados são as consequências do PDT, não o contrário. Assim, um PDT (explícito) pode ser excelente e apresentar péssimos resultados em relação ao TP. Se a tradução é ruim, não tem consistência, a responsabilidade deve ser atribuída ao projeto ou, eventualmente, à parte dele, enfatiza Berman (1995, p. 77). É claro que qualquer PDT, prévia e integralmente explícito e nitidamente determinado pode tornar-se rígido demais, até dogmático, conforme o caso da tradução de palavras “marcadas”, dado como exemplo por Berman (1995, p. 78), com a mesma palavra no TC, independentemente do contexto; pode ser dogmático, mas nem sempre, pois, às vezes, é necessário. Assim, uma palavra-chave de um autor pode perder momentaneamente seu caráter marcado:

A regra (...) deixa de ser absolutamente válida quando, em face da presença de elementos aleatórios ou estereotipados que existem em todo texto, uma palavra-chave perde momentaneamente seu caráter marcado<sup>223</sup>. (BERMAN, 1995, p. 78, tradução minha)

#### 2.2.4.6. Do horizonte de expectativas ao horizonte do tradutor

O conceito de *horizonte*, oriundo da hermenêutica moderna, de tradição alemã (Husserl, Heidegger e Gadamer) e francesa (Ricœur), foi também devolvido na *hermenêutica literária* (Jauss). Esta última vertente que representa, para Berman (1995, p. 79), uma contribuição relevante para uma *hermenêutica tradutória*, que se definiria então como “o conjunto de

<sup>222</sup> « *pré-analyse parce qu'on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire* » [pré-análise, porque nunca analisa realmente um texto antes de traduzi-lo] (BERMAN, 1995, p. 76, tradução minha)

<sup>223</sup> « *La règle (...) cesse d'être absolument valide lorsqu'en vertu de la présence des éléments aléatoires ou stéréotypés qui existent dans tout texte, un mot clef perd momentanément son caractère marqué.* » (BERMAN, 1995, p. 78)

parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor<sup>224</sup>’.

O verbo “determinar” deve ser lido, como destaca o filósofo francês, não na sua acepção de “condicionar” (relação causal), mas sim, como “aquilo-a-partir-de-que” (*ce-à-partir-de-quoi*) o tradutor traduz, motivado por um “horizonte de expectativa” (*horizon d’attente*) de determinado público na cultura de chegada. Com efeito, Berman (1995, p. 80-81) distingue nessa noção de *horizonte* uma dupla natureza: (i) o espaço aberto: “aquilo-a-partir-de-que” o agir do tradutor tem sentido e pode se desenvolver; (ii) o espaço fechado: aquilo que encerra o tradutor num círculo de possibilidades limitadas. Na base desse conceito de horizonte, Berman busca escapar do *funcionalismo* ou do *estruturalismo* que reduzem o papel do tradutor ao de “intermediário” (*relais*) sócio e ideologicamente determinado, mas que também limitam o real a encadeamentos de leis e de sistemas.

Apesar de a hermenêutica “tradicional” filosófica ter nunca se preocupado com as questões de tradução, ela pode contribuir para o desenvolvimento autônomo das pesquisas em tradutologia, especialmente na perspectiva da tradutologia bermaniana baseada na poética, na ética e na história. A hermenêutica tradutória, mas não uma “filosofia da tradução”, bem como a hermenêutica literária, não pode, para Berman (1995, p. 82) ser considerada uma subparte da hermenêutica filosófica, pois é apenas uma linha de pensamento na “Babel filosófica moderna”. Essa linha também é associada: (i) a outras correntes filosóficas que se envolveram com a tradução (Benjamin, Heidegger, Derrida, Serres, Quine, Wittgenstein); (ii) às reflexões psicanalíticas sobre a tradução e o “ser-em-línguas” (*être-en-langues*); (iii) à linguística, apesar do preconceito “antilinguístico” errôneo que persegue, até hoje, Berman (1995, p. 82, n. 103); (iv) à etnologia (Malinowski, Clastres).

#### 2.2.4.7. O cotejo da tradução com seu original

A confrontação *embasada* do original e da sua tradução representa a etapa decisiva da *crítica das traduções*. A noção de embasamento se justifica, segundo o teórico francês (1995, p. 83), pelas sucessivas “bases” estabelecidas para realizar um cotejo (TP | TC) nas melhores condições a fim de desvelar as várias zonas textuais “problemáticas” (ZTP) e “milagrosas” (ZTM) analisadas anteriormente (Tabela 2.15, p. 148). Foram, assim, definidas quatro “bases”: (i) as formas de análise; (ii) a confrontação; (iii) o estilo da confrontação; (iv) o fundamento da avaliação.

<sup>224</sup> « *l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l’agir, le penser d’un traducteur.* » (BERMAN, 1995, p. 79)

A primeira base se refere às formas de análise que variam de acordo com o “centro de gravidade” da crítica como uma única tradução (um poema, uma novela, etc.), a tradução de um conjunto (coletânea de poemas ou de novelas policiais), ou a obra inteira de tradutor (Jacques e Teresa Thiériot, casal de tradutores de obras brasileiras, como as da escritora Clarice Lispector). Berman preconiza uma análise que seja sempre realizada em “totalidades inteiras”, evitando, assim, os trechos isolados e pontuais, isto é, a análise por amostragem como nosso corpus de erros detectados por Clarice Lispector (Cf. Anexo 7.6, p. 438). Essa abordagem “totalizante” é, de fato, a mais indicada para avaliar uma tradução, mas completamente ilusória, atualmente, sem a ajuda de programas informáticos para automatizar as tarefas redundantes. O crítico, hoje em dia, deve ainda trabalhar de maneira “manual”, com base em “amostras” (HEWSON, 2011), mesmo que alguns programas, utilizados por tradutores, possam começar a ajudá-lo.

O tradutor e o crítico podem “consultar” traduções estrangeiras para traduzir uma obra, pois o simples fato de saber (só ouvir falar) que a obra já foi traduzida em outro país muda a natureza de seu trabalho. Nesse caso, enfatiza Berman (1995, p. 84-85), o tradutor não é mais o “primeiro” tradutor da obra, vem “depois” de outro(s), mesmo que seja a primeira tradução feita na língua de chegada – torna-se, portanto, uma **RETRADUÇÃO**. No caso de Clarice Lispector, Denise-Teresa Moutonnier é, de fato, a sua “primeira” tradutora, com a tradução de *Perto do coração selvagem* (1954). Por conseguinte, o crítico das traduções avalia muito mais *RE-traduições* do que “primeiras traduções”. Como Reiss (2002), Berman determina um grau de variabilidade das críticas de acordo com os gêneros de obras traduzidas e suas especificidades intrínsecas.

A segunda base do cotejo é a *confrontação* que segue, para Berman (1995, p. 86), quatro momentos ou modos complementares que formam uma rede crítica com a confrontação “tradicional”, isto é, trechos do TP com seus trechos correspondentes no TC. O alinhamento, com uma ferramenta informática adequada, do TP com o TC facilita esse processo de cotejo. Além disso, permite ao crítico a análise de maior número de segmentos (Cf. item 1.3.1.4, p. 46). A “confrontação invertida” corresponde ao resultado da abordagem bermaniana de ler o texto traduzido antes do texto original, com o intuito de definir suas zonas textuais problemáticas (ZTP) e milagrosas (ZTM), para, em seguida, confrontá-las com as ZTP e ZTM do TP e verificar as eventuais correspondências entre elas. O terceiro momento da confrontação se refere às outras traduções na mesma língua de chegada ou em outra(s) língua(s) estrangeira(s). Para tanto, o crítico e o tradutor devem ter determinada fluência nessa(s) língua(s) para serem capazes de detectar as ZTP e ZTM. O último modo de

confrontação diz respeito ao *projeto de tradução* (PDT) que, segundo Berman (1995, p. 86), pode servir de referencial de comparação. O crítico pode constatar discordâncias entre PDT e sua realização (o que não deveria teoricamente acontecer), para, em seguida, determinar sua natureza e sua(s) causa(s). Qualquer que seja o teor do PDT, haverá sempre defectibilidade na tradução. No entanto, tradutores com PDT quase idênticos sempre produzirão traduções diferentes, o que não significa necessariamente que o cotejo dessas traduções evidenciará discordâncias ou desvios entre si. Berman (1995, p. 86) relativiza a eficácia do PDT, pois se sua ausência libera todas as formas de defectibilidade, sua existência não consegue evitá-las.

A terceira base do cotejo é o “estilo da confrontação”, pois a leitura de várias análises de traduções levou Berman (1995, p. 87) a destacar alguns perigos que o crítico deve evitar. A “tecnicidade terminológica” (uso de termos sem explicação) representa um desses perigos, ela se manifesta em textos críticos de Meschonnic, de Toury ou de Brisset, apesar de não ser completamente negativo, reduz sua comunicabilidade que ameaça a sua finalidade. O segundo perigo destacado por Berman (1995, p. 88) é a “irrupção” maciça da língua do TP no texto crítico, pois a LP não pode ser considerada conhecida por seu leitor que antes de tudo é leitor do TC. Assim, para uma análise aberta e fecunda, é preciso que os fragmentos em LP sejam acompanhados de suas respectivas traduções e de procedimentos esclarecedores. Berman ressalta que as palavras-chaves do TP podem ser usadas no texto crítico, à condição de serem devidamente explicitadas na LC. O terceiro perigo estilístico da confrontação se refere ao caráter pomenorizado que “asfixia” o texto da análise crítica, tornando-o confuso para seu leitor. Esse último perigo, geralmente associado com o caráter detalhista e tecnicista da redação do texto crítico, deixa transparecer que a especialização contribui para intensificar o “isolamento” deste, impedindo a realização de sua vocação inicial: a abertura ao texto de partida, a seu autor e a sua cultura.

Berman (1995, p. 89) considera, com justeza, que o texto crítico é o resultado de um verdadeiro trabalho de escritura que se abre à pluralidade das “questões” que a “dimensão tradutória” traz. Assim, a exposição do redator deve ser clara, o que parece óbvio. Por isso, é preciso contornar os perigos apresentados acima. Além da clareza, o autor chama a atenção do analista para a questão da “*reflexividade*” do discurso. De acordo com ele, a *análise reflexiva* não se limita a “colar” os textos cotejados, por espelhamento, mas também ela se afasta deles para iluminá-los e volta-se sobre seu próprio discurso. Quanto à “*digressividade*”, conceito bermaniano, o crítico deve engajar, com base nos trechos escolhidos, uma série de questionamentos e definir perspectivas novas buscando esclarecer o texto original para o leitor, criticando, com ética, as decisões do(s) tradutor(es). A contribuição do crítico se



concretiza na abertura de novos “horizontes” a fim de delinear novas escolhas tradutórias e esboçar projetos de tradução (PDT) originais para futuras retraduições. O crítico deve defender sua “subjetividade” e sua “autonomia escritural” que influem, conforme Berman (1995, 90-91), positivamente na transparência de seu discurso.

A última base proposta por Berman (1995, p. 91) se refere ao “fundamento da avaliação” crítica do trabalho do tradutor. Mesmo que esta avaliação reflita a “subjetividade” do analista, como suas ideias, ideologias e teorias a respeito da literatura e da tradução, ela deve evitar o dogmatismo. Por isso, o autor apresenta dois critérios que podem embasar toda avaliação, considerando que já existe um consenso implícito entre os tradutores de textos literários. O primeiro diz respeito à *poeticidade*, no seu sentido amplo, que se manifesta quando o crítico destaca que o tradutor fez um verdadeiro trabalho textual, isto é, quando a tradução “faz texto” (*fait texte*), aparece então aos olhos do analista uma nítida correspondência (“eco”) com a textualidade do original. O outro critério é a *eticidade*, conceito já importante na obra de Berman (1984). Ela se manifesta pelo respeito ao texto de partida, quando se estabelece um profícuo diálogo entre este e o texto de chegada, que é uma “oferenda feita ao original” (BERMAN, 1995, p. 92). No entanto, respeitar a alteridade não é uma prova de *eticidade*, pois pode demonstrar certa servidão à letra e, portanto, o apagamento do tradutor. Este, de fato, tem “poderes” e “direitos” sobre o texto traduzido, mas deve ser honesto dizendo de que maneira resolveu traduzir, apresentando seu projeto de tradução. Por sua vez, o analista tem de denunciar, sem preconceitos e à base de critérios válidos como aqueles que já foram apresentados, quando o tradutor *diz* uma coisa (PDT) e *faz* outra (TC).

#### 2.2.4.8. A recepção da tradução na cultura de chegada

Apesar de sua relevância reconhecida, o estudo da recepção não é sempre possível no caso das obras traduzidas, pois, conforme salienta Berman (1995, p. 95), a recepção de “obras estrangeiras” predomina nos meios de divulgação cultural – como as revistas especializadas ou as seções literárias de jornais, do que as traduções em si.

1. <i>verificar se a tradução foi “percebida” como tal;</i>	Existência de referências explícitas à tradução: “traduzida da língua X”, “pelo tradutor Y”, etc.
2. <i>verificar se foi avaliada, analisada</i>	Existência de julgamentos dos críticos; Modalidades de apresentação ao público

Fora as críticas severas ou as avaliações lisonjeiras, nesses dois extremos, sempre sem fundamento, há, segundo Berman (1995, p. 96), certa reticência da parte dos críticos em falar do trabalho do tradutor.

No item 3.2 (p. 266), analisei duas críticas referentes à recepção de *Perto do coração selvagem* (1954), uma publicada na Suíça (1954) e outra na França (1955). Nesse sentido, Chevrel (1989) reforça, pouco antes de Berman (1995), a importância do “discurso de acompanhamento” ou de qualquer outro discurso crítico que se refere a uma tradução ou a seu original (Cf. item 3.1 (p. 218), pois desvela o caminho da recepção da obra na cultura alvo, na medida em que a tradução pertence, ao mesmo tempo, à esfera literária e à social:

Publicar uma tradução é um ato literário e social, o que não é óbvio, e cujas motivações podem ser inúmeras; adquiri-la para lê-la também é um ato social com motivações complexas. Resulta-se que se é totalmente lícito, e indispensável, estudar uma tradução por si só, isto é, como uma reprodução de um original, não é menos importante recolocá-la no seu contexto, ou seja, entre outros, na representação do estrangeiro que prevalece neste momento. É, aqui ainda, destacar o receptor pelo menos tanto quanto o objeto recebido<sup>225</sup>. (CHEVREL, 1989, p. 194–195, tradução minha)

Portanto, Chevrel, antes de Berman (1995), demonstra que a recepção crítica das traduções, apesar de ser um processo longo e, por vezes, árduo, é imprescindível para a elaboração de uma *crítica das traduções produtiva*. Chevrel enfatiza a importância do estudo da representação do “estrangeiro”, ou seja, a recepção do autor e da escritura (fundo e forma) de partida. Vale lembrar que, por sua vez, essa temática específica foi amplamente analisada, alguns anos antes, por Berman (1984). Isso demonstra uma “influência” mútua entre esses dois pesquisadores, por meio de leituras cruzadas ou de consultas às mesmas fontes, visto que ambos são estudiosos “germanistas”. Quanto a Reiss, na elaboração de sua *crítica das traduções fundamentada*, ela não mencionou este tipo de pesquisa para os textos estéticos.

#### 2.2.4.9. A crítica produtiva das traduções como princípio da retradução

A crítica produtiva objetiva principalmente a apresentação e a articulação, da melhor forma possível, dos princípios da retradução aplicados a um texto vertido já envelhecido e/ou problemático. Berman (1995, p. 97) acrescenta que o crítico pode propor vários projetos de tradução (PDT) abertos, mas a última escolha pertence sempre aos tradutores que participam da “pluralidade imprevisível” das criações tradutórias (simultâneas ou consecutivas) de uma determinada obra, é o que ele chama de “*copia tradutória*”.

---

<sup>225</sup> « Publier une traduction est un acte littéraire et social, qui ne va pas de soi, et dont les motivations peuvent être nombreuses ; se la procurer pour la lire est également un acte social aux motivations complexes. Il en résulte que s’il est tout à fait licite, et indispensable, d’étudier une traduction pour elle-même, c’est-à-dire en tant que reproduction d’un original, il est non moins important de la replacer dans son contexte, c’est-à-dire, entre autres, dans la représentation de l’étranger qui a cours à ce moment. C’est, ici encore, mettre l’accent sur le récepteur au moins autant que sur l’objet reçu. » (CHEVREL, 1989, p. 194–195)

Assim, para o autor (1995, p. 97), a crítica eleva-se e transforma-se em um “ato crítico produtivo, fecundante” para demonstrar ao leitor o que condiciona a excelência da tradução, o “*fazer-obra* positivo do tradutor”. A obra de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem* “demanda” uma REtradução, embasada na teoria desenvolvida pelo teórico francês, com base neste estudo acadêmico e nas duas traduções já existentes, a de 1954 e a de 1981.

### 2.2.5. Os desafios do modelo crítico de Berman

A proposta de Berman, no seu projeto de “crítica produtiva”, é reverter a “negatividade”, que acompanha constantemente a crítica das traduções, em “positividade”, com fundamento numa verdadeira crítica, ou melhor, “metacrítica”, pois a tradução já é o fruto de um profundo trabalho crítico. A necessidade de sair dessa concepção da crítica que “julga” é imprescindível. É uma questão de sobrevivência, para evitar a perpetuação dos tradicionais preconceitos negativos e contraproducentes.

Berman considera as críticas das traduções como um gênero de análises que manifesta o estilo do próprio crítico (“negativista” ou “positivista”) e quer substituir a multiplicidade heteróclita, como as listas de “desvios”, por uma abordagem embasada numa reflexão sobre as origens das decisões tradutórias, que não deixa de ser também aleatória, pois, às vezes, o próprio tradutor nem é capaz de explicar os motivos de suas próprias escolhas.

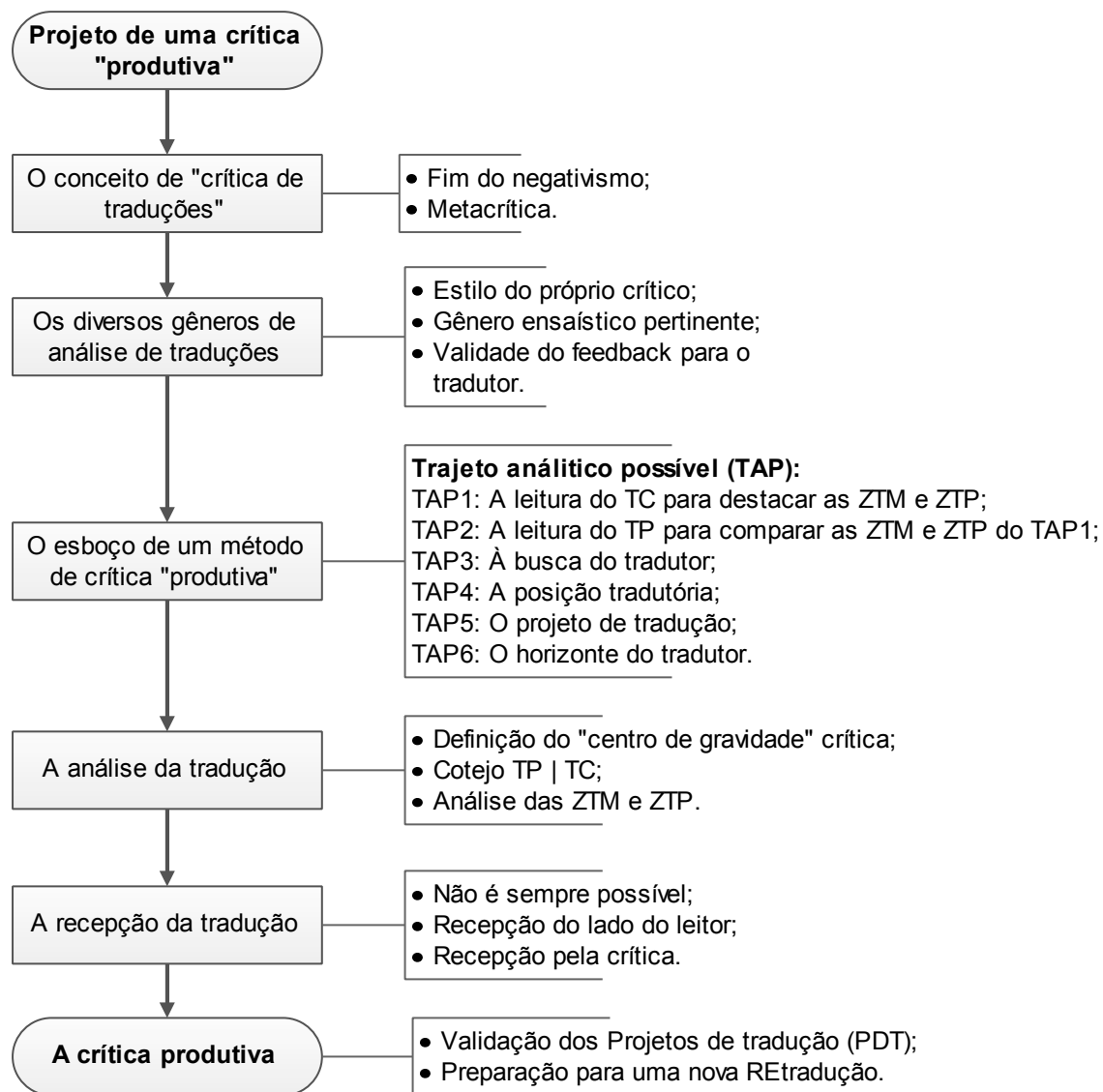
Como acontece com as traduções de textos de cunho pragmático, Berman defende, de certa forma, a possibilidade de dar um *feedback* para melhorar a qualidade dos textos traduzidos. Quando possível, o tradutor interage com o autor e o crítico com o tradutor. Clarice Lispector fez esse tipo de trabalho, num contexto específico, com sua tradutora, pelo intermédio da editora. Com efeito, um desequilíbrio se estabelece quando o tradutor não pode apresentar seus argumentos contraditórios para sua “defesa” contra os “castigos” críticos.

Um dos maiores desafios de Berman concentra-se na sua tentativa de esboçar, como Reiss (2002), um método de crítica produtiva das traduções, que ele chama de “trajeto analítico possível” (TAP) que se adapta a qualquer tipo de texto estéticos. Esse trajeto é dividido em várias etapas, como *aprender a ler uma tradução*, em que o autor preconiza a leitura liminar do *texto traduzido* para destacar as zonas textuais problemáticas e milagrosas. O estudioso francês propõe aqui um caminho no sentido tradicional que privilegia, como no processo tradutório, a leitura prévia do texto de partida. Uma etapa geralmente negligenciada diz respeito à busca de informações sobre o *tradutor*, para definir seu *perfil tradutório* e entender sua “*posição tradutória*, como a pesquisa que realizei sobre a primeira tradutora de Clarice Lispector (Cf. item 4.2.2, p. 292).

Na medida em que Berman rejeita os aspectos heteróclitos da crítica, seu método, fundamentado no “trajeto analítico possível” (TAP), estabelece a elaboração de um “projeto de tradução” (PDT) definido pela posição tradutória e pelas exigências impostas pelo TP. A definição do PDT pode ser explícita, quando o tradutor escreve “sobre” sua tradução, ou elaborada a partir da avaliação do próprio crítico que vai verificar sua coerência no decorrer de sua análise. O último ponto do TAP, que não deixa de ser um desafio metodológico, refere-se ao *horizonte do tradutor*, que caracteriza o modo de agir e de reagir dele diante do TP, em função de sua própria cosmovisão e de sua época. Esse conceito de *horizonte* foi inspirado no *horizonte de expectativas do leitor* desenvolvido por Jauss (1990), entre outros autores, abrindo, assim, uma nova forma de pensamento como a “hermenêutica tradutória” (BERMAN, p. 79; p. 82). Ademais, a análise crítica não se limita ao estudo de uma única obra, mas, quando for possível, ao conjunto de obras traduzidas pelo mesmo tradutor.

As últimas etapas do projeto de crítica “produtiva” se definem em três modalidades. A primeira, mais clássica, corresponde ao cotejo TP | TC, porém, à diferença dos procedimentos tradicionais, esta confrontação é possível após um estudo seriamente embasado que representa um “investimento” necessário para atingir a finalidade da “crítica produtiva” (última etapa) que é uma proposta de retradução da obra analisada. Concernente às outras duas, uma reforça a importância do estudo da recepção da tradução, como no caso de *Perto do coração selvagem*, no Brasil e na Europa (Capítulo 3 desta tese) e a outra resume de modo sucinto a “crítica produtiva” que, de fato, representa um esboço para futuras pesquisas a serem desenvolvidas (Capítulo 4 desta tese). Em suma, o objetivo da “crítica produtiva” é o de potencializar condições para realizar uma nova REtradução.

O projeto de uma crítica “produtiva” pode ser sintetizado conforme a figura seguinte:



**Figura 2.2: O projeto de uma tradução "produtiva" segundo Berman**

Fonte: minha autoria. Berman, 1995, p. 35-97 (Adaptação e tradução minhas)

### 2.3. HEWSON: UMA CRÍTICA DAS TRADUÇÕES RENOVADA?

Lance Hewson, em *An approach to translation criticism: Emma and Madame Bovary in translation* (2011), apresenta uma abordagem diferenciada para analisar e avaliar a coerência das escolhas tradutórias realizadas em vários excertos de um conjunto (*corpus*) de traduções de textos literários com seus respectivos originais. O sistema literário mundial sempre possuiu em si um caráter paradoxal, em que as traduções publicadas, reconhecidas como sucedâneos de um texto existente original, coabitaram sempre entre si (original e tradução), apesar de suas inevitáveis diferenças, frutos de um processo de *tomada de decisões*, por vezes, questionáveis do ponto de vista do crítico. Hewson (2011, p. 1) acrescenta que as reações na avaliação dos textos traduzidos sempre foram (e ainda são) polarizadas quer na condenação ou no elogio quer na indiferença ou na ignorância de sua existência. Assim, esse modelo objetiva entender o *potencial interpretativo* oriundo das escolhas feitas pelo tradutor, mas não para julgar seu produto.

Estudos<sup>226</sup> demonstraram que o crítico literário (ou o leitor “esclarecido”), mesmo trabalhando para revistas de crítica literária (até de renome), não se preocupa com as traduções em si e ainda menos com as inevitáveis diferenças que existem entre o TC – ou seja, o texto traduzido que eles estão lendo ou avaliando – e o TP. Dessa forma, o estatuto peculiar do texto traduzido é meramente ignorado, atribuindo-lhe o do “original”, o que nunca será por motivo ontológico inerente ao processo tradutório, que, por sua vez, gera sempre uma “perda”. Essa falha origina-se, de acordo com Hewson (2011, p.1), nas estratégias de marketing das próprias editoras cuja tendência tende a aniquilar o papel do tradutor (acentuando sua *invisibilidade*) no processo editorial – mas não mais verdadeiro, hoje em dia –, pois, para o sistema literário receptor, é o *escritor* na LP que é considerado o próprio autor na LC; logo, a tradução comercializada dessa forma nunca apontará nenhum problema significativo. O leitor imagina que compra um livro do autor estrangeiro X, não uma tradução deste.

No entanto, quando o crítico leva em consideração o TP que foi traduzido como uma tradução, as avaliações são, de modo geral, ou superficiais ou negativas ou ambas ao mesmo tempo. Criticar o trabalho realizado por um tradutor é atividade das mais fáceis. Por essa razão, Hewson (2011, p. 1-2), ao citar Peter Fawcett<sup>227</sup>, destaca que os críticos literários

<sup>226</sup> Hewson (2011, p.1) menciona aqui o trabalho de Isabelle Vanderschelden sobre a questão da crítica e da tradução literária na França. VANDERSCHULDEN, I. “Quality Assessment and Literary Translation in France”. In. *The translator*, 2000, v. 6(2), p. 271-293.

<sup>227</sup> FAWCETT, P. “Translation in Broadsheets”. In. *The translator*, 2000, v. 6(2), p. 295-307.

jornalísticos ou universitários têm a tendência de desvalorizar, em pouco espaço – quer dizer, espaço “físico” da resenha sempre limitado na revista ou no jornal – e de maneira irresponsável, uma tradução inteira por causa de algumas falhas detectadas à luz de supostos critérios considerados por eles universais e inatacáveis.

Vários críticos acadêmicos<sup>228</sup>, inclusive o próprio Hewson, empregam a técnica de amostragem para tentar entender o impacto das escolhas tradutórias no texto integral. Devido à análise de um número muito pequeno de excertos (em relação ao tamanho da obra) a generalização, de um ponto estático e probabilístico, pode se torna aleatória, precipitada e frustrante, para o crítico e o tradutor, mas é um primeiro passo.

O crítico britânico (2011, p. 3) enfatiza, baseando-se em Mounin (1955), Steiner (1998b) e Berman (1995), que todas essas abordagens demonstram que *as traduções são fundamentalmente errôneas ou falhadas* e devem ser tratadas como um texto “deficiente”, não porque o tradutor seja incompetente ou sem consciência profissional (deontologia), mas simplesmente porque seu produto nunca será o texto original (ou seja, com a marca da *defectibilidade* bermaniana, p. 147). Por isso, desenvolveu-se em Hewson, entre outros pesquisadores (Reiss, 1971; House, 1977), o interesse para tentar medir a “verdadeira” qualidade de uma tradução e aproximar-se de representações objetivas de uma “boa” tradução ou “equivalência”. Essas práticas de avaliação críticas e qualitativas acompanharam a história da tradução desde suas origens, para formar o conceito de “avaliação da qualidade em tradução” (*Translation Quality Assessment - TQA*)<sup>229</sup>.

Apesar de ser uma preocupação antiga, essa questão de qualidade necessita, ainda, hoje em dia, não apenas da elaboração de critérios pertinentes, principalmente oriundos da academia ou dos departamentos de revisão de traduções, mas também, do desenvolvimento de das devidas metodologias a serem aplicadas, para medir a qualidade de textos essencialmente pragmáticos. No que diz respeito aos textos literários, conforme acrescenta Hewson (2011, p. 3), estes devem ser submetidos a outro tipo de metodologia e critérios, pois o autor considera, neste caso, que este conceito de “qualidade” da TQA é confuso, logo inoperante, tanto do ponto de vista literário quanto do interpretativo.

Portanto, a distinção entre “avaliação da qualidade em tradução” e “*crítica das traduções*” reforça a dicotomia, já artificialmente estanque, entre os textos de cunho

<sup>228</sup> Hewson citou aqui os seguintes estudiosos da tradução: DUFF, A. *The third language: recurrent problems of translation into English*. Oxford: Pergamon, 1981; NEWMARK, P. *Approaches to translation*. Oxford; New York: Pergamon, 1981; RAFFEL, B. *The art of translating prose*. University Park, PA: Penn State University Press, 1994.

<sup>229</sup> Cf. o trabalho de Christopher Waddington: *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general: inglés-español*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2000.

pragmático e literário que, a meu ver, não pode mais ser considerada um critério objetivo. Com efeito, a tradução de especialidade, como a de texto jurídico – por exemplo, de um julgamento ou de uma doutrina – exige a exploração de mais recursos culturais e um trabalho hermenêutico e criativo mais denso do que a da maioria dos textos literários. No Brasil, o tradutor João Azenha Junior interessou-se nesta problemática na sua tese de doutoramento publicada com o título, *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado* (1999). Ele enfatiza e demonstra, por meio de modelos como o de Reiss (1971) e o de Snell-Hornby (1988), a hibridez da tipologia textual e a importância de considerar os aspectos culturais – além dos terminológicos (aliás, também presentes em textos literários) – na tradução de textos de especialidade.

Após apresentar limitações dos modelos avaliativos e teóricos existentes, Hewson, focalizando-se especificamente na tradução de textos literários, propõe um modelo crítico “renovado”, basicamente fundamentado nos trabalhos de Leuven-Zwart (1989; 1990), Berman (1995; 1999), Lecercle (1999), Koster (2000), entre outros.

### 2.3.1. O modelo crítico “renovado” de Hewson

O autor propõe embasar sua análise do texto literário em três níveis de estrutura textual: (1) o nível da microestrutura ou *nível micro* (*microstructure level; micro-level*<sup>230</sup>); (2) o nível da mesoestrutura ou *nível meso* (*mesostructure level; meso-level*); (3) o nível da macroestrutura ou *nível macro* (*macrostructure level; macro-level*).

O projeto crítico elaborado por Leuven-Zwart (1989; 1990) (alguns anos antes de Berman, 1995) e Hewson (2011) focaliza-se no estudo das *traduções completas* de livro, pois, no caso de excertos, os desvios encontrados no *nível micro* poderiam surtir efeito em parte da obra que se encontra fora do espaço delineado pelo trecho em questão. Leuven-Zwart apresenta no início do seu artigo alguns esclarecimentos a respeito das características dos níveis micro e macro:

Em traduções integrais, desvios manifestam-se em dois níveis: o microestrutural e o macroestrutural. No **nível microestrutural**, ou seja, o nível de frases, orações e locuções, ocorrem os desvios relacionados a aspectos semânticos, estilísticos e pragmáticos. No **nível macroestrutural**, no qual as unidades de significado estão envolvidas e transcendem frases, orações e locução, desvios ocorrem no que diz respeito a coisas como atributos e caracterização de pessoas, natureza e ordenação

<sup>230</sup> Hewson (2011, p. 7 e p. 8) resolveu adotar no seu livro essa terminologia simplificada (sem “*structure*”), em relação a Leuven-Zwart. Adotei a mesma neste trabalho: nível micro, nível meso, nível macro.



da ação e tempo e lugar de eventos.<sup>231</sup> (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 154–155, tradução minha)

Assim, no *nível micro*, o crítico avalia as informações pontuais (“*transeme*”) de cunho linguístico; quanto ao *nível macro*, trata-se de mudanças mais amplas de ordem narratológica (*discourse level* e *story level*, 1989, p. 179). Para que haja desvio ou mudança no *nível macro*, conforme lembra Leuven-Zwart, é preciso que o crítico detecte ocorrência significativa de vários desvios de mesma natureza no *nível micro*: “Em outras palavras, apenas aquelas mudanças microestruturais que apresentam determinada frequência e consistência conduzem a mudanças na macroestrutura”.<sup>232</sup> (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 171, tradução minha)

No que diz respeito a essa relação analítica do *nível micro* (local) para o *nível macro* (global), a primeira ressalva de Hewson (2011, p. 24) se refere ao princípio de *automatismo* da análise, mencionado por Lambert e Gorp (1985), que emitiram a hipótese de que uma tradução “mais ou menos adequada” ao nível da macroestrutura provavelmente seria também “mais ou menos adequada” ao nível da microestrutura. De fato, mesmo que essa correlação pudesse, probabilisticamente, existir, ela não apresentaria caráter automático. A análise hewsoniana – que se inicia no *nível macro* ao *nível micro* para voltar, em seguida, ao *nível micro* (*macro-micro-macro framework*) – permite corroborar a não automaticidade acima mencionada e avaliar satisfatoriamente as questões de cunho interpretativo e os resultados das decisões tradutórias.

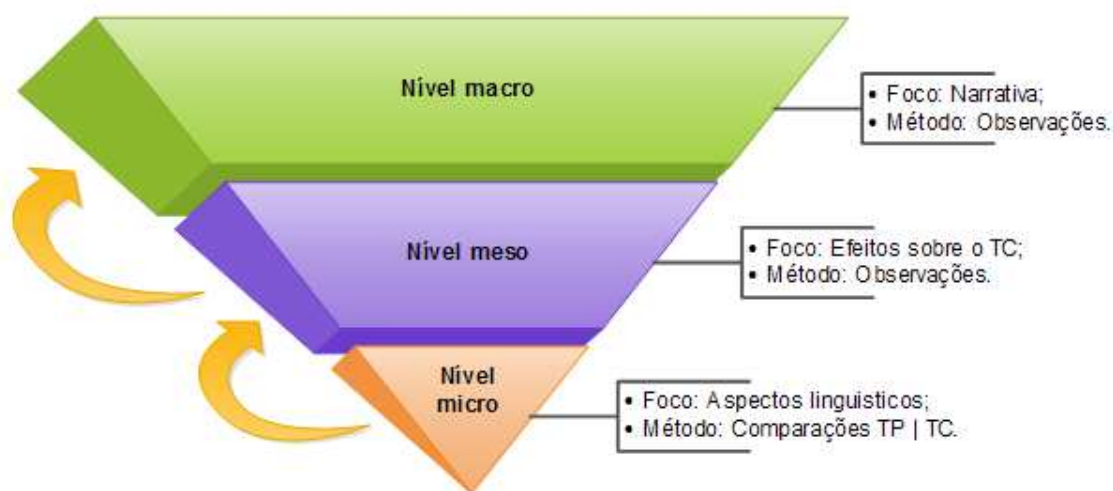
No seu modelo crítico, Hewson introduz um *nível intermediário* (*nível meso*) entre os tradicionais níveis micro e macro, que não existe no modelo de Leuven-Zwart, porém, apesar de sua importância teórica, a definição deste novo conceito-chave é “diluída” na obra. Percebe-se que o *nível meso* é uma ferramenta metodológica que se confunde “fisicamente” com um trecho (*passage*) específico da obra escolhido pelo crítico e analisado por ele. Para o autor, esse nível intermediário objetiva avaliar os efeitos de determinadas escolhas tradutórias do *nível micro* projetados no próprio excerto para, em seguida, a partir da análise dos efeitos projetar esses resultados para delinear eventuais mudanças no *nível macro* e dar uma visão mais geral da obra. Vale ressaltar aqui que, ao contrário dos dois níveis inferiores, o *nível macro* não existe “fisicamente”, pois é uma construção teórica baseada na interpretação

<sup>231</sup> “In integral translations, shifts manifest themselves on two levels: the microstructural and the macrostructural. On the microstructural level, i.e. the level of sentences, clauses and phrases, shifts involving semantic, stylistic and pragmatic values take place. On the macrostructural level, where units of meaning are involved which transcend sentences, clauses and phrases, shifts occur with respect to such things as the attributes and characterization of persons, the nature and ordering of the action and the time and place of events.” (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 154–155)

<sup>232</sup> “In other words, only those microstructural shifts which show a certain frequency and consistency lead to shifts in the macrostructure.” (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 171)

subjetiva do crítico ou do leitor em geral: “o *nível macro* não é imediatamente ‘visível’ e, com certeza, não pode ser postulado de forma objetiva fora de uma devida interpretação”.<sup>233</sup> (HEWSON, 2011, p. 18, tradução minha)

A figura seguinte sintetiza a abordagem teórica proposta por Hewson:



**Figura 2.3: Os três níveis de estrutura textual de uma obra literária**

Fonte: minha autoria. Hewson, 2011, p. 18 (Adaptação e tradução minhas)

Após os esclarecimentos a respeito dos três níveis da análise e depois de enfatizar que, consoante Leuven-Zwart (1989, p. 151, tradução minha), o “modelo comparativo foi concebido para a classificação das mudanças microestruturais, ou seja, semânticas, estilísticas, e das mudanças pragmáticas dentro de frases, orações e locuções<sup>234</sup>”, pode-se examinar de perto que o processo crítico de textos literários proposto por Hewson divide-se em cinco etapas significativas.

#### 2.3.1.1. A coleta das informações liminares: o “trajeto analítico possível” de Berman

Esta etapa preliminar inspira-se no *projeto de uma crítica produtiva* de Berman (1995) e mais especificamente no que ele chamou de “trajeto analítico possível” (*trajet analytique possible - TAP*). É também, composta de seis passos. À diferença do teórico francês, que preconiza, em primeiro lugar, o estudo do TC, Hewson (2011, p. 24-25) prefere, fundamentando-se nos trabalhos de Frank (1986) e Bosseaux (2007), iniciar sua coleta de dados a partir da leitura

<sup>233</sup> “the macro-level is not immediately ‘visible’, and certainly cannot be postulated in an objective fashion outside an accompanying interpretation.” (HEWSON, 2011, p. 18)

<sup>234</sup> “The comparative model is designed for the classification of microstructural shifts, i.e. semantic, stylistic and pragmatic shifts within sentences, clauses and phrases.” (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 151)

inicial do TP, para interessar-se, em seguida, pelos vários (quando houver) textos traduzidos que compõem o *corpus* do estudo.

Este primeiro passo objetiva: (i) assegurar que o crítico/analista possui (quando for possível) a mesma edição da obra original do que o tradutor para evitar emitir avaliações errôneas; (ii) coletar informações sobre esse TP ou os vários TPs – quando as edições forem modificadas pelo autor e usadas pelos diferentes tradutores inseridos no *corpus*. Ademais, os tradicionais dados sobre o autor, a obra, a recepção crítica, as edições, entre outros, completam utilmente os preparativos deste primeiro passo do processo crítico.

Quanto ao segundo passo, o interesse concentra-se nos TCs, pois o método objetiva a análise simultânea de várias traduções – na mesma língua (se existirem) e/ou diferentes (quando o crítico domina mais que duas línguas) – para assegurar maior grau de pertinência na elaboração das hipóteses e considerações finais da análise. Sem contestar a validade dessa exigência, o inconveniente principal, a meu ver, limita o trabalho crítico às “grandes obras” da literatura mundial, amplamente traduzidas e retraduzidas em diversas épocas (por vezes, recentes) e inúmeras línguas, em detrimento das “obras menores” de qualidade. Essa crítica já era, no seu tempo, dirigida por Berman (1995) a Meschonnic, daí, a pertinência da coleta de informações sobre a recepção *crítica das traduções* em seus respectivos espaços (lugar e tempo) de recepção, conforme o teórico francês adotado por Hewson.

O terceiro passo, conforme as orientações de Berman (1995, p. 73-74), “Em busca do tradutor”, objetiva tirar o tradutor do anonimato (quando for possível), juntando dados a respeito dos outros textos foram traduzidos, sua formação, as línguas de trabalho, seus próprios escritos, entre outras informações úteis para a crítica.

O autor destaca mais dois passos (o quarto e o quinto) importantes para o sucesso do processo interpretativo, e o crítico precisa, além do texto estudado em si, conhecer o que já foi escrito a respeito deste. Vários dados já foram coletados nos passos anteriores (1, 2 e 3), porém Hewson insiste, com justeza, no *paratexto* – composto, segundo Genette (1982), do *peritexto* (paratexto dentro do livro: título, prefácio, orelhas, notas de tradutor, etc.) e do *epitexto* (paratexto fora do livro: biografias, entrevistas, correspondências, artigos) –, relacionados tanto aos TPs quanto aos TCs. O quinto passo focaliza a coleta do aparato crítico acadêmico existente, em várias línguas (se houver), pois esse tipo de escrita pode ser valioso para o analista a fim de determinar, conforme Hewson (2011, p. 25), o “lugar” de trabalho tanto do TP como do TC e definir possíveis estratégias interpretativas. No entanto, a ausência ou o parco volume dessas informações não impede a realização do trabalho interpretativo (e crítico) de qualidade sobre as traduções selecionadas.

O último passo (o sexto) apresentado analisa o aspecto geral da macroestrutura dos textos traduzidos, para avaliar o aspecto formal da obra, como a organização dos capítulos, dos parágrafos (mudança de ordem, supressão, unificação). Como Berman (1995, p.65-66), com o levantamento das “zonas textuais problemáticas” no TP, Hewson propõe “identificar possíveis discrepâncias que podem não ser visíveis quando [a crítica] se move para o *nível micro*”<sup>235</sup> (HEWSON, 2011, p. 26, tradução minha), pois, conforme a ressalva inicial, não há automaticidade de repercussão de um problema nos outros níveis (superior ou inferior) estruturais.

Percebe-se que a primeira etapa do modelo crítico hewsoniano fundamenta-se nitidamente na terceira etapa do projeto de crítica produtiva de Berman (1995, p. 64-83), “O esboço de um método”, apesar da inversão de ordem, entre os dois autores, no que diz respeito à leitura do TP e dos TCs. Iniciar a análise pela leitura do TP (conforme Hewson) parece ser a mais “lógica”, pois é a ordem no processo tradutório, quando o tradutor não consultou as demais traduções realizadas anteriormente, se existirem. Quanto a Frank,

a suposição, por exemplo, de que é suficiente analisar o texto de partida para destacar potenciais “dificuldades de tradução” e, em seguida, proceder a uma análise desses trechos nos textos de chegada a fim de determinar a sua qualidade, bem como a suposição de que desenvolver uma “**gramática translacional**” é o mesmo que facilitar o estudo de traduções literárias existentes revelam o contrário: os fatos indicam que a tradução literária é uma aventura em diversificação, e que exigirá nada menos que uma análise minuciosa de cada tradução que fará surgir a vasta gama de surpresas que, em princípio, faz com que cada tradução seja diferente do texto original, dando-lhe o seu próprio perfil.<sup>236</sup> (FRANK *et al.*, 1986, p. 319, grifo meu, minha tradução)

A proposta de Berman (1995) de iniciar a análise pela leitura do(s) TP(s) é mais uma atitude epistemológica de *crítico de traduções* (longe de ser um “supertradutor”) que sabe ler nos textos traduzidos essa típica língua de chegada que sempre é uma *língua em tradução*. Com efeito, ainda que seja fluida, ela não possui a *idiomaticidade* inerente à língua compartilhada pela comunidade receptora, caráter típico do TC que Berman (1984) chama de “estrangeiro”, que “faz com que cada tradução seja diferente do texto original”, conforme lembra acima Frank.

<sup>235</sup> “to pinpoint potential discrepancies that may not be visible when she [the critic] moves to the micro-level.” (HEWSON, 2011, p. 26)

<sup>236</sup> “the assumption, for instance that it is sufficient to analyze the source text for potential “translation difficulties” and then to proceed to an examination of these passages in the target texts in order to ascertain their quality, as well as the assumption that to develop some ‘translational grammar’ is to facilitate the study of extant literary translations. Rather, the facts indicate that literary translation is an adventure in diversification, and nothing but a painstaking analysis of each single translation will turn up the wide range of surprises which, in principle, makes each translation differ from the source text and provides it with its very own profile.” (FRANK *et al.*, 1986, p. 319, tradução minha)

### 2.3.1.2. A elaboração do quadro crítico: o projeto crítico de tradução

Hewson (2011, p. 26) define o quadro crítico (*critical framework*) como “a base sobre a qual são realizadas as comparações no nível micro, estabelecidos os efeitos no nível micro e meso e feitas as observações no nível macro<sup>237</sup>”, com intuito de identificar as características estilísticas da obra estudada (TP) e de seu potencial interpretativo por meio do aparato crítico existente. O resultado dessa análise permite definir os limites do ato crítico das traduções, fundamentado-se nesses elementos interpretativos pertinentes destacados para estudar de que forma o tradutor verteu-os para a cultura receptora.

Como já vimos, essas *pré-escolhas* críticas, apesar de ser baseadas em fontes acadêmicas pertinentes de crítica ou de teoria literária, representam em si um ato, ao mesmo tempo, meramente subjetivo, pois oriundo de escolha, e subjetivo, pois impede indagações infinitas e superinterpretações. Assim, o analista das traduções avalia até que ponto, quando o resultado for diferente, as escolhas tradutórias podem proporcionar interpretações divergentes, raramente errôneas, às vezes inéditas.

### 2.3.1.3. A avaliação dos trechos para o *nível micro*

Os trechos selecionados no TP precisam ser alinhados com os trechos dos textos traduzidos, porém devido ao caráter específico do método, baseado em amostras (trechos escolhidos), o autor não sentiu a necessidade de usar ferramentas informáticas, apesar de serem amplamente disponíveis em 2011, para realizar o alinhamento da obra original na integralidade com suas respectivas traduções.

A partir da preparação do *corpus* no formato de tabelas com os vários textos *vis-à-vis*, o crítico pode iniciar sua análise, sem buscar a exaustividade, na base do quadro anteriormente estabelecido e delimitado. Hewson (2011, p. 27, tradução minha) lembra que se faz “necessário trabalhar com base na leitura inicial, refletindo os elementos identificados no quadro crítico. Isso permitirá se concentrar em determinados pontos e examinar a maneira como eles foram traduzidos<sup>238</sup>”.

No entanto, com o apoio das ferramentas informáticas, o que chamo “*Ferramentas e Ambiente de Apoio à Tradução*” (doravante FAsT), a análise pode ganhar em rapidez e

---

<sup>237</sup> “the basis on which micro-level comparisons are carried out, micro- and meso-level effects established and macro-level observations made.” (HEWSON, 2011, p. 26)

<sup>238</sup> “[It is thus] necessary to work on the basis of an initial reading, reflecting the elements identified in the critical framework. This will allow one to concentrate on specific points, and examine the way in which they have been translated.” (HEWSON, 2001, p. 27)

eficiência no que se refere a possível averiguação dos resultados localizados quando projetados na totalidade do texto, conforme aplicarei nos itens seguintes.

Para definir os vários tipos de análise de escolhas tradutórias (*translational choices*) no nível micro dos trechos selecionados, a classificação dos problemas de tradução iniciou-se de forma sistematizada e didática, em 1958, com a obra de referência, porém muito criticada, de Vinay e Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* [Estilística comparada do francês e do inglês, sem tradução no Brasil]. Outros autores propuseram “suas” classificações, porém sempre de cunho linguístico, salvo no caso de Berman (1999) que se preocupou, com base num quadro crítico definido, com os efeitos das decisões tradutórias no nível macro. Nessa base, Hewson (2001, p. 53-92) adaptou e elaborou ferramentas para descrever os diversos tipos de escolhas tradutórias a partir de sua própria experiência de análise e com intuito exclusivo de atender à *crítica das traduções*. Ele definiu seis categorias de análise, somando o total vinte e quatro (24) “ferramentas” (*tools*), conforme a tabela de síntese, abaixo:

**Tabela 2.16. Ferramentas para descrever os tipos de escolhas tradutórias: nível micro**

<b>Categoria</b>	<b>Ferramentas</b>
<b>Escolhas sintáticas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>‣ Decalque<sup>239</sup> sintático</li> <li>‣ Forma geral (<i>Overall form</i>)</li> <li>‣ Topicalização (<i>fronting</i>)</li> <li>‣ Justaposição</li> <li>‣ Recategorização</li> <li>‣ Modulação</li> <li>‣ Outras escolhas sintáticas</li> </ul>
<b>Escolhas lexicais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>‣ Equivalência estabelecida</li> <li>‣ Empréstimo, explicação, implicação, hipo/hiperonímia</li> <li>‣ Descrição e adaptação cultural</li> <li>‣ Modificação e modificação radical</li> <li>‣ Criação</li> </ul>
<b>Escolhas gramaticais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>‣ Tempo verbal e aspecto</li> <li>‣ Modalidade</li> </ul>
<b>Escolhas estilísticas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>‣ Repetição, (<i>appellative</i>) e (<i>anaphoric device</i>)</li> <li>‣ Clichê</li> <li>‣ Tropo</li> <li>‣ Ritmo</li> <li>‣ Aliteração e assonância</li> <li>‣ Registro</li> <li>‣ Conotação</li> </ul>
<b>Escolhas imperiosas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>‣ Adição</li> <li>‣ Eliminação</li> </ul>
<b>DIL (FID)</b>	‣ Discurso indireto livre

Fonte: Hewson, 2011, p. 58-82 (Adaptação e tradução minhas)

A mesma crítica que Hewson (2011, p. 85, tradução minha) fez ao modelo avaliativo de Berman composto de treze *tendências deformadoras*, como sendo “uma longa lista desse tipo é susceptível de levar a um aparato incômodo que será difícil aplicar na prática”<sup>240</sup>. Pode aplicar-se, no momento, ao próprio autor. Ele menciona também outras críticas severas feitas, nessa vez, ao modelo proposto por Leuven-Zwart (1989; 1990), considerado complexo e de difícil manejo (*unwieldy*), deixando antever uma situação aporética da *crítica das traduções*:

O aparato inteiro é extremamente complicado [...], com uma longa lista de tipos (e subtipos) de mudanças [*shifts*] [...]. As próprias mudanças são catalogadas na base do *tertium*, que não pode ser considerado um critério objectivado (e objectivo), mas, de modo mais apropriado, a construção de um denominador comum que visa à objectividade e, no entanto, que é necessariamente — e subjectivamente — formulado em uma (e apenas uma) das duas línguas sendo analisadas. O *tertium*, em

<sup>239</sup> Segundo Delisle: **decalque**: <Processo de tradução> que consiste na transposição no <texto de chegada> de uma palavra ou uma expressão do <texto de partida> cujo(s) elemento(s) é (são) traduzido(s) literalmente. (DELISLE *et al.*, 1999, p. 81, tradução minha, grifos do original) [*« calque: <Procédé de traduction> qui consiste à transposer dans le <texte d'arrivée> un mot ou une expression du <texte de départ> dont on traduit littéralement le ou les éléments. »*]

<sup>240</sup> “such a long list is likely to lead to an unwieldy apparatus that will be difficult to apply in practice.” (HEWSON, 2011, p. 85)

outras palavras, é uma forma de tradução.<sup>241</sup> (HEWSON, 2011, p. 8-9, tradução minha)

Chegamos a um ponto crucial que deixa a própria crítica desarmada pela a onipresente “subjetividade” e pela ilusória “objetividade” de qualquer que seja o ato crítico, abrindo uma nova brecha epistemológica que já esteriliza, de certa forma, os *Estudos da Tradução*, há muito tempo, com o conceito de *intraduzibilidade*. Enfrentamos, então, a aporia da *crítica das traduções*, como modo de *incriticabilidade*, negando o ato crítico e seu fruto, como a *intraduzibilidade* que nega o ato tradutório e seu produto, a tradução. Negação articulada, não pelos tradutores “práticos”, para quem há sempre uma escolha satisfatória, nem pelos leitores (de textos críticos e/ou traduzidos), para quem o conhecimento se adquire por meio de bons textos, mas também através do filtro dos ruins que levam a novas fontes e novos questionamentos.

Essa negação, conforme a citação acima, é articulada pelos próprios críticos que ancoram suas objeções, devidamente argumentadas, nas mesmas dicotomias tradicionais – subjetividade vs objetividade, de fidelidade vs liberdade, de fonte vs. alvo, entre outras –, para combater a crítica, ou melhor seu método, e, por conseguinte, a tradução, em busca da veracidade da avaliação da qualidade desta (TQA), que nada mais é do que a veracidade do texto crítico como narrativa na qual se acredita ou não.

Chegamos ao ponto da “*incriticabilidade da verdade*” (*Unkritisirbarkeit der Wahrheit*)<sup>242</sup>, em que o relativismo da complexidade (do modelo crítico) e da veracidade deve ser superado, de modo que a tradução seria uma forma de verdade, não absoluta, mas consentida pelo autor ao tradutor e deste ao leitor, que são também atores do processo crítico inserido num sistema literário. Assim, a *incriticabilidade* da tradução – da mesma forma do que a *intraduzibilidade* – não leva a nenhum impasse pragmático, quer seja por meio da *estilística comparada* de Vinay e Dabelnet (1958), da *tipologia textual* de Reiss (1971), do *projeto de uma crítica produtiva* Berman (1995), quer seja do *método das mudanças (shifts)* de Zwart (1989; 1990) e agora do *modelo dos efeitos* Hewson (2011). Todos esses modelos (exceto o de Hewson, ainda recente) receberam severas críticas, não dos tradutores, nem dos leitores de textos traduzidos, mas, sim, dos seus próprios pares de meio acadêmico: como Berman que não se identificava com o método de Meschonnic, centrado na Linguística, outro

<sup>241</sup> “The whole apparatus is extremely unwieldy [...], with a long list of types (and subtypes) of shifts [...]. The shifts themselves are catalogued on the basis of the tertium, which cannot be said to be an objectified (and objective) yardstick, but rather the construction of a common denominator that aims for objectivity, and yet which is necessarily – and subjectively – formulated in one (and one only) of the two languages under investigation. The tertium, in other words, is itself a form of translation.” (HEWSON, 2011, p. 8-9)

<sup>242</sup> conforme dizia Nietzsche (NIETZSCHE, 1998, p. 141)



como Munday (1998) que achava o modelo de Zwart complicado demais ou pelos detratores de Vinay e Darbelnet, vistos como autores de “receitas para tradutores” (COLLOMBAT, 2003, p. 422, tradução minha).

Uma das principais restrições desses modelos, além da pormenorização das análises linguísticas, situa-se no acanhamento da cobertura da análise da obra estudada, devido à falta de tempo e à inadequação das ferramentas que necessitam ainda da intervenção humana na grande maioria do processo.

#### 2.3.1.4. A avaliação dos trechos para o *nível meso*: o efeito como padrão avaliativo

A principal característica da *abordagem da crítica das traduções* de Hewson situa-se na exploração dos efeitos das *escolhas tradutórias* ao nível do trecho analisado, no *nível meso*, ou seja, um nível intermediário criado para aprimorar o *modelo descritivo* de Zwart, em relação ao qual o autor fundamentou:

O modelo descritivo examina os efeitos destas mudanças do *nível microestrutural* sobre o *nível macroestrutural*. Com a ajuda deste modelo, as mudanças, com relação a personagens, eventos, tempo, lugar e outros componentes significativos do texto, podem ser determinadas e descritas<sup>243</sup>. (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 151, tradução minha)

Seja lembrado que o *nível meso* corresponde ao espaço textual determinado pelos limites do trecho (completo) selecionado pelo crítico que pode ser composto de frases complexas, orações ou sintagmas. Os efeitos projetados pelas *escolhas tradutórias* do *nível micro* são divididos em duas categorias (contra as treze tendências deformadoras propostas por Berman): (1) os *efeitos de voz* (*Voice effects*); (2) os *efeitos de interpretação* (*Interpretational effects*).

É preciso enfatizar que os efeitos tradutórios descritos são condicionados não apenas pela subjetividade assumida do próprio crítico, mas também por “leis” externas a ele, pois motivadas pelo receptor, de acordo com Chesterman que destacou três leis de “efeito”:

**Lei do efeito heterogêneo:** as traduções tendem a produzir efeitos diferentes em diferentes pessoas.

**Lei de mudança de efeito:** mesmo quando se trata de um único leitor, os efeitos de uma tradução mudam ao longo do tempo.

---

<sup>243</sup> “The descriptive model focuses on the effects of microstructural shifts on the macrostructural level. With the aid of this model shifts with respect to characters, events, time, place and other meaningful components of the text can be determined and described.” (LEUVEN-ZWART, 1989, p. 151)

**Lei de efeito múltiplo:** mesmo quando se trata de um único leitor, em determinado momento, as traduções tendem a ter mais do que um efeito<sup>244</sup>. (CHESTERMAN *apud* HEWSON, 2011, p. 83, tradução minha, grifos meus)

Geralmente a recepção de uma obra original ou traduzida refere-se a um sistema literário receptor, no qual o leitor é inserido numa totalidade “homogênea”. Essas leis acima tendem a conscientizar a *crítica das traduções* da evolução da subjetividade intrínseca a cada indivíduo e das variações receptivas dos efeitos, seja como mero leitor seja leitor “profissional”, isto é, o tradutor e o crítico. A crítica torna-se uma tradução intralingual subjetiva dos efeitos tradutórios ressentidos e manifestados (oralmente ou por escrito) num determinado momento. Essa variabilidade assumida permite entender e aceitar melhor que um crítico (ou um tradutor) **A** seguindo os mesmos procedimentos e usando as mesmas ferramentas objetivas do que um crítico (ou um tradutor) **B** produzirá uma avaliação (ou uma tradução) diferente, porém não completamente subjetiva. Com efeito, conforme lembra Hewson (2011, p. 85), seu modelo propõe uma hierarquia dos efeitos (nos níveis meso e macro) inicialmente gerados por observações objetivas no *nível micro*, para depois serem interpretados – mais subjetivamente nos níveis superiores – de acordo com as nuances de estilo e de significado.

No que diz respeito à questão estilística, o autor considera o termo “estilo”, muito vago, portanto, inoperante para a *crítica das traduções*, e acaba preferindo, no lugar o termo “voz” (*voice*), que tem a vantagem de abranger “tanto as vozes dos narradores do autor e do tradutor, quanto as vozes dos diferentes protagonistas, como as expressas através do discurso direto.”<sup>245</sup> (HEWSON, 2011, p. 85, tradução minha). Esse esclarecimento é pertinente por dois motivos, o primeiro se refere à subjetividade da avaliação do “estilo”; o segundo reforça a orientação dada pelo próprio autor à questão das vozes narrativas e dos tipos de discursos – direto, indireto e indireto livre – devido ao *corpus* escolhido. Com efeito, o livro de Flaubert *Madame Bovary* (1857), que compõe seu *corpus*<sup>246</sup>, é um caso típico na literatura mundial de uso do discurso indireto livre (DIL), o que motivou, com justeza, Hewson a inserir uma categoria específica para descrever as escolhas tradutórias no *nível micro* (Tabela 2.16, p. 171).

<sup>244</sup> “*Law of heterogeneous effect: translations tend to have different effects on different people. (...) Law of changing effect: even with respect to a single reader, the effects of a translation change over time. (...) Law of multiple effect: even with respect to a single reader at a given time, translations tend to have more than one effect.*” (CHESTERMAN *apud* HEWSON, 2011, p. 83)

<sup>245</sup> “[which covers] both the voices of the author’s and the translator’s narrators, and the voices of the different protagonists such as conveyed through direct discourse.” (HEWSON, 2011, p. 85)

<sup>246</sup> O segundo e último livro do *corpus* de Hewson é *Emma* (1815) de Jane Austen (e suas respectivas traduções).

Com a criação desse *nível meso*, Hewson consegue, sem perder a eficiência do modelo avaliativo, simplificar (e aliviar) o processo crítico, reduzindo a duas as categorias, para descrever os efeitos: de voz e de interpretação. Cada uma delas é composta de três tipos de efeitos que, a meu ver, são amplamente suficientes e operacionais, bem assim, as duas primeiras correspondem a duas tendências *universais de tradução* (*Translation universals*), que nomeio aqui de forma geral e aritmética, **adição** e **subtração**. Essa atitude é, de certa forma, uma volta às origens da *crítica das traduções*, de acordo com São Jerônimo, no seu *Traité sur les devoirs d'un traducteur des livres sacrés* [Tratado sobre os deveres de um tradutor dos livros sagrados]:

Eu ficaria muito demorado se eu quisesse tratar aqui em detalhe de tudo o que as Septuaginta omitiram ou adicionaram à sua versão. Houve cuidados ao registrar isso com **óbelos**<sup>247</sup> e **asteriscos** nas cópias usadas pela Igreja.<sup>248</sup> (SAINT JÉRÔME, 1858, p. 138, tradução minha, grifo meu)

Essas duas marcas simbolizam as duas tendências mais radicais e significativas da crítica do texto traduzidos com seu original, quando a terceira, ele remete de forma geral aos outros tipos de **mudanças** (*shifts*), que todo crítico julgará pertinente de destacar para seus estudos, conforme seu projeto crítico ou ideológico.

Os diversos efeitos produzidos no nível meso, para as categorias de *efeito de voz* e de efeito de interpretação, propostas por Hewson, são sintetizados na tabela seguinte:

---

<sup>247</sup> O organizador do texto de São Jerônimo, acima citado, mencionou, em nota de rodapé, as informações complementares a respeito da funcionalidade dos óbelos e asteriscos: « *Obèle est une marque en forme de petite broche dont Origène, et saint Jérôme après lui, se sont servis pour marquer ce que les Septante avaient ajouté dans leur version. Astérisque est une petite marque en forme d'étoile dont ils se sont servis pour marquer ce que ces interprètes avaient omis.* » [Obélo [†] é uma marca em forma de pequena adaga que Orígenes, e São Jerônimo, depois dele, usaram para marcar o que as Septuaginta adicionaram à sua versão. Asterisco [\*] é uma pequena marca em forma estrela que eles usaram para marcar o que estes intérpretes [das Septuaginta] omitiram.] (SAINT JÉRÔME, 1858, p. 138, tradução minha, grifo meu)

<sup>248</sup> « *Je serais trop long si je voulais entrer ici dans le détail de tout ce que les Septante ont omis ou ajouté dans leur version. On a eu soin de le marquer avec des obèles et des astérisques dans les exemplaires dont l'Église se sert.* » (SAINT JÉRÔME, 1858, p. 138)

**Tabela 2.17. Ferramentas para descrever os tipos de efeitos: *nível meso***

Cat.	Tipos de efeito	Descrição
Voz	▷ Acréscimo	▷ Quando há crescimento por adição externa que traz algo mais para as diversas vozes, seja por meio de explícitação, reestruturação sintática seja por diversas formas de adição.
	▷ Redução	▷ Quando há “destruição” estilística e da fluência, quer seja por meio de simplificação das estruturas sintáticas quer seja por eliminação.
	▷ Deformação	▷ Quando há mudança de focalização, de discurso (direto, indireto ou indireto livre), de modalidade, de aspecto .
Interpretação	▷ Expansão	▷ Quando há novos caminhos para interpretação, por meio não só de <b>explicação</b> ou <b>adição</b> , mas também, de <b>eliminação</b> (pois a “perda” gera dificuldade, que deve ser compensada por nova interpretação).
	▷ Contração	▷ Quando há redução das possibilidades de interpretação para o leitor do TP em relação às acessíveis para o leitor do TC, por meio da resolução de ambiguidades do TP, por exemplo.
	▷ Transformação	▷ Quando há modificações que conduzem à perda de ligação clara entre as possíveis leituras do TP e os trechos do TC.

Fonte: Hewson, 2011, p. 85-87 (Adaptação e tradução minhas)

Na base das tendências universais de tradução de *adição* {†}, de *subtração* {\*} e de *mudanças (shifts)* {~}, a tabela seguinte sintetiza esses tipos três de tendências projetadas nos níveis micro e meso:

**Tabela 2.18. Ferramentas para descrever os tipos de escolhas tradutórias e de efeitos**

CONCEITOS GERAIS <sup>249</sup>	NÍVEL MICRO		NÍVEL MESO	
	Escolhas tradutórias		Efeitos de voz	Efeitos de interpretação
▷ Adição {†}	▷ Adição		▷ Acréscimo	▷ Expansão
▷ Subtração {*}	▷ Eliminação		▷ Redução	▷ Contração
▷ Mudanças {~}	▷ Escolhas temáticas		▷ Deformação	▷ Transformação

Fonte: Hewson, 2011, p. 87 (Adaptação e tradução minhas)

### 2.3.1.5. Avaliação dos trechos para o *nível macro*: a noção de tipo de tradução

O último nível analisado apresenta, também, dificuldades para “medir” a natureza e os efeitos que as escolhas tradutórias repercutem nele, porém sempre com a ajuda das observações realizadas nos níveis macro e meso. Para Hewson (2011, p. 166-167), a primeira análise pode

<sup>249</sup> Os conceitos gerais definidos na zona cinzenta são associados aos conceitos específicos estabelecidos por Hewson na zona branca.

se focar nos efeitos surtidos pela acumulação, em proporção variável, de um determinado tipo de escolhas tradutórias que consegue orientar a tradução numa direção que se afasta do TP. Quanto à segunda análise, interessa-se pelo impacto provocado pelas escolhas incoerentes do tradutor. No nível macro, Hewson resolve retomar a mesma classificação empregada no nível meso (oriunda do nível macro), ou seja, os *efeitos de voz* e os *efeitos de interpretação*.

Para descrever os efeitos de voz no nível macro, Hewson (2011, p. 167-172) introduz novos efeitos associados respectivamente aos efeitos de voz e de interpretação, conforme a distribuição seguinte:

**Tabela 2.19. Efeitos de voz nos níveis micro / meso e no nível macro**

NÍVEIS MICRO - MESO	NÍVEL MACRO		
	Efeitos de voz [-] ↔ [+]	Tipos de tradução	
▶ Acréscimo	▶ Marcação	[-] ↔ [+] Tradução híbrida	
▶ Redução	▶ Concisão		Tradução ontológica
▶ Deformação	▶ Anamorfose		

Fonte: Hewson, 2011, p. 170 (Adaptação e tradução minhas)

Os efeitos de voz no nível macro são variáveis em intensidade ([-] ↔ [+])<sup>250</sup>. O efeito de “marcação” (*markedness*), segundo Hewson (2011, p. 167-168; p. 178), aparece quando as vozes do romance são mais “marcadas” e seus impactos soam mais forte para o leitor do TP que “ouve” mais do que o leitor do TC. O efeito de “concisão” (*conciseness*) é o oposto do anterior, pois representa uma escritura do TC menos saliente, ou seja, mais “achatada” (*flattened*) do que a do TP, similar a um apagamento estilístico. O terceiro efeito, que é associado à deformação, é a “anamorfose” (*anamorphosis*) que se manifesta na narrativa quando há mudança de focalização ou de discurso, por exemplo, a transformação do discurso direto em indireto.

Além destes três efeitos, Hewson (2011, p. 172; p. 178) introduziu dois tipos de classificação referentes aos impactos provocados no texto traduzido. Assim, a *tradução híbrida* caracteriza-se pela presença de uma grande variedade de efeitos, de intensidade variável, que contribuíram para eliminar as características essenciais das vozes do romance, a tradução foi realizada sem seu devido projeto, no sentido de Berman (1995). Quanto à *tradução ontológica*, ela resulta de um processo tradutório extremamente “marcado”,

<sup>250</sup> Os sinais [-] e [+] são marcadores de intensidade.

representa um estado do texto traduzido (não há intensidade variável). Ela aparece quando o tradutor realiza uma tradução “criativa” que se afasta do texto original.

No que diz respeito aos *efeitos de interpretação* no nível macro, o teórico britânico estabelece também um conjunto de três novos efeitos em relação com os efeitos do nível meso:

**Tabela 2.20. Efeitos de interpretação nos níveis micro / meso e no nível macro**

NÍVEIS MICRO - MESO	NÍVEL MACRO	
	Efeitos de interpretação [-] ↔ [+]	Tipos de tradução
<ul style="list-style-type: none"> <li>▶ Expansão</li> <li>▶ Contração</li> <li>▶ Transformação</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▶ Dilatação</li> <li>▶ Encolhimento</li> <li>▶ Transmutação</li> </ul>	<div style="text-align: center;">[-] ↔ [+]</div> <div style="text-align: center;">Tradução metamorfoseada</div> <div style="text-align: center;">Tradução ideológica</div>

Fonte: Hewson, 2011, p. 176 (Adaptação e tradução minhas)

Os efeitos de interpretação no nível macro são também variáveis em intensidade ([-] ↔ [+]). Assim, para Hewson (2011, p. 173; p. 178), o efeito de “dilatação<sup>251</sup>” (*swelling*) se manifesta quando as possibilidades interpretativas são mais numerosas e mais ricas no TP do que no TC, isso representa no nível micro e meso uma acumulação de efeitos de expansão. No sentido oposto, acontece o “encolhimento” (*shrinkage*) que corresponde à eliminação e ao empobrecimento dos caminhos interpretativos que o TP oferece a seu leitor. O terceiro efeito diz respeito à “transmutação” (*transmutation*), que corresponde a uma acumulação de efeitos de transformação que provocam uma modificação das possibilidades interpretativas do TC em relação ao TP.

Esses conjuntos de efeitos podem, segundo Hewson (2011, p. 174-175; p. 178), influir isolada ou conjuntamente para mudar de forma significativa as redes interpretativas do TC, transformando-o em uma *tradução metamorfoseada*. Se a intensidade for importante, o crítico pode classificar a tradução como *ideológica* que corresponde a uma reescritura do TP, considerada “falsa”, mas que o tradutor, ao contrario, estima que ela é “verdadeira”. Por isso que, neste caso, deve intervir a questão da **ética da tradução** (BERMAN, 1999, p. 68–78) e da **ética do tradutor** (PYM, 1997; 2012).

Para contornar o polêmico conceito de “equivalência” e fundamentando-se nos trabalhos de Chesterman (1996), Hewson (2011, p. 181-183) estabelece quatro graus de não

<sup>251</sup> [NdT] No que diz respeito à tradução das noções criadas por Hewson, sempre escolhi os termos para que sejam o mais possível em adequação com o termo em inglês, mantendo a mesma variedade lexical de nuances para evitar a repetição de termos sinônimos que são sinônimos em português.

conformidade do TC com o TP, do mais ao menos extremo, encontram-se: (i) a “adaptação”; (ii) a “divergência radical”; (iii) a “divergência relativa”; (iv) a “similaridade divergente”.

Para Hewson (2011, p. 182), a “adaptação” corresponde ao tipo de tradução que deixa de transmitir os “elementos macroestruturais ‘objetivos’” ao texto traduzido. É claro que nesses tipos de textos há alterações importantes, mas, em geral, essa modalidade tradutória enquadra-se numa estratégia de tradução explícita, conforme a definição dada por Deslisle (Cf. p. 23). No entanto, Hewson esclarece que seu modelo de “adaptação” é mais “restritivo” do que a aceção geralmente compartilhada na área dos estudos tradutológicos. Seria então, para o autor, um tipo de “divergência radical” mais “radical”, pois não existe nenhuma possibilidade para o leitor do TC de atingir uma interpretação “justa”, com a perda de seus elementos macroestruturais “objetivos”, como a adição e/ou a eliminação de personagens, por exemplo.

Por isso, essa visão gera ainda mais ambiguidade terminológica, pois sua descrição corresponde à aceção geralmente compartilhada. Um termo específico, como “divergência total”, poderia, a meu ver, ser empregado no lugar de “adaptação”, que é uma estratégia de tradução reconhecida. Pode-se ainda considerá-la como uma “divergência radical” quando ela não é explicitamente identificada pelo tradutor ou pela editora com a menção na contracapa de livro, como o fez as “*Seleções*” com a *condensação* de “Três ratinhos cegos” realizada por Clarice Lispector (Cf. item 1.3, p. 34).

No que se refere à “divergência radical” (*radical divergence*), ela se caracteriza pela manutenção da integralidade dos elementos macroestruturais “objetivos”, porém ela apresenta uma forte acumulação de efeitos no nível macro que leva o crítico a considerar o TC uma *tradução ontológica* (excesso de efeitos de voz) ou uma *tradução ideológica* (excesso de efeitos de interpretação). De todo modo, é uma interpretação essencialmente “falsa”.

A “divergência relativa” (*relative divergence*) apresenta as características de uma interpretação que se encontra no limite indeterminado entre “justa” e “falsa”, isto é, a menor acumulação dos efeitos no nível macro, porém deixa o crítico numa situação ambígua para julgar o TC.

Hewson (2011, p. 182) conclui com a “similaridade divergente” (*divergent similarity*) que é uma interpretação essencialmente “justa”, mas encontra-se ainda no texto traduzido a presença de alguns *inevitáveis* efeitos no nível macro. No entanto, os efeitos mais “pesados”, como a “anamorfose” e a “transmutação” são quase inexistentes no TC. Quanto aos outros efeitos, eles aparecem com uma frequência muito baixa que não afeta a qualidade da tradução, pois seu leitor pode fazer uma interpretação “justa” em conformidade com a do texto original.

### 2.3.2. Os desafios do modelo crítico de Hewson

Hewson embasou seu estudo para elaboração de seu modelo crítico, principalmente, no conceito de níveis de estruturas do texto (micro e macro), da noção de “*shift*” [desvios] e de seus efeitos de Leuven-Zwart (1989; 1990), mas, também, no “projeto de crítica produtiva” e no “trajeto analítico possível” de Berman (1995; 1999). Os trabalhos de Reiss (1971) foram igualmente citados. A leitura prévia de Berman (Cf. item 2.2, p. 135) facilita a entrada no modelo hewsoniano, bem como os dois artigos de Leuven-Zwart, apesar de não ter um item específico nesta tese, há, porém, várias citações que ilustram a argumentação deste modelo estudado.

Após uma contextualização teórica, o autor britânico apresenta seu método definido em cinco etapas. A primeira etapa, inspirada em Berman (1995), corresponde à imprescindível coleta de informações sobre a obra, o autor, o tradutor, a recepção, que adotei neste estudo da obra de Clarice Lispector (Cf. Capítulos 1 e 3). A segunda, na continuidade da primeira e sempre de inspiração bermaniana, dedica-se à elaboração de um quadro crítico (*critical framework*) no qual o analista vai definir seus objetivos críticos, porém, ao contrário de Berman, na base do TP.

As duas etapas seguintes se referem ao trabalho de avaliação propriamente dito do *nível micro* (nível da frase) e, em seguida, do *nível meso* (nível do trecho analisado).

Na etapa de avaliação do nível micro, Hewson definiu um conjunto de “ferramentas” para descrever os tipos de escolhas tradutórias que sintetizei na Tabela 2.16 (p. 171), classificadas por categorias de “escolhas” (*choices*): sintáticas, lexicais, gramaticais, estilísticas, imperiosas e do DIL (Discurso Indireto Livre). Uma primeira crítica ao modelo de Leuven-Zwart vai voltar-se, mais adiante, contra o próprio autor, pois descreve o aparato da autora neerlandesa como extremamente complicado. Eis, a meu ver, um dos principais desafios da área da crítica das traduções, ou seja, definir um modelo eficaz, de fácil manuseio e exaustivo.

Quanto à avaliação do nível meso, nível criado por Hewson, a noção de efeito torna-se efetiva e operacional. Duas categorias são apresentadas: (i) os *efeitos de voz*; (ii) os *efeitos de interpretação*. Outro conjunto de ferramentas foi criado baseado em três conceitos gerais que chamei de: (i) adição {+}; (ii) subtração {-}; (iii) mudanças {~} (*shifts*) (Cf. Tabela 2.18, p. 176).

No que concerne ao *efeito de voz* hewsoniano, a palavra “voz” se refere: (i) ao conceito mais amplo de “estilístico”; (ii) às vozes dos protagonistas (inclusive a dos



narradores) que se manifestam por meio dos discursos narrativos: direto, indireto ou indireto livre. A título de exemplo, a representação do discurso direto no Brasil, mais especificamente na década de 40, e na França, da década de 50, apresentava nítidas diferenças no aspecto tipográfico (no uso das aspas, dos travessões, etc.). Isso conduziu a tradutora Moutonnier a mudar de voz, conscientemente ou não, do discurso direto para o indireto e vice-versa, na tradução de *Perto do coração selvagem*.

O efeito de interpretação, por sua vez, corresponde às possibilidades interpretativas ou “hermenêuticas tradutórias” acessíveis ao leitor do TC em comparação às do receptor do TP, por exemplo, as resoluções de ambiguidades presentes no TP pelo tradutor ou a introdução de novos caminhos interpretativos inexistentes no TP.

A avaliação do nível macro apoia-se nos efeitos de voz e de interpretação oriundos do nível meso, Hewson cria dois novos conjuntos desses efeitos, para a análise específica deste último nível (Cf. Tabela 2.19, p. 177; Tabela 2.20, p. 178). Todavia, o autor introduz uma noção de variação de intensidade para afinar a precisão dos efeitos de voz (nível macro): (i) marcação; (ii) concisão; (iii) anamorfose e de interpretação (nível macro): (i) dilatação; (ii) encolhimento; (iii) transmutação. Percebe-se que a terminologia do modelo hewsoniano começa a ficar mais “pesada”, como a de Leuven-Zwart que recebeu esse mesmo tipo de ressalva.

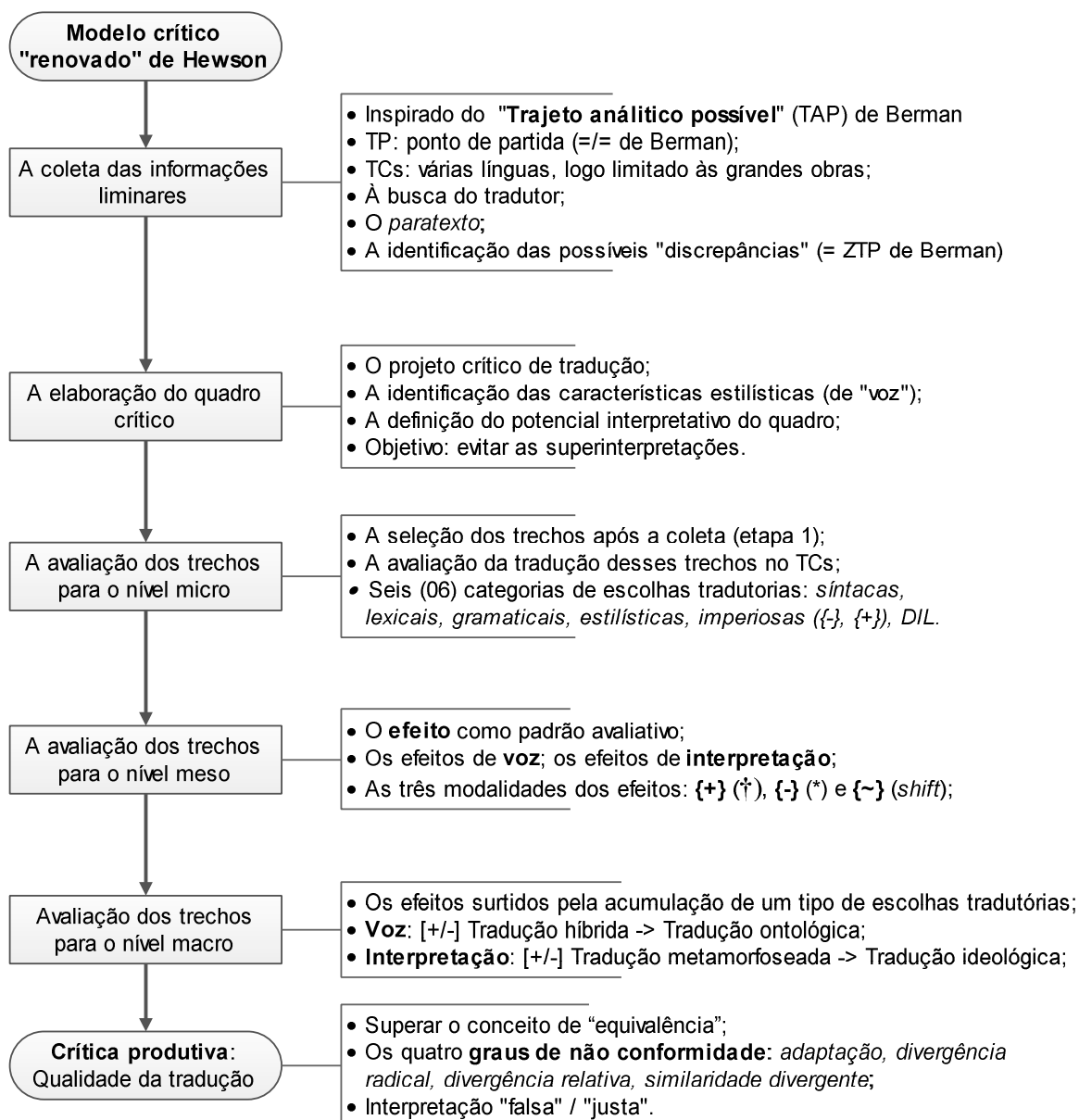
De outro lado, porém, a introdução de “tipos de tradução” é muito pertinente para concluir a crítica das traduções analisadas. Assim, para os efeitos de voz, a tradução será qualificada, com um grau de intensidade variável de “tradução híbrida” e de “tradução ontológica” quando os efeitos são muito numerosos. A mesma ideia aplica-se para os efeitos de interpretação, a tradução será chamada, também, com um grau de intensidade variável, de “tradução metamorfoseada” e de “tradução ideológica” com a presença de inúmeros efeitos de interpretação.

Hewson define, para superar o conceito de “equivalência”, vários graus de “não conformidade” do TC em relação ao TP: (i) a “adaptação”; (ii) a “divergência radical”; (iii) a “divergência relativa”; “iv) a “similaridade divergente”.

Apesar de empregar uma terminologia menos “complexa” do que a de Leuven-Zwart, ela não deixa de ser ambígua. Por exemplo, para expressar a noção de “adição”, o autor usa todas as declinações (e sutilezas) sinonímicas dessa palavra, apresentas na minha tradução, de acordo com o nível de referência e do tipo de efeito: *adição* (micro); *acrescimento* (meso, efeito de voz); *expansão* (meso, efeito de interpretação); *marcação* (macro, efeito de voz); *dilatação* (macro, efeito de interpretação). Reconhecendo a pertinência e a necessidade dessas

distinções, gostaria de propor a seguinte nomenclatura<sup>252</sup>: *adição* (MI); *adição* (ME-EV); *adição* (ME-EI); *adição* (MA-EV); *adição* (MA-EI). A mesma lógica poderia ser aplicada aos conceitos de “subtração” e de “mudança” (*shift*, segundo Leuven-Zwart).

O modelo de uma crítica “renovada” de Hewson pode ser sintetizado conforme a figura seguinte:



**Figura 2.4: Modelo de uma crítica “renovada” segundo Hewson**

Fonte: minha autoria. Hewson, 2011. (Adaptação e tradução minhas)

<sup>252</sup> MI: nível micro; ME: nível meso; MA: nível macro; EV: efeito de voz; EI: efeito de interpretação.

## 2.4. ANÁLISE DE TRADUÇÕES: UMA APLICAÇÃO PRÁTICA

### 2.4.1. Apresentação do modelo adotado neste estudo

A apresentação e a análise dos três modelos, nos itens acima, representam uma delimitação teórica clara dos estudos relativos à crítica das traduções, nestas quatro últimas décadas. Esta etapa específica da tese (Capítulo 2), mesmo que possa parecer árida e dar impressão de interromper o fluxo do estudo clariceano, representa um *estado da arte* e a definição das *regras da arte*: “arte” praticada por Clarice Lispector em 1954. Assim, conforme vimos, esses modelos possuem inúmeras qualidades que contribuíram a seus respectivos sucessos, confirmados internacionalmente no caso de Reiss (1971; 2002) e de Berman (1995), mas ainda em fase de divulgação para Hewson (2011).

Como acontece com qualquer modelo teórico ou método prático, o crítico das traduções atual tem acesso a um amplo e rico leque de orientações para conduzir sua análise de forma operacional e instigante para seu leitor. É, de fato, impossível adotar todas as excelentes orientações oferecidas por esses três teóricos, deixando de lado, claro, as menos pertinentes em função do tipo de texto analisado.

Assim, conforme Berman (1995), no seu “projeto de crítica produtiva” e no “trajeto analítico possível”, na hora de elaborar seu modelo crítico das traduções, o analista deve, como o faz o tradutor, fazer escolhas e tomar decisões. A riqueza das propostas teóricas e práticas analisadas acima lhe faculta a oportunidade de criar vários modelos de acordo com seus interesses e suas competências, como o fez Hewson (2011) focando seu estudo na questão da “voz” que o leitor “ouve” por meio dos vários tipos de discursos que oferecem a narrativa e os estudos da narratologia, por exemplo.

A pertinência do modelo de Reiss (1971; 2002), focalizado na finalidade dos textos traduzidos, de tipo estético, de acordo com a tipologia do texto de partida e com a cultura de chegada, adequou-se às perspectivas tradutórias analisadas no Capítulo 1. Num primeiro momento, na base das experiências vividas pelas tradutoras Clarice Lispector e Tati Moraes (Cf. item 1.2, p. 14), foi possível traçar uma abordagem “teórica” da tradução de textos dramaturgicos. Num segundo momento, o trabalho de Reiss contribuiu para analisar a questão da condensação como estratégia de tradução e sua finalidade delineada pela editora de acordo com seu leitorado, conforme a análise, no nível macro, da novela policial de Agatha Christie “condensada” para o português por Lispector (Cf. item 1.3, p. 34).

Percebe-se que a tese, em si, já é uma ampla aplicação do projeto de crítica produtiva bermaniano. Com efeito, as pesquisas paratextuais relativas ao conto “O missionário”

traduzido por Clarice foram realizadas no Capítulo 1 (Cf. item 1.3.2, p. 57), justificando-se e contextualizando-se por meio do artigo “Traduzir procurando não trair” publicado pela escritora em 1968. Um abrangente estudo da recepção de *Perto do coração selvagem*, no Brasil (1943-1944) e na Europa (1954-1955) foi realizado no Capítulo 3 para preparar a crítica da tradução desse livro, no Capítulo 4.

O modelo adotado neste estudo se reclama nitidamente dos três teóricos analisados nos itens anteriores. Assim, o texto de “crítica produtiva” produzido segue uma orientação um pouco diferente da apresentada por Berman. Com efeito, adotei um modelo de leitura linear do conto ou do romance, no qual se insere uma resenha crítica do texto analisado que corresponde à “espinha dorsal” do estudo à qual se imbrica a crítica da tradução.

No decorrer das etapas de leituras liminares do(s) TC e do TP, criei *corpora* alinhados, no formato de uma tabela, conforme os exemplos analisados no Capítulo 1, com o TP e o TC traduzido por Clarice Lispector e o TP e suas duas traduções (1954; 1981) em francês de *Perto do coração selvagem*.

A leitura do texto traduzido, sem o cotejo com o original, tem o objetivo de destacar as *zonas textuais problemáticas* (ZTP) e as *zonas textuais milagrosas* (ZTM), consoante as definições dadas por Berman (1995, p.65-66). Vale ressaltar que a detecção das ZTM permanece de difícil acesso, sem o cotejo, pois o crítico não dispõe de referencial, como no caso das ZTP, a não ser quando um fragmento se destaca por suas características estilísticas, em geral, marcadas por algo que não pertence à cultura de chegada, mas na qual se hospeda sem dificuldades.

A leitura do texto alinhado facilita a tarefa do crítico, pois após uma leitura detalhada do TP e de seus “*vis-à-vis*” em língua francesa, pode elaborar seu corpus de trechos ou segmentos a serem analisados, no texto de crítica produtiva, de acordo com a metodologia adotada por Hewson (2011, p. 27-28), por exemplo. Essas análises são incorporadas em formato de tabela, segundo o modelo seguinte:

**Tabela 2.21: Exemplo de tabela de análise crítica com o TP e um único TC**

	CF	CL
<b>S001</b>	Ce soir, affirme Paul de C..., nous coucherons, <b>si le cœur nous en dit</b> , dans un lit. (19)	Esta noite – afirmou Paul de C... – nós nos deitaremos, <b>segundo me diz o coração</b> [SE TIVERMOS VONTADE], numa cama. (32)
<b>C→E</b>		CL:Id.→FSO; EV: <i>nous</i> [nós] > me [eu];

Esta tabela simples é composta de três linhas e de três colunas. Na primeira coluna, à esquerda encontram-se as informações sobre o número do segmento, conforme aos números gerados pelo corpus alinhado, aqui, **S001**, que corresponde ao primeiro segmento do texto.

Escolhi o termo de “segmento”, pois julguei esse termo menos “preso” às noções sintáticas de “frase”, “orações” ou “período” ou ao conceito “ unidade de tradução”, ainda mais ambíguo. A segunda coluna contém o texto de partida de referência (TP)<sup>253</sup> e a terceira, o texto de chegada traduzido (TC). Na primeira linha aparecem as iniciais do autor do TP, “CF” significa Claude Farrère e, na segunda, as da tradutora, “CL” para Clarice Lispector. Os números entre parênteses correspondem aos números de páginas do TP (FARRÈRE, 1921) e do TC (FARRÈRE, 1941) do segmento analisado.

O fragmento de texto em negrito representa o foco da análise, no TP e no TC. Na coluna do TC, a parte enquadrada marca um elemento que receberá uma análise específica. O fragmento de texto que aparece entre colchetes e em versalete [VERSALETE] se refere a uma proposta de REtradução minha, conforme as orientações de Berman (1995) e, nas décadas de 40 e 50 no Brasil, de Moura (2003) e de Silveira (1954). Quanto a Hewson (2011), ele não se preocupou, no seu estudo, com este aspecto da crítica produtiva, que visa sempre a retradução pontual ou integral do TC examinado.

Na última linha, em geral, sempre do lado do TC, aparecem as *escolhas tradutórias* (C), por analogia às escolhas (Choices) e suas respectivas “ferramentas” (*tools*), no nível micro, de acordo com a terminologia empregada por Hewson (2011, p. 58) e seus respectivos *efeitos* (E), quando forem pertinentes e esclarecedores para a análise crítica. Assim, adotei a representação esquematizada, que consta na primeira coluna e na última linha da Tabela 2.21, acima, C→E, em que “C” corresponde à Choices (em inglês) para “Escolha”, para evitar confusão com as mesmas iniciais de “Efeito”. Ademais, o “C” pode ser interpretado, em casos específicos, que mencionarei quando aparecer, como uma “Causa” que desencadeia em determinado(s) efeito(s). A tabela seguinte apresenta, por ordem alfabética, os símbolos e abreviações usados para a crítica das traduções:

---

<sup>253</sup> Convencionalmente, o TP fica à esquerda do TC ou dos TCs ordenados por datas crescentes.

**Tabela 2.22: Tabela de símbolos e abreviações para a crítica das traduções**

<b>Símbolo / Abreviação</b>	<b>Significação</b>
Adap.	Adaptação
Agr.	Agramatical
CL	Escolha ( <i>Choice</i> ) lexical
CS	Escolha sintática
CG	Escolha gramatical
CE	Escolha estilística
CI	Escolha imperiosa
CSo	Contrassenso
Cult.	Cultura
DDF	Divisão da frase
EI	Efeito de interpretação
EI-MA	Efeito de interpretação no nível macro
Estr.	Estrangeirismo
EV	Efeito de voz
EV-MA	Efeito de voz no nível macro
Fon.	Mudança fonética
FSO	Falso sentido
Id.	Idiomatismo
Log.	Conector lógico
M	Marcado, grau de marcação [+] [-]
MDO	Mudança de ordem
- PDT	Desrespeito do projeto de tradução
Pont.	Pontuação
PPP	Palavra Por Palavra (“ <i>Mot à Mot</i> ”)
redund.	Redundância
Reg.	Registro
Rep.	Repetição
SSo	Sem sentido
TT	Tradução transparente
TV	Tempo verbal
UDF	Unificação da frase
ZTM	<u>Zona textual milagrosa</u> (com sublinhado duplo)
;	Separador de símbolos ou abreviações
{-}	Subtração (* delimitação no segmento)
{+}	Adição († delimitação no segmento)
∅	Sem efeito significativo

Fonte: minha autoria, embasado em Hewson (2011)

#### 2.4.2. Clarice tradutora do conto “O missionário”: uma crítica linear

A análise da tradução do conto “O missionário” realizada por Clarice Lispector objetiva definir o perfil do “sujeito tradutor” (*le sujet traduisant*), segundo Berman (1995, p. 60), ou seja, o indivíduo responsável pelas suas escolhas tradutórias ou manifestações preferenciais, e compreender seu processo de acessar o conteúdo espelhado pelo texto de partida. Esse trabalho é uma atividade preliminar para o estudo do trabalho crítico realizado por Clarice com a tradução de seu primeiro romance, apresentado no Capítulo 4.

O interesse da tradução de Ferrère manifesta-se na sua extensão reduzida – devido ao seu gênero específico: o conto, que permitirá realizar uma avaliação integral, sem precisar

emitir hipóteses generalizadoras e probabilísticas, como acontece inevitavelmente com textos de maior extensão, como o romance.

A pré-análise do conto realizada no capítulo anterior (Cf. item 1.3.2, p. 57), de acordo com o conceito de *projeto de tradução produtiva* de Berman (1995), representa o primeiro passo para a elaboração da crítica linear da tradução de “O missionário”, conforme descrito no item anterior.

### **Agora, vamos engajar a crítica da tradução realizada por Clarice Lispector:**

NA ÉPOCA COLONIAL, dois franceses, o narrador e seu companheiro de viagem, Paul de C..., viajam há quatro dias, numa região de difícil acesso, na região norte do Tonquim, próxima à fronteira chinesa, procurando se hospedar numa missão católica, da qual eles se aproximam. Destacam-se duas temáticas que se desenvolvem simultaneamente, logo no início. A primeira sobre a hospedagem, Paul de C... assume essa temática, pois já conhece a região; sua fala é apresentada no discurso direto e com amplo uso do futuro, como tempo verbal. A outra é relativa à própria viagem, na forma de descrição, dialogada ou introspectiva, realizada, no presente, pelo narrador.

#### 2.4.2.1. O descanso à vista: segundo o que diz o coração

O conto inicia-se com a fala, em discurso indireto, de Paul de C..., guia do narrador. O leitor do TC pode se deparar com a expressão “segundo me diz o coração”, que provoca certa estranheza, pois é um *decalque*<sup>254</sup> de uma expressão idiomática francesa “*si le cœur vous en dit*”, cuja tradução proposta pelo dicionário de idiomatismos de Xatara e Oliveira (2002, p. 176), é “se é o que lhe agrada; se lhe apraz”. O substantivo “*cœur*” (coração) é um elemento de um sintagma.

	CF	CL
<b>S001</b>	Ce soir, affirme Paul de C..., nous coucherons, <b>si le cœur nous en dit</b> , dans un lit. (19)	Esta noite – afirmou Paul de C... – nós nos deitaremos, <b>segundo <u>me</u> diz o coração</b> [SE TIVERMOS VONTADE], numa cama. (32)
<b>C→E</b>		CL:Id. →FSO; EV: <i>nous</i> [nós] > me [eu];

Clarice traduziu essa expressão por “segundo me diz o coração”, que perde seu caráter idiomático da língua de partida, o que não é prejudicial em si. Porém temos, aqui, uma sobrevalorização e uma mudança semântica da palavra “coração”, vista como o âmago dos sentimentos e das emoções que se opõe à *razão*, perdendo a neutralidade que tem na

<sup>254</sup> Segundo Delisle: « *Calque*: Procédé de traduction qui consiste à transposer dans le texte d'arrivée un mot ou une expression du texte de départ dont on traduit littéralement le ou les éléments. » [**decalque**: Processo de tradução que consiste na transposição no texto de chegada de uma palavra ou uma expressão do texto de partida cujo(s) elemento(s) é (são) traduzido(s) literalmente.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 81, tradução minha)

expressão em francês. Encontrei uma única ocorrência desse segmento “segundo me diz o coração” num documento de caráter religioso e coincidentemente relacionado aos missionários jesuítas no Brasil, nas palavras de Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus – à qual, aliás, pertence o missionário desta narrativa de Farrère:

Era para ver o coração intrépido de Ignacio no meio dos seus, como estavam juntos, no fim das Ladainhas, com a Imagem da Virgem nas mãos, fallando-lhes assi: “ Oh Irmãos de minhas entranhas! **segundo me diz o coração**, será esta a ultima pratica que n’esta vicia mortal vos faça: não são necessarias muitas palavras, onde o tempo he tão breve, e os **corações** tão dispostos. [...]” (VASCONCELLOS, 1865, p. 91. ortografia do original, grifos meus)

Portanto, a partir dessa contextualização religiosa em conformidade com a temática da narrativa, essa tradução “livre”, consciente ou inconsciente, marcava negativamente esse segmento no nível macro (o sintagma), gerando uma transformação ao nível meso (a frase), mas torna-se positiva no nível macro, mantendo certa coerência com o texto, na sua dimensão global. Seria, conforme a avaliação de Berman (1995, p. 176, minha tradução) de versos de John Donne “adaptados” (pois era uma tradução) por Octavio Paz, aqui, em contexto: “segundo me diz o coração” é uma “[t]radução muito livre e ao mesmo tempo muito correspondente<sup>255</sup>” de “*si le cœur nous en dit*”.

Diante da perplexidade do narrador, Paul de C... enfatiza sua “profecia”: “[numa] cama. Uma cama com lençóis e mosquitoire”.

	CF	CL
<b>S006</b>	— Dans un lit. (19)	– *Em*Uma [NUMA] cama. (32)
C→E		CI:{-}
<b>S007</b>	Un lit avec draps et moustiquaire. (19)	Uma cama com lençóis e mosquitoire. (32)
C→E		S006 → Rep. ; TT

A subtração ocorrida (S006) é ligada à *distração da tradutora*, pois, no segmento anterior (S001), traduziu corretamente o mesmo sintagma: “numa cama”. Essa omissão, no nível micro, pode ser detectada somente na hora do cotejo, porém o leitor do TC poderia suprir essa ausência graças à regência verbal do verbo (S001) “deitar-se em” (*se coucher dans*). Assim, não há efeitos significativos imediatos ao nível meso e micro. Todavia, no segmento seguinte (S007), que é a continuação da fala de Paul de C..., há um efeito de repetição que não existe no TP, no qual o segmento S007 tem valor explicativo e contrastivo, a respeito do conforto dos protagonistas. Com efeito, a “cama com lençóis e mosquitoire” se contrapõe à “simples esteira acolchoada com um cobertor” (S003).

<sup>255</sup> « Traduction très libre et en même temps très correspondante » (BERMAN, 1995, p. 176)



O segmento S007 apresenta outra característica interessante do ponto de vista da *crítica das traduções*, pois se trata aqui de um exemplo que chamei de *tradução transparente* (TT). Esse conceito, oriundo da intercompreensão entre as línguas de mesma família linguística (KLEIN, 2004), aqui, românicas, explora as similitudes que existem entre elas. No caso do português e do francês, destaquei na tradução de Clarice inúmeros segmentos que se enquadram nesse processo tradutório. A tradução torna-se *transparente* porque a tradução do segmento do TP é recebida pelo TC sem manifestar marcas de estrangeirização, devido à *ipseidade* (RICOEUR, 1990) inerente à combinação das línguas LC e LP. Assim, ela se diferencia da tradução literal, da tradução “palavras por palavras” (PPP) e do decalque, pois não se preocupa manter as características linguísticas, semânticas e formais do TP para manifestar no TC certo grau de “estrangeiridade”, na acepção bermaniana (BERMAN, 1984). Neste caso, a tradução literal pode ser considerada uma estratégia de tradução, devidamente definida num projeto de tradução. Se não for o caso, ele representa um caso de erro de tradução, de acordo com os efeitos, avaliados como negativos, provocados no TC. Ademais, a retrotradução é sempre possível para a *tradução transparente*.

Quanto a Paul de C..., ele comprova ao narrador a proximidade da missão o que lhe permite passar uma noite de descanso, mais confortável, mostrando os “rochedos de Such-Zeu”.

	CF	CL
<b>S008</b>	Car voici les rochers de Such-Zen, et le poste de Bac-Liet <b>n'est pas à</b> deux lieues d'ici. (19)	Porque eis aí os rochedos de Such-zeu, e o posto de Bac-Lied <b>não dista senão</b> [FICA A MENOS DE] duas léguas daqui.(32)
C→E		CE:Fon.→Cult.; CS → CSo;

A estrutura “***n'est pas à*** deux lieues d'ici” significa “é a menos de”.

O narrador já conhecia a fama hospitaleira dos oficiais da fronteira, o que o tranquiliza, imaginado um posto de fronteira “normal”, com uma estrutura militar.

	CF	CL
<b>S010</b>	<b>Du coup</b> , je ne doutai plus.	<b>De repente</b> [LOGO], não duvidei mais.
C→E		CS:log. → CSo → surpresa

A locução “*du coup*” é uma expressão coloquial que expressa uma relação lógica de consequência imediata após a causa, significa “por conseguinte”, “portanto”, “logo”. Quanto à locução “de repente”, esta expressa surpresa, algo que surge sem ser previsto, de súbito. Assim, “logo” parece ser uma solução pertinente para traduzir “*du coup*”, porém perde seu traço coloquial.

Logo depois, um problema de tradução de mesmo tipo aparece quando o narrador pergunta a Paul de C... se o posto é “importante”, ao que responde de forma negativa em francês (TP) e, de forma afirmativa, em português (TC), da maneira seguinte:

CF	CL
<b>S013</b> — Du tout. (19)	– Absolutamente [DE JEITO NENHUM]. (32)
C→E	CS:log. → CSo

Temos aqui um contrassenso, devido à expressão francesa que se apresenta na sua forma elíptica de “(PAS) *du tout*” que significa “*absolument PAS*” (absolutamente NÃO). Isso contradiz a relação lógica entre “um posto importante” e “um posto abandonado”; parafraseando os protagonistas: “– Um posto importante? – Sim, abandonado”.

Todavia, a consulta que a tradutora fez ao dicionário não era errada em si, pois existe a locução obsoleta “*du tout*”, que significa “absolutamente, completamente”, mas inserida em uma posição sintática e um contexto diferentes, conforme o exemplo: “*Il doit veiller « à ce que le fait soit du tout semblable à ce qu’il veut prouver » (Paulhan)*”. [Ele deve prestar atenção em “que o fato seja **absolutamente / totalmente** similar ao que pretende provar”] (ROBERT, 2011, tradução minha)

Paul de C... informa o narrador de que o posto de fronteira é meramente ocupado por um simples missionário, um velho espanhol.

CF	CL
<b>S016</b> Mais un missionnaire, un vieil Espagnol pittoresque, qui sûrement <b>se mettra en quatre</b>   <b>pour nous être agréable</b> . (19-20)	Mas um missionário, um velho espanhol pitoresco, que com certeza <b>se meterá em quatro</b> [DESDOBRAR-SE EM QUATRO]   <b>para nos ser agradável</b> [PARA NOS AGRADAR]. (32)
C→E	CL:Id.→FSO; CL:Id.→PPP
<b>S017</b> Et vous <b>savez, mon vieux</b> , vous verrez là une <u>silhouette</u> de prêtre <u>comme ils n’en ont pas à Rome!</u> (20)	E você *sabe*, <b>meu velho</b> , verá *ali* uma <u>figura</u> de padre <u>como nem em Roma existe!</u> (32)
C→E	CI:2{-} → Ø; 2 ZTM <sup>256</sup>

No segmento S016, Paul de C... reafirma que a hospitalidade dos oficiais será mantida com o velho missionário que “se meterá em quatro” “para nos ser agradável”, – dois sintagmas traduzidos *palavra por palavra* (PPP). Essas estruturas causam estranhamento ao leitor do TC, pois temos aqui um problema (como no caso de S001) de tradução com uma expressão idiomática francesa “*se mettre en quatre*” que significa “esforçar-se”, “fazer o melhor”, mesmo que “se meterá em quatro” deixe entender, em português, uma atitude de submissão do anfitrião que pode ser verificada mais adiante no conto, submissão a Deus, não

<sup>256</sup> O sublinhado duplo destaca um ZTM.

a seus hóspedes. Assim, essa locução poderia ser traduzida, conforme a proposta de Xatara e Oliveira (2002, p. 148), por uma expressão equivalente “desdobrar-se em dez; ~ em quatro”. Quanto à segunda, corresponde também a uma tendência a tradução *palavra por palavra*<sup>257</sup> (PPP), “para nos ser agradável” parece um galicismo. Com efeito, em francês, usa-se com frequência a estrutura “ser + adjetivo” ou outro tipo de formação de locuções verbais<sup>258</sup>, pois não existe o verbo como em português, neste caso, “agradar”.

No segmento seguinte, S017, temos, de um lado, um exemplo de avaliação de escolhas tradutórias que afetam o nível macro, duas são subtrações “*savez*”, “*là*”. De outro lado, uma “zona textual miraculosa” (ZTM), com a tradução do fragmento “*une silhouette de prêtre comme ils n’en ont pas à Rome!*” por “uma figura de padre como nem em Roma existe!”, que demonstra certa precisão da tradutora nessas escolhas tradutórias. Porém, apesar das subtrações – não perceptíveis pelo leitor do TC, mas sim pelo crítico – e do *deslize* idiomático que pode “frear” o leitor do TC, as ZTMs compensam-nas, não para o leitor do TC, mas para o crítico.

#### 2.4.2.2. A viagem: descrição narrativa em paralelo

Na primeira página (do TP) do conto, temos a primeira temática, conforme vimos, que se refere à descrição da hospedagem, apresentada por Paul de C..., em discurso direto e a segunda é relativa à própria viagem, na forma de descrição, dialogada ou introspectiva, realizada pelo narrador, no presente.

O leitor inicia seu caminho acompanhando juntamente a jornada dos dois protagonistas e se depara novamente com uma estranheza, no meio da frase, com a presença de “bípedes” que trotam. De que tipo de “bípedes” se trata aqui?

	CF	CL
<b>S002</b>	La prophétie était audacieuse : nos <b>bidets</b> trottaient depuis quatre jours, le long de la frontière sino-tonkinoise. (19)	A profecia era audaciosa: nossos <b>bípedes</b> [CAVALOS; PILÕES] trotavam há [havia] quatro dias, ao longo da fronteira sino-tonquinesa. (32)
<b>C→E</b>		CL → SSo;

Geralmente, o substantivo “bípede” (ou dípode), conforme Houaiss (2007), define que tem dois pés ou o que se apoia ou se desloca sobre dois pés, como um ser humano. Para o

<sup>257</sup> « **Traduction mot à mot.** Traduction littérale qui consiste à transposer dans le texte d’arrivée les éléments du texte de départ sans en changer l’ordre. » [Tradução palavra por palavra. Tradução literal que consiste em transpor no texto de chegada os elementos do texto de partida sem alterar a ordem.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 88, tradução minha)

<sup>258</sup> Ex. “prejudicar”: *porter préjudice*; “objetivar”: *avoir pour objectif*

leitor de TC, há um disparate (*nonsense*<sup>259</sup>), pois os “bípedes” não podem ser homens (extremamente pejorativo) ou animais (como o avestruz) que acompanham viajantes, pois há o pronome possessivo “nossos”, que se refere a algo que pertence ao narrador e a Paul de C... Em seguida, o sintagma “nossos bípedes” é o sujeito do verbo “trotavam”, que se relaciona, segundo Houaiss (2007), a um tipo de “andadura de equídeos, entre o passo e o galope”.

Essa informação, de cunho semântico poderia orientar o leitor sobre a característica desses “bípedes”, sendo “equídeos” da família dos cavalos, jumentos e zebras (não existem na Ásia). Ademais o leitor, especialista em hipologia, sabe que “bípede” significa também “par de pernas de um cavalo”, portanto poderia inferir que se trata de uma relação de hiponímia com “cavalo”.

Percebe-se que a tradução de “*bidets*” provoca um disparate no nível micro, mas que pode ser resolvido no nível meso, por determinados leitores, graças ao contexto sintático (a relação do sujeito com o verbo). No entanto, essa tradução provoca um esforço de interpretação que não é necessário para o leitor do TP, pois “*bidet*<sup>260</sup>” é de fácil entendimento, menos usado (Freq. abs. lit.<sup>261</sup> : 102) do que “cavalo” (*cheval*) (Freq. abs. lit. : 14.521), o que representa que um escritor precisa nomear um “equídeo”, em 0,7 % dos casos vai escolher a palavra “*bidet*”, no lugar de “*cheval*”, para designar um cavalo menor, vigoroso e robusto, que pode ser usado como forma pejorativa de “cavalo”. Em português, poderia sugerir “bucéfalo” ou “sendeiro”, que, segundo Houaiss (2007), significa “cavalo pequeno, mas robusto, próprio para carga”.

O diagrama seguinte é uma representação gráfica, o *grafo*, que permite a visualização das relações proxêmicas<sup>262</sup> de uma palavra-chave (paradigma lexical), ou seja, suas relações de sinonímia especializadas (3D dinâmica) com vários termos. No caso de “*bidet*”, a figura seguinte, representa o grafo “espacial” dessa palavra-chave com seus sinônimos<sup>263</sup>.

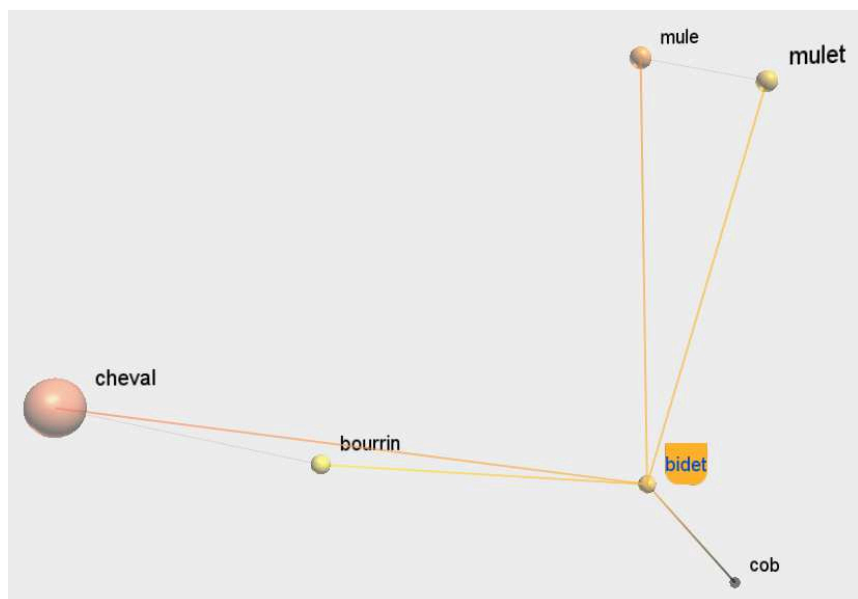
<sup>259</sup> « **Non-sens.** Faute de traduction qui consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens erroné qui a pour effet d'introduire dans le texte d'arrivée une formulation absurde. » [Sem sentido (*Nonsense*). Erro de tradução que consiste em atribuir a um segmento do texto de partida um sentido errôneo que tem como efeito introduzir no texto de chegada uma formulação absurda.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 58, tradução minha)

<sup>260</sup> “BIDET” Fréq. abs. littér. : 102; “CHEVAL” Fréq. abs. littér. : 14 521

<sup>261</sup> Freq. abs. Lit. (Frequência absoluta literária) é a frequência de ocorrência no *corpus* do TLF, dicionário de língua francesa, *Trésor de la langue française* (Tesouro da língua francesa) dos séculos XIX e XX (1789 - 1960). [antidote: índice de freq. Bidet: 33; cheval: 71]

<sup>262</sup> CNRT, proxemie.

<sup>263</sup> Limitei-me aos seis primeiros termos, para maior legibilidade na impressão papel (2D estático).



**Figura 2.5: Relação “proxêmica” de bidet**

Fonte: minha autoria, produzido com a ferramenta de “proxémia” do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL)

O tamanho das esferas determina a frequência de relações de sinonímia com outras palavras (*edges*) e as linhas a distância da relação (de pertinência) semântica entre eles. O paradigma lexical “*bidet*” tem maior proximidade com a palavra “*cob*” (que vem do inglês, cavalo robusto de pernas curtas), depois com “*bourrin*” (pejorativo); “*mule*” e “*mulet*” são também mais próximos de “*bidet*” do que “*cheval*”, mais “usado” (esfera maior). Esse gráfico pode ajudar o tradutor encontrar o termo mais preciso para seu contexto tradutório. Ele me permitiu encontrar sinônimos em português de “*bidet*”, como “bucéfalo” ou “sendeiro”, equídeos diferentes de “mula”. Assim, ao escolher “bípedes”, Clarice baseou-se talvez no prefixo *bi-* ou na sonoridade parecida entre “*bidet*” e “bípedes”, mesmo que essa última indagação pareça pouco plausível com o seu perfil tradutório, que começa a se definir, por enquanto, mais como uma tradutora “fiel” que preza a “fidelidade” ao TP.

O narrador um pouco mais adiante, quando ele e Paul de C... chegaram à missão, faz novamente referência a seus cavalos, chamando-os, dessa vez, de “*bêtes*”, que foi traduzido por Clarice, com justeza, por “animais”, e não “bestas”, conforme o segmento seguinte:

	CF	CL
<b>S040</b>	Nos boys <b>dessellaient</b> les <b><u>bêtes</u></b> et les emmenaient je ne sais où pour la nuit. (21)	Nossos “boys” <b>desselaram</b> os <b><u>animais</u></b> e os levaram, não sei onde, para passar a noite. (32)
C→E		CL→Reg.→ZTM;

Aqui, a relação sintática (verbo | objeto) permite novamente definir de que tipo de “animal” se trata aqui, pois a sela é retirada, o verbo “desselar” se refere aos cavalos do segmento S002, acima. Portanto, o leitor do TC tem dois indícios explícitos, os verbos

“trotar” e “desselar”, para suprir a lacuna (ou elipse) referencial que foi acentuada com a escolha do substantivo “bípedes”.

Vale lembrar uma observação comum na área da *crítica das traduções* que se refere à “tentação” da parte do crítico de alterar decisões tomadas pelo tradutor, criando uma espécie de *statu quo* num diálogo do tipo: “minha” escolha (do crítico) vs “sua” escolha (do tradutor), ambas pertinentes em contexto. Todavia, devido à diferença de frequência de uso do verbo francês “*desseller*” e de seu “equivalente” em português “desselar”, de uso mais raro, logo, seria considerado pelo leitor do TC, como um termo “marcado” pelo seu caráter muito formal, em vez da locução verbal: “tirar a sela (do cavalo)”.

O narrador “cético” a respeito da real proximidade da missão e impaciente de descansar com um pouco mais de conforto ficou mais animado com a afirmação taxativa de Paul de C... analisada acima nos segmentos (S006, S007), introduzida pelo narrador da seguinte forma:

	CF	CL
<b>S005</b>	Paul de C..., <b>qui connaît son Tonkin, comme moi mon Bois de Boulogne</b> , répéta, précis : (19)	Paul de C..., <b>que conhece seu Tonkin como eu meu Bois de Boulogne</b> [MEUS BOSQUES DE PARIS], repetiu, preciso: (32)
<b>C→E</b>		CL → PPP → [Id. + Cult.] →Estr.

Este segmento apresenta mais uma dificuldade ligada a um desvio humorístico do uso de uma expressão idiomática francesa original “*connaître (quelqu’un ou quelque chose) comme sa poche*”, que significa “conhecer muito bem alguém ou algo”. A tradução de Clarice pode soar estranha para o seu leitor brasileiro, porém, segundo Xatara e Oliveira (2002, p. 101), um equivalente, cuja estrutura é similar, pode corresponder à locução “conhecer (alguém ou algo) como a palma da mão”.

Outra marca cultural que a tradutora resolveu deixar sem traduzi-la é o nome “Bois de Boulogne” (o Bosque de Bolonha<sup>264</sup>), que denota a oposição entre Paul de C... (que vive na colônia tropical) e o narrador, visitante, que mora em Paris, a “metrópole”. O narrador, ao usar a referência ao bosque para estabelecer seu efeito de comparação, pensa na floresta ou selva tonquinesa que está atravessando. Portanto, para manter essas ligações entre as referências, uma tradução que causaria menos “dúvida” no leitor que não conhece o “Bois de Boulogne”, sem usar essa tradução (Bosque de Bolonha) poderia parecer tão enigmática ou “exótica” do que o original, há uma solução vertendo por “(...) eu meus bosques<sup>265</sup> de Paris

<sup>264</sup> Acepção registrada em português que já consta em *A cidade e as serras* (1901), de Eça de Queirós.

<sup>265</sup> No plural, pois há vários bosques em Paris. O singular iria parecer estranho, muito “definido”, que levaria o leitor à pergunta seguinte: “de que bosque se trata aqui?”

(...)”. Assim, a referência à cidade de Paris é explícita, e a relação com a natureza *floresta tropical vs bosque urbano* é mantida.

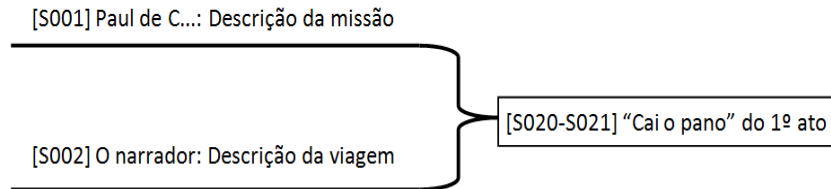
Todavia, eis uma proposta que pode ser questionada por algumas abordagens tradutológicas, mais recentes, que defendem a *não tradução* dos topônimos (e por extensão, dos antropônimos), salvo se já existe uma tradução canônica adotada na cultura de chegada (ex. *London* > Londres; *Munich* > Munique). Portanto, a tradução proposta por Clarice Lispector não causaria, hoje em dia, menos “estranheza” do que em 1941. Caso haja, a consulta à Internet sanaria, de imediato, qualquer dúvida do seu leitor. Clarice mudou os nomes chineses, por quê? Uma distinção deve ser feita entre a crítica sincrônica e crítica diacrônica das traduções.

Antes do anoitecer o narrador descreve as derradeiras imagens da magnífica paisagem dessa região, porém, na tradução, percebe-se uma sensação de angústia ou de perigo – Paul de C... ficou calado, pois o caminho “piorou” com os rochedos:

	CF	CL
<b>S019</b>	Paul de C., n'en dit pas plus long, parce que les rocs de Such-Zen <b>surplombaient</b> maintenant notre route, et qu'il était impossible de songer désormais à rien autre qu'à cette falaise sublime, hérissée d'aiguilles comme une crête de dragon, et rayée par le soleil couchant de longues ombres obliques, telle la peau d'un tigre géant. (20)	Paul de C... não disse mais nada, porque os rochedos de Such-Zeu <b>pioravam</b> agora [AVANÇAVAM ACIMA DO] o nosso caminho, e era impossível pensar daqui em diante em alguma coisa além deste magnífico penhasco, eriçado de agulhas como uma crista de dragão, e listrado pelo sol poente, com longas sombras oblíquas, tal qual a pele de um imenso tigre. (32)
	C→E	CL→CSO

Essa frase – a mais comprida do conto (com 55 palavras), que ritma a prosa concisa do autor (média de 10 palavras por frase) – não apresentou dificuldade para a tradutora, pois a tradução era bastante *transparente*. A sublime verticalidade aguda da paisagem foi bem restituída e dá a impressão de que os protagonistas caminham sobre os lábios finos da boca aberta de um tigre, daí a sensação de perigo e de medo que transparece na versão de Clarice. Com efeito, o verbo “*surplomber*”, aparentemente desconhecido da tradutora, sem a ajuda de um bom dicionário disponível à época, foi interpretado neste contexto com uma conotação negativa devido à descrição do narrador, quando tinha, de fato, um valor apenas descritivo (ou seja, neutro). Houve mudança do efeito que correspondia ao prazer proporcionado pelo ponto de vista privilegiado, que levou os protagonistas a permanecerem calados diante desse espetáculo, que não representava perigo além do esperado nesse tipo de viagem.

Essa última descrição do narrador a respeito da viagem para chegar até a missão “reencontra” a de Paul de C... que, por sua vez, se refere à própria missão católica e seu representante, conforme a figura seguinte:



**Figura 2.6: Narrativas paralelas (1º ato)**

Fonte: minha autoria

Esse episódio encerra-se de forma quase teatral, com o repentino anoitecer tropical. Ao fim desse primeiro ato, uma luz aparece no fim do túnel para assinalar a proximidade física da missão almejada.

	CF	CL
<b>S020</b>	Et tout d’un coup, <u>le soleil s’enfonça sous l’horizon</u> , avec cette rapidité singulière qui caractérise <u>les chutes de jour sous les tropiques</u> . (20)	E, de uma vez, <u>o sol mergulhou no horizonte</u> , com a singular rapidez que caracteriza <u>o cair do dia, nos trópicos</u> . (32)
	C→E	2 ZTM <sup>266</sup>
<b>S021</b>	<b>Il fit nuit</b> brusquement, nuit noire. (20)	<b>Fez-se noite</b> , bruscamente, noite negra. (32)
	C→E	CL:PPP → EV:Reg.

Os segmentos (S020-S021) correspondem ao “cair do pano<sup>267</sup>” entre o primeiro ato e a chegada à missão (segundo episódio, “ato”). É a própria natureza que cumpre o papel de transição colocando os protagonistas (e o leitor) para mudar de cenário, uma singela cabana, que se destaca com o “subir do pano” com a pequena luz vermelha. Vale destacar as escolhas tradutórias de Clarice Lispector, no segmento S022, que apresenta, a meu ver, duas ZTM. A primeira, quando a tradutora escolheu traduzir “*le soleil s’enfonça sous l’horizon*” por “o sol mergulhou no horizonte”, que representa uma melhor adequação do que uma tradução mais literal como “afundou-se”, que apresenta aqui uma conotação de fim, talvez sem volta no dia seguinte. Farrère poderia ter escolhido, como a tradutora, o verbo “*plonger*” (tradução de “mergulhar”), mas ele quis insistir no aspecto repentino do “cair da noite” nas regiões tropicais que contrasta com o que existe na França, mais demorado.

<sup>266</sup> O sublinhado duplo destaca um ZTM.

<sup>267</sup> *Cai o pano* [*Curtain*, (1975a)] é o título de um romance de Agatha Christie também traduzido por Clarice Lispector (1975b), que relata a última investigação do famoso detetive belga, Hercule Poirot.



A segunda ZTM se refere à tradução de “*les chutes de jour sous les tropiques*” para “o cair do dia, nos trópicos” ou *cair do pano* narrativo que abre um novo *espaço cênico*. Já, em francês, “*les chutes de jour*” não é um modo corriqueiro para designar esse momento preciso de transição do ciclo dia/noite, mas existe também um reforço do caráter repentino “chute”, felizmente, não foi traduzido literalmente (PPP) por “as quedas do dia”.

A tradução do segmento (S021) poderia enquadrar-se numa tradução bastante literal, em que, por exemplo, “Fez-se noite” ressoa como a espera de um *canto de galo* de “*Il fit nuit*”. Com efeito, esse galicismo, pelo menos em aparência, enquadra-se mais num registro literário ou poético em português, o que provoca uma mudança de efeito de registro comum no TP para literário no TC, bem como “noite negra” (noite de breu, noite escura).

Esse “verso”, no TC, “Fez-se noite, bruscamente, noite negra”, cumpre um papel significativo de transição do deslocamento para o recolhimento: a “noite negra” é a metáfora do pano cênico.

#### 2.4.2.3. Na soleira da missão: 2º ato

No fundo dessa “noite negra”, conforme as previsões de Paul de C..., os protagonistas percebem de longe uma luz vermelha que assinalava a entrada da missão (o posto da fronteira), uma simples cabana de madeira. O missionário acolhe os viajantes.

	CF	CL
<b>S023</b>	Sur le seuil, un Chinois nous accueillit, grave ; et sa <b>queue de soie</b> balaya le sol quand il nous salua avec cérémonie, la tête penchée à gauche, <b>les deux poings serrés l'un contre l'autre</b> et secoués par respectueuses saccades.	Na soleira † <b>da porta</b> †, um chinês nos acolheu, grave; e a sua <b>cauda</b> [TRANÇA] <b>de seda</b> varreu o chão, quando nos saudou cerimonioso, a cabeça inclinada para a esquerda, <b>as duas mãos apertadas</b> [PUNHOS PRESSIONADOS] <b>uma contra a outra</b> e agitadas por respeitosas sacudidelas.
C→E		CI: {+} → redund. ; 2 CL → FSo

A tradutora sentiu a necessidade de acrescentar à palavra “soleira” a informação “da porta” para designar o local onde se encontrava o anfitrião, complemento explicativo correto, porém desnecessário, pois sua ausência não gera, nem em francês (com “*de la porte*”), nenhuma ambiguidade neste contexto amplamente explícito; aliás, esse acréscimo torna-se redundante.

A “cauda de seda” pode provocar estranheza no leitor, pois, apesar do referencial contextual, pode se inferir que a cauda é uma parte da vestimenta do “chinês”, mas se refere aqui à “trança” de cabelo, lisa e brilhosa como a seda, penteado tradicional do cantonês da época. Em francês, essa “trança” pode ser designada, conforme o narrador, por “*queue*”, cuja

tradução literal é “rabo” ou “cauda”, porém esta última, na acepção de penteado, é considerada, conforme Houaiss (2007), obsoleto, hoje, talvez menos em 1941.

No que diz respeito à tradução de “*les deux poings serrés l’un contre l’autre*” por “as duas mãos apertadas uma contra a outra”, muda a interpretação do tipo de recepção que prevalece na recepção dos hóspedes. Com efeito, no TP, os “punhos” é que são pressionados um contra o outro, que corresponde às saudações tradicionais chinesas (com a inclinação do corpo). Quanto ao TC, a posição das mãos apertadas uma contra a outra parece com uma posição de prece.

Essa recepção solene e a vestimenta “azul”, à moda cantonesa, iludiram o narrador quanto à identidade real dessa pessoa, que era, de fato, mesmo com a aparência física e os costumes asiáticos, o missionário espanhol sobre o qual Paul de C... comentou durante a viagem. Pasmado e inconformado, ele começou a examinar seu anfitrião detalhadamente para entender melhor essa situação inédita:

	CF	CL
S032	À détailler <b>chaque trait</b> , les yeux n'étaient pas <b>bridés</b> , ni le nez aplati. (21)	Estudando † <b>com atenção</b> † * <b>cada traço</b> *, † <b>via-se que</b> † os olhos não eram <b>estreitos</b> [PUXADOS] nem o nariz achatado.
C→E		CL:2{+}; CL:1{-}; CL→FSO
S033	Mais ce <b>teint de jaunisse</b> , cette face osseuse, et ce crâne <b>rasé, poli comme vieil ivoire...</b>	Mas este <b>colorido de icterícia</b> [TEZ AMARELADA], esta face ossuda, e este crânio <b>liso</b> [RASPADO; CABEÇA RASPADA], <b>polido como velho marfim...</b>
C→E		CL:Reg.; CL:Id.→ FSO
S034	Ce n'était pas un Européen <b>non plus</b> , certes !	Não era <b>mais</b> [TAMBÉM] um europeu, certamente!
C→E		CL:log.)→Narr.→antecipação (desvelamento de enigma)

A tradutora resolveu adaptar o segmento S032. No sintagma “*À détailler chaque trait*” o verbo “*détailler*” foi parafraseado por “estudar com atenção”, subtraindo a informação “cada traço” que tem sua importância, pois enfatiza o espanto ressentido pelo narrador que quer resolver o enigma como um investigador analisando cada detalhe mesmo os mais insignificantes. Essa mudança desnecessária gera um efeito de neutralização, até com o acréscimo da locução adverbial de modo “com atenção”, o que levou a tradutora a preencher uma elipse que existe, de fato, no TP, com “via-se que” que tem valor conclusivo implícito no TP e explícito no TC para compensar as escolhas anteriores, com o intuito de restabelecer (consciente ou inconscientemente) um equilíbrio dos efeitos sobre a estrutura macro do texto.

Em francês, a expressão “*yeux bridés*” refere-se aos olhos asiáticos, em português, emprega-se, como maior frequência, a colocação lexical “olhos puxados”, neste contexto, do

que “olhos estreitos”. Essa escolha tradutória, que pode ser sublinhada pelo crítico para reflexão, enquadra-se dentro do leque de opções disponíveis para o tradutor.

A descrição do missionário continua no segmento seguinte (S033), onde o “colorido de icterícia” dá a impressão de um diagnóstico médico para designar uma patologia que se caracteriza pela coloração amarela da pele (*ictère*, em francês). Foi essa cor que o autor quis descrever, sem ênfase, como no caso do TC: “colorido” + “coloração amarela” (implícita na palavra *icterícia*). A palavra “*teint*”, que corresponde às nuances da cor da pele do rosto, corresponderia em português o substantivo “tez” (cútis), que também se refere à pele do rosto. Assim, o “colorido de icterícia” poderia ser traduzido por “tez amarelada”.

Percebe-se o esforço interpretativo da tradutora para restituir o mesmo efeito do que aquele produzido no TC, trabalhando na questão da coloração, contextualizada pelo substantivo “face”. O mesmo trabalho de adaptação pode ser destacado para traduzir a expressão idiomática, “*poli comme [un / du] vieil ivoire*” – usada para descrever, no registro literário, a parte frontal da cabeça (testa) e lisa de homens calvos –, que foi traduzida de forma literal por Clarice. Para conseguir um efeito similar no leitor do TC, além da tradução literal que é bastante transparente, a tradutora escolheu não traduzir “*crâne rasé*” por “crânio raspado”. Essa mudança é uma estratégia de tradução comum, especialmente, na tradução poética, ambiente em que há um deslocamento voluntário de significante, para reforçar ou desambiguar um conceito. Aqui a escolha de Lispector é pertinente, pois, ao traduzir por “crânio liso”, a ausência de cabelo (raspado, cabeça raspada) é mantida e, além disso, oferece uma chave para o leitor do TC – que não conhece especificamente a locução, mas pode deduzir seu significado – para desambiguar a palavra “polido” (*poli*) entre seu sentido de “brunido” e de “cortês”, ou seja, a cortesia asiática manifestada pelo missionário não entra em jogo neste segmento. O efeito de dúvida e de investigação criado pelo autor é mantido aqui, mas destruído no trecho seguinte.

Com o segmento S034, que também faz parte da descrição, vale a pena analisar a ordem dos constituintes, para entender seu efeito no TC. O autor escreve que “*Ce n’était pas un Européen*” [Não era um europeu], “*non plus*” que significa “tampouco, também não”, ou seja, não era um chinês, nem um europeu. Há diferença da escolha da tradutora que teve dificuldade para gerar essa negação (como no caso de “senão”), pois a tradução “Não era mais um europeu” significa que a personagem deixou de ser um europeu; é exatamente o que o narrador não diz, pois não há ainda, neste momento da narrativa, a certeza é ainda é a da dúvida, da investigação.

Esse tipo de mudança, um advérbio escolhido no lugar de outro, quando acontece na tradução de romance policial – aliás, Clarice realizou várias traduções desse gênero, o que comprova que lera o texto antes de traduzi-lo<sup>268</sup> –, pode prejudicar a estrutura do romance no todo, pois dá ao leitor uma informação, embora verdadeira, mas antecipada para a gestão do suspense conforme o TP. Todavia, na tradução desse texto, esse efeito existe, mas as consequências sobre o nível macro não são prejudiciais ao enredo do TC, pois o narrador prossegue assimilando suas observações físicas, para tentar refletir sobre o impacto da cultura chinesa sobre o europeu. Com efeito, a China apagara seus traços originais, físicos e culturais, para gravar na própria carne suas características asiáticas. O narrador via um homem metamorfoseado:

	CF	CL
<b>S038</b>	Je <b>ne</b> voyais <b>plus qu'</b> un homme d'Asie, fataliste et <b>lent</b> .	Eu não via senão um homem da Ásia, fatalista e <b>louco</b> [LENTO].
	C→E	CL→CSo

Essa conclusão, no excerto em apreço, cria no TC um contrassenso, pois o adjetivo “*lent*” (lento) foi traduzido por “louco”. Assim, o segundo ato começou e encerra-se na soleira da cabana, após descobrir quem era esse misterioso missionário, por enquanto, em aparência, até se a interpretação (consciente ou acidental) da tradutora transformou, após a descrição do narrador, em personagem “louco”. Essa escolha, ou *superinterpretação* (ECO, 2005), afeta o nível macro da narrativa, pois orienta o leitor do TC de modo errôneo. A fala e as ações do novo protagonista serão, com maior probabilidade, avaliados com circunspeção. A tradutora introduziu, talvez sem querer, um clima de suspeição a respeito do missionário que não existe no TP. Ademais, o leitor pode entender que essas mudanças descritas pelo narrador são ligadas à “loucura” do próprio missionário.

#### 2.4.2.4. A hospitalidade do missionário: 3º ato

Ao entrar na cabana, conforme o segmento S040, vimos anteriormente, o narrador e seu amigo não viajaram sós, eram acompanhados de “boys” que vão cuidar dos cavalos, enquanto os protagonistas vão jantar com o missionário.

	CF	CL
<b>S040</b>	Nos <b>boys</b> dessellaient les <u>bêtes</u> et les emmenaient je ne sais où pour la nuit. (21)	Nossos “ <b>boys</b> ” [CULES] desselaram os <u>animais</u> e os levaram, não sei onde, para passar a noite. (32)
	C→E	CL→Cult.→FSO

<sup>268</sup> Clarice afirmou em entrevista (Cf. item 1.3, p. 34): “Eu descobri um modo de não me cacetejar... É o seguinte: jamais leio o livro antes de traduzir. (LISPECTOR, 2005, p. 163)

A palavra inglesa “*boy*”, empregada tal qual em francês, não tem a mesma significação que lhe atribui a língua original, como *menino*, *rapaz* (etc.), mas o sentido de empregado, em geral, doméstico nos países colonizados da Ásia. Essa acepção não é dicionarizada em português, razão pela qual Clarice a colocou entre aspas no TC, e perde, por conseguinte, a referência social específica à época da colonização. Uma adaptação pode ser entrevista, sempre na perspectiva do contexto dessa narrativa, com a palavra também usada em francês, *coolie*, ou seja, *cule* (ou *cúli*) em português, que significa, segundo Houaiss (2007), “trabalhador local, assalariado pelos portugueses em antigas colônias na China e na Índia”, ou de forma mais geral, para o Priberam (2012), “Colono, trabalhador índio ou chinês das ex-colônias europeias”.

Todavia, as escolhas tradutórias de Lispector, com o uso complementar de sinais de pontuação, como as aspas, são suficientes para o leitor do TC perceber o *empréstimo*<sup>269</sup> dessa palavra estrangeira com um significado específico neste contexto, com o risco de ser interpretado no sentido de *filho* ou *criança*, pois um pouco mais adiante, a descrição do criado do missionário.

	CF	CL
<b>S045</b>	Un enfant chinois, l'unique serviteur, tirait d'un vieux coffre du linge empilé. (21)	Um menino chinês, o único criado, tirou, de uma velha arca, roupa † <b>branca</b> † empilhada. (33)
<b>C→E</b>		CI:{+} → Cult.

Os preparativos espontâneos com a preparação de dois “enxergões de junco” a mais, como leitos e a roupa que o menino pegou para os viajantes comprovam a hospitalidade do missionário, destacada pelo narrador. Porém do ponto de vista tradutório, esse segmento não apresenta dificuldade para Clarice, a não ser o acréscimo do adjetivo “branco” à palavra roupa, desnecessário, fruto de uma superinterpretação que não condiz com o contexto.

Entramos a partir daqui, na parte da narrativa na qual as frases são as mais curtas, devido às respostas lacônicas do *padre* (palavra usada tal qual no TP, no lugar de “*père*”, devido a sua origem espanhola).

	CF	CL
<b>S046</b>	— Vous êtes chez vous, — dit le missionnaire. (21)	— Estais em vossa casa [SINTAM-SE; VOCÊS ESTÃO EM CASA], disse o missionário. (33)
<b>C→E</b>		CS→Reg. + EV-MA

O convite do padre retranscrito em discurso direto, no segmento acima, apresenta-se numa tradução literal que se confunde com o tratamento formal pouco usado no português do Brasil, talvez menos raro em 1941, no registro literário ou jurídico. Percebe-se, pela escolha

<sup>269</sup> Cf. Definição na nota da rodapé n.º32, p.23

da tradutora, que se estabelece um diálogo entre o *padre* e seus hóspedes na segunda pessoa do plural (Cf. Figura 2.7, Figura 2.8, abaixo), para diferenciar a forma de tratamento para com o religioso. Com efeito, quanto aos protagonistas, eles dialogam entre si, usando também o pronome “*vous*”, formal, mas não marcado, traduzido, neste caso, por “você”, conforme o segmento (S017) analisado acima: “E **você**, meu velho (...)”.

No entanto, vale lembrar que essa distinção no tratamento não existe no TP – embora possa ser subentendida com o uso do vocativo, *Padre* (em espanhol no original francês), e o respeito de Paul de C... pela religião católica (FARRÈRE, 1941, p. 33) –, com as falas dos hóspedes, em discurso direto, são *marcadas* no que se refere ao registro do tratamento no TC. As duas figuras (abaixo) demonstram a exclusividade desse tratamento, a partir da análise das concordâncias estabelecidas pelo programa *Wordsmith* (2013) do TP e de sua tradução.

A primeira figura apresenta as concordâncias formadas com o pronome “*vous*” (e seus derivados, “*vos, votre*”), no texto inteiro, as ocorrências das palavras de pesquisa são visíveis na coluna “set”, da direita. A segunda figura permite averiguar as condições das atribuições feitas pela tradutora do pronome “vós” (e seus derivados, “vos\*”, “você\*”) <sup>270</sup> e “tendes” (desinência da segunda pessoa do plural, sem pronome sujeito explícito).

#### Texto de partida (FARRÈRE, 1921)

N	Concordance	Set
1	se mettra en quatre pour nous être agréable. Et <b>vous</b> savez, mon vieux, vous verrez là une silhouette	vous
2	pour nous être agréable. Et vous savez, mon vieux, <b>vous</b> verrez là une silhouette de prêtre comme ils n'en	vous
3	serviteur, tirait d'un vieux coffre du linge empilé. — <b>Vous</b> êtes chez vous, — dit le missionnaire. Il parlait	vous
4	d'un vieux coffre du linge empilé. — Vous êtes chez <b>vous</b> , — dit le missionnaire. Il parlait lentement, en	vous
5	— Trente ans de Chine, murmura-t-il d'abord... Padre, retourneriez-vous un jour chez vous, dans votre village	vous
6	d'abord... Padre, retourneriez-vous un jour chez <b>vous</b> , dans votre village d'Espagne ? La figure jaune	vous
7	.. Padre, retourneriez-vous un jour chez vous, dans <b>votre</b> village d'Espagne ? La figure jaune et grave ne	votre
8	et l'image d'un saint. — Au moins, fit Paul_de_C, <b>avez-vous</b> des consolations spirituelles ? Avez-vous	vous
9	Paul_de_C, avez-vous des consolations spirituelles ? <b>Avez-vous</b> baptisé beaucoup de Chinois ? La réponse	vous
10	de chrétiens chinois... Tous très idolâtres. — Mais <b>vous</b> , au moins, Padre, vous gagnez le paradis, ici !.	vous
11	Tous très idolâtres. — Mais vous, au moins, Padre, <b>vous</b> gagnez le paradis, ici !... La voix froide et brute	vous
12	.. ou non... Dieu sait... Dieu... peut-être... — Mais <b>vous</b> avez la foi, la foi qui sauve 1 Cette fois, le prêtre	vous

**Figura 2.7: Concordâncias de “vous” e seus respectivos derivados**

Fonte: minha autoria, produzido com Wordsmith 6.0

<sup>270</sup> O asterisco (*wildcard* ou caráter curinga) permite selecionar qualquer sequência de caracteres após (ou antes) as letras-chave, por exemplo, “*vos\**” procura “*vos, vossa, vossas, vosso, vossas*”.

**Texto de chegada (FARRÈRE, 1941)**

N	Concordance	Set
1	se meterá em quatro para nos ser agradável. E <b>você</b> , meu velho, verá uma figura de padre como	você*
2	arca, roupa branca empilhada. – Estais em <b>vossa</b> casa, disse o missionário. Falava	vos*
3	começando – padre, voltareis um dia para <b>vossa</b> casa, na vossa aldeia da Espanha? A	vos*
4	– padre, voltareis um dia para vossa casa, na <b>vossa</b> aldeia da Espanha? A figura amarela e	vos*
5	de um santo. – Ao menos – fez Paul_de_C – <b>Tendes</b> consolações espirituais? Tendes	tendes
6	Paul_de_C – Tendes consolações espirituais? <b>Tendes</b> batizado muitos chineses? A resposta	tendes
7	chineses... Todos, muito idólatras. – Mas <b>vós</b> , ao menos, padre, ganhais o paraíso, aqui!	vós
8	ou não... Deus sabe... Deus?... talvez... – Mas <b>vós</b> tendes a fé, a fé que salva! Desta vez, o	vós

**Figura 2.8: Concordâncias de “vós” e seus respectivos derivados**

Fonte: minha autoria, produzido com Wordsmith 6.0

Percebe-se que o TP apresenta 12 concordâncias com as palavras de pesquisa solicitadas (*set*), contra 8 no TC. Essa diferença justifica-se pela característica sintática mais “flexível” do português brasileiro (PB) em relação ao francês, que permite a omissão do pronome sujeito: “*vous gagnez le paradis*” (Figura 2.7, concordância n.º 10) traduzido por “[vós] ganhais o paraíso” (Figura 2.8, concordância n.º 7) ou “*avez-vous (...)?*” (em vermelho) por “[vós] Tendes (...)?” (Figura 2.8, concordâncias n.º 5 e 6).

A leitura comparada das duas figuras acima permite verificar a presença de todas as ocorrências do “*vous*” no texto traduzido e avaliar como foram traduzidas (com ou sem o pronome sujeito). Podem-se destacar três grupos de tradução de “*vous*”: (i) como “você” (os hóspedes entre si) (TC, n.º 1) ; (ii) como “vós” (os hóspedes para o padre: singular) (TC, n.º 3 a 8); (iii) como “vós” (o padre para os hóspedes: plural) (TC, n.º 2). Esta última parece pouco verossímil, em contexto, na medida em que o padre já “esquecera as línguas inúteis do ocidente”. (FARRÈRE, 1941, p. 33)

Apesar da artificialidade do tratamento no TC criada pela própria tradutora, essa escolha tradutória não é aleatória e fazia parte do projeto de tradução de Lispector, pois, verificamos a coerência do uso de “vós” no texto inteiro, de acordo com os objetivos analisados acima. Portanto, o crítico pode concordar ou não com essa interpretação, mas não pode condená-la, pois é válida tanto no contexto de partida quanto no de chegada.

Após a preparação do espaço da cabana para dormir, o jovem criado chinês arrumou o canto para jantar, preparando a segunda etapa da noite, do 3º ato. Ao dirigir-se a seu criado, o missionário expressou-se em chinês sem nenhuma hesitação, fluência que contrastava com suas dificuldades de falar a língua de seus hóspedes, o francês (pois, era espanhol), marcada graficamente, em discurso direto, por meio de uma série de várias reticências. Percebeu essa

diferença de atitude linguística e desculpou-se: “Há... tanto tempo... trinta anos... que eu sou... chinês”. (FARRÈRE, 1941, p. 33)

O silêncio, quase monástico, instaurou-se na cabana:

	CF	CL
<b>S053</b>	Nous soupâmes en silence, de riz et de patates douces. (22)	Ceamos em silêncio, arroz e batatas doces. (33)
	C→E	TT
<b>S054</b>	Il n’y a point de <u>pommes de terre</u> dans le <u>Kouang-Toung</u> ni dans le <u>Kouang-Si</u> . (22)	Não há <u>batatas comuns</u> em <u>Kuang-Tung</u> nem em <u>Kuang-Si</u> . (33)
	C→E	ZTM → Cult. ; CE:Fon. →Cult.

O segmento S053 apresentado acima como elemento de contextualização da narrativa, é mais um exemplo de tradução transparente praticada por Clarice Lispector, atitude tradutória bastante frequente, devido, em primeira análise, ao léxico comum e às frases relativamente curtas (média de 10 palavras).

O segmento seguinte (S054) apresenta dois aspectos significativos de uma característica tradutória relativa a uma mudança importante e imprescindível em inúmeras situações como esta entre o TP e o TC: a adaptação. A primeira refere-se a uma adaptação cultural, pois “*pomme de terre*” (comum na França) traduz-se “batata”, porém a tradutora sentiu a necessidade de acrescentar o adjetivo “comum” para distingui-la da “batata doce” (exótica na França) do trecho anterior. No Brasil, “*pomme de terre*” traduz-se, também, hoje, por “batata inglesa”.

A segunda adaptação diz respeito à fonética e à grafia entre a língua de partida e a de chegada. Vimos acima a questão da tradução dos topônimos. Aqui, o caso é diferente, pois não são lugares muito conhecidos, pois o tradutor adapta a pronúncia, “ou” (fr.) > “u” (port.), *Kouang-Toung* > *Kuang-Tung*. Essa grafia francesa corresponde à usada, em mapas, na época da redação do texto original (1921). Hoje, a grafia romanizada do chinês (transliteração revisada<sup>271</sup>) dessas regiões chinesas é: *Guangdong* ; *Guangxi*.

A refeição encerra-se com uma conversa engajada por Paul de C... com o padre, perguntando-lhe se pretende voltar à sua aldeia natal na Espanha. A resposta do padre foi categórica:

	CF	CL
<b>S057</b>	La figure jaune et grave ne <b>cilla</b> même pas au souvenir. (22)	A figura amarela e grave nem mesmo <b>pestanejou</b> [DEU UM PIO], à recordação. (33)
	C→E	CL:Id.
<b>S058</b>	— Jamais. (22)	– Nunca (33)
	C→E	TT
<b>S059</b>	Il n’y a plus... d’Espagne... (22)	– Não há mais... Espanha... (33)

<sup>271</sup> Chinese ISO 7098:1991 September 1992 Information and documentation - Romanization of Chinese



C→E

TT

O segmento (S057), no TC, modificou a reação do missionário à pergunta de seu hóspede. Com efeito, o verbo “*ciller*” designa o movimento dos cílios e das pálpebras (não da face), em geral, de maneira involuntária (*pestanejar, piscar*). Quanto ao sintagma “*ne cilla mème pas*”, ele se refere à locução “*ne pas ciller*”, que significa ficar imóvel, imperturbável. O verbo só é uma reação espontânea (reflexo, sem controle) a um fenômeno externo (raio de luz de sol ou emoção); quanto à locução, ela é, ao contrário, a manifestação de controle de si. Ela poderia ser traduzida por “não dar um pio”, soluções propostas por Xatara e Oliveira (2002, p. 172) à tradução de “*rester de marbre*”, uma locução sinônima de “*ne pas ciller*” (porém, pertence a um registro um pouco mais formal).

Essa impassibilidade foi rapidamente seguida por palavras, apesar de hesitantes (reticências, no texto), bastante contundentes – “Nunca”, “Não há mais... Espanha...” – de tal modo que confessou a seus hóspedes que seu túmulo já está pronto, ao lado da cabana, para recebê-lo. Sua serenidade voltou ao normal quando Paul de C... quis saber mais a respeito das conversões cristãs na região, respondeu humildemente: “– Não... poucos. – Poucos cristãos chineses... Todos, muito idólatras”. Fechou-se novamente para murmurar a palavra “obediência”.

Esse trecho da narrativa, resumido no parágrafo anterior, foi traduzido de forma transparente por Clarice Lispector, interferindo apenas por meio de uma mudança, nada anódina, na pontuação:

	CF	CL
<b>S073</b>	Dieu sait... (23)	Deus sabe... (33)
C→E		TT
<b>S074</b>	Dieu... peut-être... (23)	Deus?... talvez... (33)
C→E		CS: Pont. → EV-MA

A inserção do ponto de interrogação é uma escolha tradutória que manifesta uma superinterpretação devido à presença imediata do advérbio “talvez”, que, de fato, expressa a dúvida. No entanto, percebe-se que esta é seguida de reticências, o que significa que o raciocínio do padre não foi concluído, porque foi interrompido pelo fervor de Paul de C...: “Mas vós tendes a fé, a fé que salva!” (FARRÈRE, 1941, p. 33). Não se podem inferir aqui quaisquer dúvidas (ou interrogação) a respeito de Deus da parte do padre, pelo contrário, conforme a sua “obediência”, que será comprovada pelo narrador, mais adiante.

Após a refeição, intervém a segunda mudança no “palco” da cabana; a sala de jantar transforma-se em dormitório, que vai, estranhamente, servir, antes de dormir, como “casa de ópio” (*fumerie d’opium*).

CF	CL
<b>S081</b> <b>Il ne fallut qu’</b> un instant <b>pour que</b> la salle à manger fût devenue dortoir. (23)	<b>Ele não faltou senão</b> [PRECISOU-SE APENAS DE] um instante <b>porque</b> [PARA QUE] a sala de jantar foi transformada em dormitório. (33)
C→E	CL→FSO; CS:log.→CSO

A tradução da estrutura sintática que expressa a restrição em francês, “*ne ... que*” (somente, apenas), parece incomodar a tradutora. Com efeito, temos novamente a presença da associação de “não... senão” para tentar traduzi-la. Ademais, o verbo “*falloir*” significa, no contexto, “precisar (de) algo”. O pronome sujeito “il” é, com esse verbo, “impessoal” e não substitui ninguém, portanto não pode ser traduzido por “ele”, que(m) é seu referente no TC? Neste caso, usa-se a palavra “-se” como *índice de indeterminação do sujeito* para traduzir o “il impessoal” francês. Assim, “**Il ne fallut que**” pode ser traduzido por “Precisou-**se** apenas de”.

A relação lógica “*pour que*”, por sua vez, expressa a noção de finalidade da ação de arrumar a sala e significa “a fim de que”, “para que” e não “porque” (*parce que*) que expressa uma noção de causa que não condiz no contexto.

Esse segmento provoca um efeito estranho no leitor que talvez possa conseguir restabelecer o sentido global, apoiando-se no próprio contexto do TC.

O estranhamento que transparece na narrativa, quando o missionário prepara seu material de consumidor de ópio. Desta vez, foram os hóspedes que ficaram calados e surpresos pelo observado.

CF	CL
<b>S083</b> Dans un coin de la case, sous la grande croix de bois qui suppliciait <b>un dieu d’Occident noirci</b> , il avait allumé une petite lampe chinoise, et, maintenant, préparait un bambou, un fourneau, une aiguille, — tout <b>l’attirail</b> immuable des fumeurs d’opium. (23)	Num canto da cabana, sob uma grande cruz de madeira que supliciava <b>um Deus denegrado do</b> [DE] <b>Ocidente</b> [ENEGRECIDO], ele acendera uma pequena lâmpada chinesa, e, agora, preparava um bambu, um forno, uma agulha, toda a <b>equipagem</b> [PARAFERNÁLIA] imutável dos fumadores de ópio. (33)
C→E	EI → FSO; EL→CSO

A descrição da cabana apresenta um contrassenso potencial a respeito da percepção de deus, quando “*noirci*” foi traduzido por “denegrado”. Essa escolha tradutória é interessante, pois é capaz de reproduzir a ambivalência dos dois sentidos que há tanto em francês quanto em português, conforme a tabela seguinte:

<b>NOIRCI</b>	<b>DENEGRIDO</b>
1. tornar(-se) negro. 2. (Lit.) difamar, caluniar, denegrir.	1. que se tornou negro ou escuro; <b>enegrecido</b> . 2. que teve sua reputação abalada; maculado, desacreditado, difamado.
	<b>ENEGRECIDO</b>
	1. tornar(-se) negro; dar ou adquirir tonalidades escuras; escurecer, (...) 2. lançar calúnia ou descrédito sobre; difamar.
<b>DÉNIGRER</b>	<b>DENIGRAR</b>
1. menosprezar algo ou alguém, caluniar.	1. tornar(-se) negro ou escuro; obscurecer(-se). 2. diminuir a pureza, o valor de; conspurcar(-se), manchar(-se).
Fonte: (ROBERT, 2011, adaptação e tradução minhas)	Fonte: (HOUAISS <i>et al.</i> , 2007)

As duas palavras têm as duas primeiras acepções em correspondência: (1) “tornou-se negro, escuro”; (2) “difamado”. Porém, a primeira leitura de “denegrido” em português remete mais à segunda acepção dicionarizada (desacreditado, difamado). Portanto, para dirimir qualquer ambiguidade que não existe no TC, pois a narrativa não apresenta elementos que autorizam essa interpretação, pelo contrário, o adjetivo “enegrecido”, apesar de possuir uma definição equivalente à de “denegrido”, não apresenta, em primeira leitura, relação com calúnia. Ademais, a segunda acepção de “noirci”, adaptada da definição do verbo “noircir” – pois não existe entrada com o adjetivo como no caso do português – pertence ao registro mais formal (literário). A explicação de coloração escura do crucifixo vem da fumaça da pequena lâmpada que queima abaixo e que se deposita nele.

A escolha da tradução de Lispector é pertinente e deixa em aberto as duas interpretações possíveis: o leitor pode decidir por si só. Aliás, a descrição do crucifixo abre uma possível ironia a respeito da religião católica, pois ele é descrito por meio de uma longa perífrase “*croix de bois qui suppliciait un dieu d’Occident*”, traduzida por “cruz de madeira que supliciava um Deus denegrido do Ocidente”. A tradutora resolveu fazer algumas mudanças tradutórias, como iniciar com uma maiúscula ao nome “deus” e acrescentar um artigo definido ao substantivo “Ocidente”. Mas também ela deslocou o adjetivo dentro do grupo nominal, ou seja, por dentro o crucifixo delimitado acima pelas aspas que enquadram a perífrase; no TC, o adjetivo “noirci” está por fora da perífrase.

No que diz respeito ao material preparado pelo padre para fumar o ópio – que assim também “enegrece” seu papel religioso – a tradutora escolheu, talvez por causa dos dicionários disponíveis na época, a palavra “equipagem” (*équipage*) talvez no sentido de “equipamento” (*équipement*), que corresponde às acepções obsoletas da palavra “attirail”, que pode ser traduzida por “parafernália”: bambu, forno, agulhas, cachimbo.

Após concluir a instalação do cenário de “casa de ópio”, o padre deitou-se de lado, na posição tradicional dos fumadores, pois antes de dormir, fuma “sempre doze cachimbos” e convidou seus hóspedes, com um “gesto hospitaleiro”, a fumar. Eles aceitaram, pois também eram acostumados a fumar ópio (Cf. item 1.3.2, p. 57).

Apesar do aparente desprendimento do missionário apresentado na sequência acima, ele mantém o controle sobre tudo (quantidade e duração) e sobre todos (ele mesmo e os hóspedes): fuma doze cachimbos e pára de fumar repentinamente quando o relógio marca meia-noite. Outra atitude que também surpreende seus hóspedes.

De repente, nova mudança de cenário, a casa de ópio torna-se dormitório, pois o dia seguinte tem que celebrar a missa: “– Jejum... – disse ele – Porque, amanhã, missa”. (FARRÈRE, 1941, p.33).

Esse episódio foi traduzido de forma transparente por Clarice Lispector.

#### 2.4.2.5. A missa: epílogo

O novo cenário, no dia seguinte, é a capela acostada à cabana e ainda menor, o padre pronto para celebrar o ofício: “De madrugada, vestiu a sobrepeliz”. (FARRÈRE, 1941, p.33). Paul de C.. quis participar:

CF	CL
<b>S096</b> Paul de C..., bon catholique, <u>offrit de servir la messe</u> . (24)	Paul de C..., bom católico, <u>ofereceu-se para ajudar à missa</u> . (33)
C→E	ZTM

A tradução de Clarice representa aqui uma ZTM, pois a colocação lexical “*servir la messe*”, em português, não se traduz literalmente por “servir a missa” (papel do sacerdote), mas “ajudar à missa”, ou seja, “servir de acólito na celebração da missa” (PRIBERAM, 2012). Ademais, o verbo “*offrir*”, usado com a preposição “*de*” (+ infinitivo) é sinônimo de “*(se) proposer de*”, ou seja, conforme a tradução acima, “oferecer-se para”.

Essa gentileza de Paul de C... colocou o padre numa situação desconfortável e inusitada, pois nunca precisou da ajuda de ninguém:

CF	CL
<b>S098</b> — Oui, dit-il enfin. Mais... j'étais <b>étonné</b> ... parce que <b>depuis</b> trente années... <b>personne ne m'a servi</b> ...	– Sim – disse ele finalmente – Mas... eu fiquei <b>abalado</b> [SURPRESO]... porque <b>desde</b> [HÁ] trinta anos... <b>nenhuma pessoa</b> [NINGUÉM] me <b>ajuda</b> [AJUDOU]...
C→E	CL → [+] M; CL:log. → FSo ; CS → PPP; CG → TV.

Percebem-se as mudanças da pontuação<sup>272</sup>, entre o sistema francês e o português, para destacar o discurso direto do resto da narrativa, prática que representa uma adequação às convenções literárias da cultura de chegada. Nessa transposição o tradutor, se decidir modificá-lo, deve observar a divisão dos diálogos, para não atribuir falas de um personagem a outros ou ao próprio narrador.

As escolhas tradutórias acima se referem, para a primeira, a uma dificuldade inerente à semântica, pois entre palavras aparentemente sinônimas sempre existe um “traço semântico” que permite distingui-las. Aqui, esse traço se refere à intensidade da emoção, “abalado” é mais intenso do que “surpreso”, que seria a tradução de “*étonné*”.

A mesma relação de intensidade pode observar-se com a escolha de “nenhuma pessoa”, que parece mais uma tradução literal do que uma decisão consciente da tradutora, pois “*personne ne*” (pronome indefinido) se traduz por “ninguém”, o “*ne*”, aqui francês não se refere à noção de negação. Assim, o reforço em “nenhuma pessoa” seria expresso em francês por “*aucune personne ne*” – nesse caso “*personne*” se torna “indivíduo” (pessoa).

A tradução de “*depuis*” causa problema para a tradutora, pois “*depuis* + uma duração” traduz-se por “há” (*il y a*), enquanto “*depuis* + data (ponto de partida)”. Neste caso, “desde” é mais adequado. Poderia ser interpretado, a partir da idade de trinta anos do missionário (ponto de partida) até sua idade, no momento da enunciação da própria personagem, para que a duração pudesse ser calculada.

O uso de “*passé composé*” (*Personne ne m'a servi*) em francês, associado, com “*depuis*” significa que o padre faz um constatação, uma avaliação do que aconteceu nesses últimos trinta anos até o momento do enunciado. O uso do presente (*Personne ne me sert*) é uma descrição da continuidade e poderia ser interpretado como uma recusa da ajuda de Paul de C...

O padre aceitou e, na soleira, não mais da cabana, mas da capela, olhou ao redor até o horizonte à procura de féis e repetiu:

CF	CL
<b>S102</b> — <u>Personne...</u> <b>depuis</b> trente années. (24)	– <u>Ninguém</u> ... <b>desde</b> [HÁ] trinta anos. (64)
C→E	CL:log. → FSo

A tradutora traduziu “*personne*” por “ninguém”. Percebe-se que a partícula “*ne*” a incomodou, da mesma forma que a estrutura sintática “*ne ... que*”, em que não há relação com

<sup>272</sup> Isto representa uma dificuldade para a maioria dos alinhadores bitextos (TP | TC), que trabalham com regras de segmentação (*SRX: Segmentation Rules eXchange*) baseadas na pontuação.

a noção de negação. A mesma observação anterior vale aqui com a tradução de “*depuis*” / “desde”.

O padre prossegue sua avaliação da situação da missão: “Nem conversões, nem *fiéis*... nem consolações... **E Deus? Não sei!...** Mas a obediência... e os cachimbos...” (FARRÈRE, 1941, p. 64). A dúvida a respeito de deus aparece nesta última fala do missionário, o que ecoa com o ponto de interrogação antecipado colocado pela tradutora no segmento anterior (S074).

Resignado, na capela sem *fiéis*, além dos dois hóspedes, ele pronuncia com tranquilidade as palavras rituais de abertura da missa “*Introibo ad altare Dei*”, que, paradoxalmente, encerram o conto de Farrère, para abrirem uma nova odisseia, a de Ulysses, de James Joyce, com as primeiras palavras do Capítulo 1, Telêmaco:

Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã. Elevou o vaso e entoou:

– **Introibo ad altare Dei.**<sup>273</sup> (JOYCE, 1966, Tradução de Antonio Houaiss, grifo meu)

#### 2.4.2.6. Definição do perfil tradutológico de Clarice Lispector

A crítica linear da tradução do conto de Farrère possibilita a definição do perfil tradutológico de Clarice Lispector, graças ao conjunto de observações realizadas no item anterior. Em primeira análise, sua tradução pode ser considerada globalmente pertinente, ou, segundo a terminologia de Hewson (2011, p. 182-183), como uma tradução que manifesta uma “similaridade divergente” (*divergent similarity*), ou seja, o texto traduzido apresenta algumas acumulações de desvios ou mudanças (*shifts*), inevitáveis, para qualquer tradutor profissional e não somente em razão do estatuto de principiante de Lispector, em 1941.

Percebeu-se uma grande preocupação com a fidedignidade ao texto original, por exemplo, não foram encontradas mudanças nem na ordem (MDO) nem na divisão das frases (DDF), tampouco na unificação dessas (UDF). As vozes dos diálogos foram devidamente mantidas, com uma nítida atenção a manutenção dos mesmos efeitos sobre o leitor do TC. Porém, a tradução literal gerou uma mudança de voz, mas também de registro no TC, quando a tradutora empregou o “vós” para traduzir “você(s)” (S046). A mudança de pontuação provocou efeitos de dúvida que existe no TP (S074).

Algumas expressões idiomáticas ou idiotismos eram desconhecidos da tradutora, naquela época, provocando contrassensos, porém com efeitos negativos limitados no TC (ex.

<sup>273</sup> “*Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: – Introibo ad altare Dei.*” (JOYCE, 1992, Chapter 1, Telemachus)

S005, S016, S033, S057), outros tiveram impacto maior devido a uma combinação com o efeito como o de voz (ex. S001), transformando “nós” em “eu”. Em geral, as duas principais dificuldades encontradas na tradução dos idiomatismos são: (i) a tradutora desconhece a expressão e a traduz literalmente, estratégia que pode funcionar no TC ou não; (ii) a tradutora conhece a expressão, mas consegue transpô-la para a língua de chegada. Na tradução de S001, é o caso (i) que se aplica na forma de *tradução transparente* (TT) (ou seja, uma *tradução literal* bem sucedida e bem acolhida na LC e em adequação com esta), mas com a perda do traço do efeito estilístico (marcado) gerado pelo idiomatismo.

Outro índice que comprova a busca da fidelidade encontra-se no número de “adição” e de “subtração” relativamente baixo (S006, S017, S023, S032, S045). As supressões podem ser atribuídas a uma falta de atenção da tradutora que “pulou” as palavras sem querer, pois não apresentava nenhuma dificuldade para traduzi-la que justificasse a omissão.

Um problema sintático foi evidenciado com a tradução das estruturas restritivas do francês “*ne ... que*” que significa “apenas” e foram traduzidas por “senão”, às vezes com uma partícula negativa “não”, o resultado gera um contrassenso (CSo) no TC (S008, S038, S046).

Esse problema afeta também tradutores mais experientes, como os Thiériot, na tradução do capítulo “Os primeiros desertores” de *A cidade sitiada* de Clarice Lispector (Cf. 1.4.3.2, p. 81), conforme os segmentos seguintes:

	Lispector (1949)	Vettori (1952)	Thiériot (1991)
<b>S090</b>	[Perseu] Esquecera a mulher e espiava a noite pela vidraça — instável, grande, silencioso no impermeável.	Il avait oublié la femme et regardait la nuit de l'autre côté des glaces — instable, grand, silencieux dans l'imperméable.	Il avait oublié la femme et scrutait la nuit à travers la vitre — instable, grand, silencieux dans son imperméable.
<b>S091</b>	Mas <b>não</b> era <b>apenas</b> uma força cega.	Mais il <b>n'était pas seulement</b> une force aveugle.	Mais il <b>n'</b> était <b>*PAS*</b> <b>qu'</b> une force aveugle.
<b>C→E</b>		TT	{-}→CSo

O segmento S090 contextualiza o segmento S091, foco de nossa análise, que se encontra na coluna “Thiériot”, em que houve a omissão do advérbio de negação “*pas*”, para traduzir o “não” do TC. O advérbio “apenas” foi devidamente traduzido pela estrutura restritiva “*ne ... que*”. Essa subtração gera um contrassenso (CSo) no TC. Por sua vez, a tradutora Vettori resolveu esse problema sem nenhuma dificuldade: “*ne ... pas*” [não] + “*seulement*” [apenas].

Voltando à tradução de Lispector, algumas locuções adverbiais ou conectores lógicos não foram devidamente traduzidos, provocando no TC efeitos como o de contrassenso (CSO)<sup>274</sup> ou o de falso sentido (FSO)<sup>275</sup> (S010, S013, S034, S046, S0102).

Às vezes percebe-se que, diante de uma palavra desconhecida, a tradução sempre foi intuitiva, talvez por falta de dicionário mais completo, tentando se adequar ao contexto, mas, nem sempre com sucesso, provocando efeitos negativos no TC. Essa mesma técnica foi severamente criticada por Clarice na avaliação da tradução de Moutonnier. A tradução de “bidet” por “bípedes” (S002), por exemplo, provocou um efeito de “sem sentido” (SSo) no TC, um contrassenso (CSO) (S019) e um falso sentido (FSO) (S040) na tradução da palavra “boys” com uma acepção específica relacionada à história colonial e à cultura de partida (francesa).

Houve ainda mudanças fonéticas dos topônimos estrangeiros (vietnamitas e chineses) para melhor adequação à pronúncia da LC (S008, S054).

Sem esquecer-se de mencionar as várias “zonas textuais milagrosas” (ZTM) encontradas no TC (S017, S020, S096) que manifestam criatividade na reescritura do trecho ou do fragmento do TP.

O perfil tradutológico de Clarice Lispector preza pela fidelidade ao TP, mas, apesar dos desvios e mudanças pontuais apresentadas acima, detectou-se reformulações pertinentes e originais. Percebe-se, no entanto, certa focalização na busca da equivalência lexical precisa dos nomes e dos adjetivos, ou seja, as palavras “ativas”. Em contrapartida, evidenciou-se certo descuido na escolha dos advérbios ou conectores lógicos (que não apresentam aparentemente dificuldade de tradução), isto é, as palavras “ferramentas” que são os articuladores imprescindíveis para a eficácia na restituição da coerência do TP no TC. Esse traço encontra-se também na escritura criadora de “*Clarice Lispector escritora*”.

As tentativas de recriar no TC os pontos “obscuros” do TP, provocados por palavras desconhecidas e de difícil encontro nos dicionários, demonstram que a tradutora não conseguiu fazer a interpretação “justa” (HEWSON, 2011, p. 178-179) desses pontos do TP a fim de restituí-los devidamente no TC. As competências linguísticas em língua francesa da

<sup>274</sup> « **Contresens.** Faute de traduction qui consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens contraire à celui qu'a voulu exprimer l'auteur. » [Contrassenso. Erro de tradução que consiste em atribuir a um segmento do texto de partida um sentido oposto ao que pretendia expressar o autor.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 23-24, tradução minha)

<sup>275</sup> « **Faux sens.** Faute de traduction qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du texte de départ une acception erronée qui altère le sens du texte, sans pour autant conduire à un contresens. » [Falso sentido. Erro de tradução que consiste em atribuir a uma palavra ou a uma expressão do texto de partida uma acepção errônea que altera o sentido do texto, sem, no entanto, chegar a um contrassenso.] (DELISLE *et al.*, 1999, p. 40, tradução minha)



tradutoras são boas, apesar de apresentar, naquela época, pequenas lacunas do ponto de vista sintático.



## CAPÍTULO 3

---

*PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM:*  
**O BATISMO DO FOGO CRÍTICO**



### 3. *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM: O BATISMO DO FOGO CRÍTICO*

*Você sabe, toda grande obra possui reservas inesgotáveis de atualidade.*

Michel Butor<sup>276</sup>

*[...] tudo o que se quisesse que um dia viesse a existir, na verdade já existia, a própria palavra era anterior ao homem [...]*

Clarice Lispector<sup>277</sup>

Por que motivo estudar, 70 anos depois da sua publicação em 1943, *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector?

Em primeiro lugar, em homenagem à grande escritora brasileira, mundialmente conhecida e reconhecida, que deu à literatura nacional no exterior, a partir da década de 50, uma imagem desvinculada das tradicionais recepções “exóticas” ou “tropicais” de seus antecessores, como o recordista em números de obras traduzidas<sup>278</sup> e em vendas, o escritor baiano Jorge Amado (1912-2001).

Em segundo lugar, conforme a citação do escritor francês Michel Butor, que no seu ensaio “*Joyce et le Roman moderne*” [Joyce e o Romance moderno], criticava, em 1968, os comentaristas que decretaram que a arte de Joyce era “ultrapassada”, desde a chegada do *Nouveau Roman* (do qual Butor é um dos mais importantes representantes), esses autores da “*Nouvelle vague*”, como os chama Butor (1968, p. 4). Não é o simples e natural decorrer do tempo histórico que ultrapassa as grandes obras, pois elas possuem intrinsecamente “reservas inesgotáveis de atualidade”, conforme Butor (1968, p. 4). Assim, uma obra de 70 anos de “idade”, como *Perto do coração selvagem*, detém “reservas” que já aguçaram a curiosidade acadêmica de várias gerações de críticos brasileiros (Antonio Candido, Bendito Nunes, Olga de Sá, Nadia Gotlib, André Luis Gomes, Edgar Nolasco, entre outros) e estrangeiros (Hélène Cixous, Claire Varin, Earl E. Fitz, Carlos Mendes de Souza); “reservas” que satisfarão ainda as curiosidades novas gerações por vir.

Daí surge a tradicional questão: o que pode ser dito de novo após a publicação, ao longo de décadas, dessa riquíssima fortuna crítica sobre a obra e a pessoa de Clarice Lispector, ou seja, um dos paratextos mais pertinentes e diversificados da literatura brasileira, depois dos de Machado de Assis?

<sup>276</sup> « Vous le savez, toute œuvre grande possède d'inépuisables réserves d'actualité. » (BUTOR, 1968, p.5)

<sup>277</sup> (LISPECTOR, 1970, p. 324)

<sup>278</sup> Referência complementar: (TOOGE, 2011)

O âmago da nossa proposta no presente capítulo reside na análise pormenorizada da primeira recepção crítica de *Perto do coração selvagem* no Brasil que já recebeu uma atenção especial de Gotlib (2009, p. 192–212), em 1995<sup>279</sup>, na sua primeira obra de referência: *Clarice: uma vida que se conta*. Pretende-se analisar as reações dos críticos (com um *corpus* ampliado) do ponto de vista literário e *paraliterário* (as referências à psicanálise ou à psicologia, por exemplo), para cotejá-las com a própria obra clariceana. O intuito é definir o “espírito da época” (*Zeitgeist*), a rede conceitual que motivou as críticas, os reflexos da recepção dividida entre os “antigos”<sup>280</sup> (Álvaro Lins) e os “modernos” (Antonio Candido, entre outros), prova da presença de um “divisor de água” crítico e interpretativo na primeira década de 40 do século XX que vai favorecer a aceitação da escritura clariceana pelo leitorado brasileiro.

Ademais, *Perto do coração selvagem* foi a primeira obra de Lispector traduzida e publicada no exterior, em 1954 (10 anos apenas após sua primeira publicação no Brasil). Essa primeira tradução foi realizada para a língua francesa, pela tradutora Denise Teresa Moutonnier e publicada pela editora parisiense Plon. Além do caráter específico, do ponto de vista tradutológico, da primeiríssima tradução de uma obra de um autor, analisaremos as críticas contemporâneas desta tradução na França e na Suíça, para as compararmos com as brasileiras de 1943-1944.

Este amplo estudo da recepção crítica de *Perto do coração selvagem* (1943-1954) corresponde, de certa forma, à preparação para a *crítica das traduções* produtiva e fecundante preconizada por Berman (1995).

### 3.1. O BATISMO DE FOGO: O VALOR INICIÁTICO DA CRÍTICA LITERÁRIA

Entre 1943 e 1944, vários críticos literários brasileiros publicaram na imprensa brasileira da época artigos ou resenhas críticas sobre o romance-estrela de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*. É interessante observar como um título e uma epígrafe bem escolhida podem servir de mote para a leitura e influenciar a recepção crítica da obra.

<sup>279</sup> 1ª edição: 1995; 6ª edição (revisada e aumentada): 2009 – edição consultada para redigir esse trabalho.

<sup>280</sup> Referência à célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* [Da Querrela dos Antigos e Modernos], na França e na Europa, que opôs radicalmente os intelectuais durante os séculos XVII e XVIII. De um lado, os “Clássicos” defendiam uma concepção da criação literária baseada no conceito aristotélico insuperável de *imitação*. De outro lado, os “Modernos” contestaram esta idealização e queriam ultrapassar esses limites clássicos, defendendo uma concepção da criação literária fundamentada no conceito de *imaginação*.

Adonias Filho (na época com 28 anos)<sup>281</sup> foi o primeiro a abrir “o fogo” amigo, no último dia do ano de 1943. Algumas semanas depois, em 15 de janeiro de 1944, Sérgio Milliet (46 anos) publica em *O Estado de São Paulo*, sua crítica com um título também idêntico ao da obra. Em seguida, em 11 de fevereiro de 1944, Álvaro Lins (32 anos) publica, no *Correio da Manhã*, a crítica “O romance Lírico”. Lúcio Cardoso (32 anos) publica seu artigo “*Perto do coração selvagem*”, no *Dário carioca*, no dia 12 março 1944. Quanto ao “caçula”, Antônio Cândido (26 anos), vai apresentar à *Folha da manhã* duas análises da obra, a primeira, “Língua, Pensamento, Literatura”, em 25 de junho de 1944 e a segunda, poucos dias depois, publicada em 16 de julho, intitulada, como a de Milliet e de Cardoso, “*Perto do coração selvagem*”.

Esses críticos pioneiros da obra clariceana tinham em comum uma admiração e um conhecimento profundos das características literárias do modernismo brasileiro. Portanto, tiveram uma maior “abertura” e preparo para receber obras literárias consideradas mais “experimentais” publicadas na época, tanto no que diz respeito à forma quanto à linguagem criativa.

A análise das críticas estreias de *Perto do coração selvagem* contribuirá para estabelecer uma definição do romance moderno brasileiro em 1944 e entender como se operou a recepção crítica das inovações da obra clariceana.

### 3.1.1. Adonias Filho: a introspecção como método psicológico

A primeira crítica que se interessou ao livro de Clarice foi a de Adonias Filho, publicada logo após a publicação, em 31/12/1943, cujo título retoma o do romance, aliás, salvo três ou quatro exceções, como a maioria dos outros críticos da época. O crítico, num estilo quase clariceano, reflete, num primeiro momento, sobre a questão da *descoberta* que lhe proporcionou sua leitura, não vista necessariamente como “movimento espontâneo” ligado à surpresa, como é de praxe, mas sim, como um “clima de inteligência”. Com efeito, a descoberta ultrapassa os limites sensoriais da observação visual, da análise tátil, da indagação verbal, pois o ato de *descobrir* a obra de Clarice levou Adonias Filho (1943) a relacioná-lo ao *deslumbramento*, ou seja, à “ideia de intimidade com um mundo desconhecido. Em verdade, sensação assim como a da mãe que contempla o filho recém-nascido pela primeira vez”.

---

<sup>281</sup> Entre parênteses constam as idades dos críticos no ano da publicação de seus respectivos textos críticos.

Essa ideia de *deslumbramento*, relacionada à descoberta, representa uma fiel metáfora ao conceito hegeliano do *Zeitgeist* [espírito da época], como ambiente intelectual e cultural dessa primeira metade do século XX – impregnada pela confusão geopolítica planetária – que atravessa as fronteiras culturais brasileiras, para influenciar e ser influenciado. A referência à contemplação do filho recém-nascido pela mãe expressa nitidamente a sensação ressentida pelo leitor da época a respeito de *Perto do coração selvagem*, isto é, algo visto como novo e deslumbrante: mas com uma profunda impressão de fazer parte da cultura nacional e com uma necessidade de renovação impregnada pela *gestação*, como forma conscientização *pré-natal* de uma sociedade ou comunidade intelectual urbana de uma *literatura por vir*.

Essa descoberta, acrescenta Adonias Filho (1943), “supera a inteligência”, afasta-se do racional, para engajar-se num processo de interiorização até chegar à consciência. O crítico introduz a noção de “plano”, que será retomada, em seguida, por outros críticos. Com efeito, esse novo plano “efervescente” do *drama humano*, é aquele dos “conflitos morais, as paixões quase inexplicáveis” (ADONIAS FILHO, 1943), drama que remete à tradição grega da tragédia, ou seja, a luta vã de um herói despreparado (Joana) contra a fatalidade de seu destino, forjado por forças sociais implacáveis (orfandade, adultério, traições). Daí, esse pessimismo que transparece ao longo da obra clariceana, acentuado pela ruptura da progressão cronológica, substituída por uma sucessão de *analepses* e *prolepses* narrativas que fogem do presente e de certa forma da realidade, para evoluir, no plano das paixões descrito pelo crítico. Ao citar Breteron (1968, p. 20), Massaud (2004) apresenta uma definição da tragédia que se enquadra, a meu ver, na tragédia moderna e vanguardista criada por Clarice Lispector e vivida, com altos custos, pela protagonista:

[A] tragédia é uma desgraça final e impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário, envolvendo pessoas que merecem respeito e simpatia. Geralmente implica uma irônica mudança de sorte e comunica uma forte impressão de vazio. As mais das vezes, esta se faz acompanhar de infelicidade e sofrimento emocional. (BRETERON *apud* MOISÉS, 2004, p. 450)

A *efervescência* neste universo corresponde, para Adonias Filho (1943), à “vida interior própria aos seres conscientes”. Com efeito, o crítico fundamenta sua argumentação, sem fazer referência às influências anglo-saxônicas de Virginia Wolf e de James Joyce, para destacar a ênfase do processo introspectivo da escritura de Clarice Lispector. Ele não se deixou influenciar pelo impacto da recepção nos meios intelectuais gerado pelo título joyciano e reforçado pela epígrafe do autor irlandês. Ao invés de procurar essências intertextuais que poderiam justificar essa influência, o que, aliás, sempre foi negado pela própria autora, Adonias Filho orientou-se, prática que se considera uma atitude racional, em



direção da psicologia (experimental), que poderia oferecer um quadro ou embasamento teórico para fundamentar sua crítica, razão pela qual, ele citou o psicólogo belga Georges Dwelshauvers (1866-1937), especialista das questões relativas à introspecção, empregada como método psicológico, que se originou de um ponto histórico, no Renascimento, nos estudos pormenorizados das paixões.

Assim, para Adonias Filho (1943), esse novo plano, o da introspecção, não precisa de espaço onde a “intensidade se torna inútil”, que caracteriza o romance como uma “zona de desordem e contrastes”. Com efeito, essa desordem contrasta, de certo modo, com a simplicidade, o que chamei de *simplicidade*, que se manifesta na prosa clariceana pela “absoluta nudez da consciência” que afasta qualquer narração, conforme destaca Adonias Filho (1943). O crítico acrescenta, com justeza, que não existem diálogos simples em *Perto do coração selvagem*, pois a apresentação das figuras foge das normas clássicas e padrões narrativos geralmente compartilhados na comunidade receptora.

Pode-se distinguir, a meu ver, três planos nesta crítica: o do “coração” (as paixões); o da “epiderme” (as sensações), que são planos que poderiam enquadrar-se nas “normas clássicas”; e o terceiro plano refere-se à “consciência” (a razão). Porém, ao se referir a essas três palavras-chave (coração, epiderme, consciência), o crítico destaca uma figura emblemática da prosa clariceana, quando a consciência deixa de lado, por bem ou por mal, seu papel de ator e de fio condutor narrativo, para tornar-se paciente “como deitada sobre uma mesa de laboratório”. (ADONIAS FILHO, 1943)

É pela epiderme e pelo coração que Joana analisa, como qualquer “mortal”, até se for de papel, a consciência. Joana é sanguínea, o narrador é o verdadeiro “cientista” que estuda e disseca essa *consciência*, de fato, a principal protagonista do romance. Logo, Joana torna-se a principal coadjuvante que expõe, com sensibilidade, suas sucessivas descobertas de vida. A principal ferramenta de análise da consciência dos vários protagonistas nunca deixa de ser a *linguagem* – não só de Joana, mas também desse narrador onisciente – que o crítico (1943) chama de “curiosa”, pois é uma “sucessão de imagens em um mesmo nível, quase sempre coloridas, mas estranhamente associadas”.

Além do impacto no leitor dessa linguagem peculiar, Adonias filho avalia que a força técnica e organizadora de Lispector, em *Perto do coração selvagem*, que se encontra nos “limites de todos esses estados psicológicos”, manifesta-se na sua vontade (e seu sucesso) de fugir das paixões que, desde sempre, são ligadas à fama de ser invencíveis. As paixões são sentimentos intensos e excessivos, incontrolláveis, comparáveis à ardência das emoções –

difícil apagá-las com o coração, pois, para Adonias Filho (1943), ao “[f]azê-lo, seria queimar o coração como queimaríamos as mãos se com elas fôssemos apagar os incêndios”.

Este trecho não deixa de ter um caráter premonitório pela ideia nele expressa, pois Clarice Lispector vivenciou na própria carne as queimaduras para apagar um incêndio. Na madrugada do dia 14 de setembro de 1966, um incêndio provocado com uma ponta de cigarro que a escritora deixou aceso, por negligência, queimou partes de seu corpo, a mão direita, parcialmente destruída, quase teve que ser amputada (GOTLIB, 2007, p. 368).

Para lutar contra o “pressentimento dessa expansão” das paixões, Adonias Filho (1943) destaca certa racionalidade na escrita de Clarice, pois é pelos cortes no corpo do livro, sempre na justa medida, nem na “insuficiência” nem no “exagero”, que a escritora se livrou da “loucura”, gerada, com frequência, por esse tipo de expansão invencível.

Assim, a busca desse equilíbrio parece consciente e determinante para a criação dos “grandes momentos líricos”, sem prejudicar o “sangue pagão que inunda” a obra.

O crítico (1943) destaca uma das características da organização dos capítulos do livro, devido à alternância dos “horizontes”, entre a infância e as diversas etapas da vida de Joana, com figuras de retórica alternando entre a prolepse e a analepse, criando efeitos de *descoberta*, sendo o “principal cenário do romance”. Porém, Adonias Filho (1943) esclarece que o conceito de descoberta que aqui introduziu desvincula-se, na prosa clariceana, da ideia de “elemento primitivo” e de seu respectivo “traço infantil”, de timidez e de falta de experiência: “Mas é alguma coisa superior à própria surpresa. Alguma coisa que não se oculta. Alegria sentida em face da vida e da beleza do próprio pensamento”, conclui ele.

### 3.1.2. Sérgio Milliet: um feliz acaso que nunca abolirá a arte

Além de ser um dos idealizadores do modernismo brasileiro, Milliet (1898-1966) foi, por meio de seus ensaios literários e de suas traduções<sup>282</sup> e versões (português / francês), um divulgador da obra de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, entre outros, na Europa (França e Suíça). Milliet praticou pessoalmente, como poeta, este tipo de experiência de ruptura ao publicar seus poemas na revista de vanguarda *Klaxon*, sendo um dos protagonistas da famosa *Semana de Arte Moderna de 1922*.

<sup>282</sup> “Colabora nas revistas brasileiras Klaxon, Terra Roxa, Ariel e Revista do Brasil, envia textos estrangeiros para publicação no Brasil e traduz poemas de modernistas brasileiros para a revista *Lumière*.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 20 jan. 2010)

### 3.1.2.1. Uma leitura dialógica: a obra lida por si a partir da página 160

*Tudo leva a crer que há um ponto do pensamento a partir do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente*<sup>283</sup>.

O Manifesto do surrealismo.

Sergio Milliet, em seu artigo, intitulado “*Perto do coração selvagem*”, publicado em *O Estado de São Paulo*, no dia 15 de janeiro de 1944, apresenta a escritora estreante em termos bastante elogiadores, logo na frase de abertura: “Raramente tem o crítico a alegria da descoberta” (MILLIET, 1981, p. 27)<sup>284</sup>. Descoberta inopinada que se contrapõe à criatividade dos autores famosos e consagrados da época que se tornou, livro após livro, cada vez mais insípidos e previsíveis, o famoso *Zeitgeist* – a tal ponto que o próprio crítico (1981, p. 27) “seria capaz de sobre eles escrever nem sequer folheá-los”. Porém, a chegada ao mercado editorial de um autor estreante não é necessariamente sinônimo de “descoberta”, pois a curiosidade desvanece-se logo após a leitura de algumas páginas.

Milliet não esconde que as primeiras reações diante de romance de uma autora desconhecida poderiam levá-lo a abandonar a tarefa de exercer seu papel de crítico. Primeiro comenta o suposto pseudônimo de *Lispector* considerando-o “estranho e até desagradável”<sup>285</sup>, e acrescenta: “eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidades’, que a gente [os críticos literários] pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria” (MILLIET, 1981, p. 27). Em seguida, explícita sua má vontade diante do novo: “Ler isso, quando há tanta coisa gostosa!”

No entanto, na hora de arquivar e antes de esquecer *Perto do coração selvagem*, Milliet (1981, p. 27-28) teve uma reação ética, foi acordado pela sua “consciência profissional” e abriu o livro na página 160, “à toa, por acaso, por que o algarismo me agradava e a disposição tipográfica era simpática” (MILLIET, 1981, p. 28). Cento e sessenta, o número de sorte de Clarice Lispector, pois sem esses três algarismos significativos 1-6-0 e

<sup>283</sup> « *Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement.* » Le Manifeste du surréalisme.

<sup>284</sup> Referência à coletânea dos artigos publicados em: MILLIET, S. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Livraria Martins Editora : Editora da Universidade de São Paulo, 1981. v. 2

<sup>285</sup> Na sua última entrevista de Clarice Lispector, concedida ao repórter Júlio Lerner, em 1977, ela fala a respeito desse comentário de Milliet e dá uma breve etimologia: “Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e foi formando outra coisa que parece ‘Lis’ e ‘peito’, em latim.” Daí a importância dos nomes do título e do autor na recepção da obra.

sem a diagramação da editora *A Noite*, ela teria sido completamente ignorada pela “crítica de influência”<sup>286</sup> da época:

[**Lídia interrompera-se. Olhava-a com cuidado. Como Joana parecia inexperiente.**] Falava do amor com tanta simplicidade e clareza porque certamente nada ainda lhe tinha sido revelado através dele. Ela não caíra nas suas sombras, ainda não sentira suas transformações profundas e secretas. Senão teria, como ela própria, quase vergonha de tanta felicidade, manter-se-ia vigilante à sua porta, protegendo da luz fria aquilo que não deveria cestar-se para continuar a viver. (LISPECTOR, 1998, p. 150, grifo meu. Citado por MILLIET, 1981, p. 28)

Eis o primeiro trecho da obra que o crítico leu e qualificou como “excelente”: “Mas isso é excelente! Que sobriedade, que “penetração”<sup>287</sup>, e ao mesmo tempo, **apesar do estilo nu, que riqueza psicológica**” (MILLIET, 1981, p. 28, grifo meu). Temos aqui um exemplo de renovação da linguagem literária que Antonio Candido vai tentar analisar na sua própria crítica<sup>288</sup> de 1944.

Com efeito, Milliet destacou que a “sobriedade” e o “estilo nu” podem contribuir para a expressão de sensações, até então, indizíveis, tão abstratas como a “penetração” do pensamento e sua “riqueza psicológica”. Esse trecho parece ser um pacto de leitura, inserido no meio da segunda parte do livro, no capítulo intitulado “Lídia”, que é nome da rival de Joana. Um pouco antes da parte lida pelo crítico, destacamos as três frases significativas, nas quais *Lídia* pode ser substituída por *Sergio* e *Joana* por *Clarice* para ter uma representação das emoções ressentidas pela *leitura-descoberta*: “*Sergio* interrompera-se. Olhava-a com cuidado. Como *Clarice* parecia inexperiente”. (adaptação nossa da citação de Lispector acima).

Esse modo de leitura ao acaso, já fora recomendado por James Joyce para seus leitores para ajudá-los a descobrir seu(s) livro(s): “Eu gostaria que fosse possível pegar ao acaso uma página do meu livro e ver de repente de que livro se trata<sup>289</sup>”. (JOYCE *apud* ELLMANN, 1962, p. 546, tradução minha)

Milliet (1981, p.28) adotou o modo de *leitura-descoberta* joyciano para aplicá-lo a *Perto do coração selvagem*: “Leio ainda alguns trechos numa espécie de teste desconfiado”. A leitura casual de fragmentos levou o crítico a entrar no *acaso clariceano* a partir, de então, do capítulo I: “e resolvo começar (...) tomado por um interesse que não decai”. O interesse encontrado pelo crítico, não se situa nos fatos narrados, mas nas “novas vitaminas” que a protagonista principal, Joana – “pouco sensual”, mas dotada de natural invenção, de

<sup>286</sup> Termo usado por Antonio Candido na sua crítica de *Perto do coração selvagem* de 1944.

<sup>287</sup> Termo usado por Antonio Candido na sua crítica de *Perto do coração selvagem* de 1944.

<sup>288</sup> Essa crítica será analisada no item 3.1.5.

<sup>289</sup> « *J'aimerais qu'il fût possible de prendre au hasard une page de mon livre et de voir d'un seul coup quel livre c'est.* » (JOYCE *apud* ELLMANN, 1962, p. 546)

clarividência, de curiosidade – distribui ao longo da escrita: (i) suas observações “cristalinas e duras<sup>290</sup>”; (ii) sua “capacidade introspectiva”; (iii) “sua coragem simples com que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana”. Milliet (1981, p. 28) atribui essa “sensibilidade complexa” e esse “poder expressivo inato” à “magia encantatória”. Antes de abrir a mítica *página 160*, ao contrário de Ulisses, o crítico se esqueceu de colocar a cera em seus ouvidos e de se amarrar ao mastro de seu escritório, para conseguir ouvir a Joana – sereia de uma odisseia introspectiva – sem se apaixonar pelo seu enfeitiçante canto.

Poeta, Joana dá vida às coisas após nomeá-las de forma “muitas vezes diferente da realidade comum”. Com efeito, para ela, as realidades são múltiplas, associadas aos mais sutis e quase imperceptíveis movimentos da vida. Seu drama, *drama da linguagem*<sup>291</sup>, nasce desta percepção incomum, ou seja, “da contradição, do antagonismo de seu mundo próprio, cheio de significados específicos, com os mundos alheios, ou mais vulgares ou impenetráveis” (MILLIET, 1981, p. 28-29).

Para Milliet, não existe em Joana, como para todas as outras pessoas comuns, essa possibilidade de fusão, “de diluição”, pois ela “é irredutível na sua personalidade ‘cristalina e pura’ de diamante”; personalidade alheia que incomoda tanto seus familiares que cumprem, aliás, papel secundário no romance: “personagens apenas esboçados”.

### 3.1.2.2. A poesia do “diálogo interior”

A poesia de Joana se manifesta ao longo do livro num “diálogo interior”, que Milliet (1981, p. 29) detectou logo nas primeiras linhas do *incipit*, capítulo intitulado “O Pai”, quando, Joana, ainda menina, encostava

a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1998, p. 13. Citado por MILLIET, 1981, p. 29)

No trecho acima, o crítico chama de “diálogo interior” um processo de ficcionalização de uma criança exposto por um narrador onisciente: “Esse diálogo interior [sic] já começa no isolamento da menina sozinha no **mundo irreal dos adultos**” (MILLIET, 1981, p.29, grifo meu). Milliet deixa entender aqui que o mundo ficcional de Joana, logo no início, já

<sup>290</sup> Milliet se refere aqui à frase de Otavio: “Nela havia uma **qualidade cristalina e dura** que o atraía e repugnava-lhe simultaneamente, notou ele.” (LISPECTOR, 1998, p. 91, grifo nosso). O crítico associou metaforicamente essa “qualidade cristalina e dura” à do diamante.

<sup>291</sup> Título do ensaio dedicado a Clarice Lispector de Benedito Nunes: **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Atica, 1989.

contaminou o mundo dos adultos – que é, por definição, explicitamente *real*: protetor e responsável – que se torna *irreal*, pois a figura do pai (de Joana) escreve à máquina, portanto ele possui uma carga intrínseca *ficcionalizadora*, mimética, na medida em que ele pode, devido à profissão, mudar a percepção do leitor, considerando-o como o próprio narrador do romance.

É esse procedimento narratológico que Clarice Lispector vai explorar, de maneira mais explícita, no seu último romance, *A hora da estrela* (1977), com o narrador fictício: Rodrigo SM. O filósofo e teórico da estética Jean-Marie Schaeffer (1999, p.231), em *Pourquoi la fiction ?* [Por que a ficção?], descreve alguns dispositivos ficcionais que integram a esfera do cotidiano, no tocante à aprendizagem do real pelas crianças por meio da *mimesis*, ou seja, o jogo (gestual e verbal) e o devaneio ou o sonho diurno. Essas interações com colegas de mesma idade ou adultos (como na cena da criação da poesia, descrita acima) ou solitárias fazem parte do desenvolvimento psicológico normal da criança.

Essas atividades – seja ficções interativas com os adultos ou seus amiguinhos, jogos solitários do tipo mimético (bonecas, carros miniaturas, etc.) ou da cena imaginária do seu teatro mental – formam o núcleo da sua competência ficcional<sup>292</sup>. (SCHAEFFER, 1999, p. 231, tradução minha)

Para Schaeffer (1999, p. 231), essas atividades lúdicas e miméticas não necessitam de uma aprendizagem cultural específica, pois existem em qualquer lugar e em toda cultura: a “autoestimulação imaginativa é indissociável de todo jogo ficcional”. As competências são de ordem psicológica, porém os conteúdos são culturalmente marcados, como no trecho abaixo.

O crítico paulista destacou de fato um processo de ficcionalização de uma criança criando uma situação imaginária de seu “teatro mental”, no qual se insere um diálogo interior (vocalizado ou não) entre a Joana “a princesa”, papel onipotente, e seu personagem fictício, seu “servo” que possui, quanto a ele, uma existência física de bonequinha. Esse tipo de situação ficcional é oriundo da tradição ocidental dos contos de fadas, colocados num passado remoto de um reino medieval, portanto assimilado de forma mimética pela criança, ou seja, o que Schaeffer chama de *ficção pública*. O narrador se refere a Joana, criança:

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: **‘Majestade Joana, podeis me escutardes [sic] um minuto, só um minuto podereis interromperdes [sic] vossa sempre ocupação?’** E declarava depois: **‘Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço’**”. (LISPECTOR, 1998, p. 15. Citado por MILLIET, 1981, 29, grifo meu)

<sup>292</sup> « Ces activités – qu’il s’agisse des fictions interactives avec les adultes ou ses camarades, des jeux solitaires à amorces mimétiques (poupées, voitures miniatures, etc.), ou de la scène imaginaire de son théâtre mental – forment le noyau de sa compétence fictionnelle. » (SCHAEFFER, 1999, p. 231)

Trata-se aqui de um diálogo interior?

Os trechos que Milliet escolheu para ilustrar seus argumentos traduzem sua própria concepção, certa ou errada, dos conceitos teóricos empregados para analisar um texto literário e redigir sua crítica. Essa escolha pode refletir uma influência alheia, quiçá, neste caso, o paratexto, como a epígrafe do romance da autoria de James Joyce, apresentada por Lúcio Cardoso e acatada por Clarice Lispector.

Por conseguinte, a questão do “controle” da palavra no discurso autobiográfico nos remete diretamente ao centro de interesse da análise desse gênero literário: o conflito permanente, ou melhor, o diálogo interior permanente entre enunciador e enunciado, a tensão entre o que se passa em uma consciência e o que se exprime de maneira mais ou menos inteligível por palavras<sup>293</sup>. (HOLM, 1999, tradução minha)

A dificuldade da exteriorização dos pensamentos de uma personagem, do autor para o leitor, por meio da escritura, situa-se na língua, para restituir a realidade material das ideias de maneira inteligível.

Conforme a avaliação de Milliet (1981, p. 30), a escritora consegue contar tudo “numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos, em usar das mais inéditas soluções”. O crítico não cita aqui exemplos, mas ele destaca uma *linguagem renovada*, cuja associação sintática releva da arte poética, procedimentos encontrados já no simbolismo e no modernismo, porém a escritura clariceana não incorporou os principais defeitos destes, pois ela não caiu “no hermetismo nem nos modismos modernistas” (MILLIET, 1981, p. 30).

A autora conseguiu manter “uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, adjetivação segura e aguda” (MILLIET, 1981, p. 30). Essas características contribuem para estabelecer uma relação inteligível com o leitor para acompanhar “a originalidade e a fortaleza do pensamento”, reforça o crítico (1981, p. 30). Pensar e passar do plano das ideias ao das ações exige, de fato, certa acuidade, mas pensar e passar para o plano da linguagem essas ideias releva da arte do poeta, que tem esta competência de traduzir o pensamento em palavras:

Ora esse pensamento não é fácil de vestir, pois se apresenta sempre de uma qualidade pura, e qualquer imagem em falso, demasiado brilhante, qualquer exibicionismo, mesmo poético, o deturpariam. (MILLIET, 1981, p. 30)

O leitor de “romance moderno”, na época da recepção de *Perto do coração selvagem*, já começa a ter o perfil de um leitor que não busca ler uma linguagem inteligível, pois além

---

<sup>293</sup> « Par conséquent, la question de la “maîtrise” de la parole dans le discours autobiographique nous mène droit au centre d’intérêt de l’analyse de ce genre littéraire : le conflit permanent ou plutôt le dialogue intérieur permanent entre énonciateur et énoncé, la tension entre ce qui se passe dans une conscience et ce qui se laisse exprimer de façon plus ou moins intelligible par des paroles. » (HOLM, 1999)

das várias implicações intertextuais – que, no caso de “fluxo de consciência”, podem ser reduzidas ao mínimo –, ele procura ler o que existe atrás das palavras.

Esse comportamento leitoral é uma das condições para o sucesso de uma obra modernista, no Brasil de 1943. Segundo o filólogo norueguês Helge Vidar Holm, da Universidade de Bergen, ao estudar a polifonia e o dialogismo bakhtiniano no discurso autobiográfico, destaca que

um discurso autobiográfico claro e nítido, em que falaria *uma* única voz, deixaria os leitores atentos insatisfeitos, apesar da inteligibilidade aparente: nós não lemos para compreender as palavras no primeiro grau mas para compreender o que se esconde por trás delas<sup>294</sup>. (HOLM, 1999, tradução minha)

Decorre da citação acima que esse tipo de leitor foge do primeiro grau da leitura, considerado como funcional, e seu interesse principia a partir do segundo grau de leitura. O leitor de “romance moderno” é um leitor de texto-palimpsesto.

As particularidades da escritura clariceana destacadas rementem, segundo o crítico (1981, p. 30), às do escritor francês André Gide e às do inglês Charles Morgan, “o que de resto não implica comparações deslocadas”, pois *Perto do coração selvagem* já se distingue ocupando “um plano de absoluto destaque em nossa literatura”.

Ao analisar a obra, Milliet destaca algumas características da personagem principal, Joana, por exemplo, sua resistência à diluição nos outros personagens, sua vontade de preservar seu próprio mundo dos mundos deles, como sendo uma questão de vida ou morte contra as “restrições superficiais”.

Porém, na vida adulta, através do casamento com Otavio, Joana descobre a estranha sensação de dependência, de “prisão<sup>295</sup>” entre o ato de possuir e o de ser possuída, pois “ela se espanta de verificar que não há ‘um meio de ter as coisas sem que as coisas<sup>296</sup>’ a possuam” (MILLIET, 1981, p.31).

Essa dominação intrínseca das coisas físicas desencadeia-se em uma dicotomia entre a prisão do corpo e a liberdade inalienável do espírito, ou seja, entre dois planos – o da prospectiva da imaginação e o do presente preso na linearidade do tempo físico, conforme Milliet (1981, p. 31), citando Lispector (1998, p. 44): “A imaginação apreendia e possuía o

<sup>294</sup> « un discours autobiographique net et clair où il n’y aurait qu’une voix qui s’exprime laisserait les lecteurs attentifs sur leur faim malgré l’intelligibilité apparente : nous ne lisons guère pour comprendre les paroles au premier degré mais pour comprendre ce qui se cache derrière elles. » (HOLM, 1999)

<sup>295</sup> “A prisão da carne fecha-se por dentro da gente, não por fora; e a partir de um certo momento o ato de possuir se enleia inextricavelmente ao ato de ser possuído.” (MILLIET, p. 1981, p.30).

<sup>296</sup> Milliet cita um trecho de *Perto do coração selvagem*: “E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?” (LISPECTOR, 1998, p. 31)



futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito”.

Dessa citação destaca-se uma estreita relação com elementos típicos da escritura clariceana dividida em universos e planos rítmicos distintos, porém, no que diz respeito aos planos temporais<sup>297</sup>, a superposição destes pode acarretar uma percepção de simultaneidade, paradoxalmente, dinâmica e engessada, sublinhada pelo crítico, “na construção lenta mas segura de um mundo próprio [de Joana], de um mundo dentro do qual o presente perde pouco a pouco sua forma, do qual o presente se ausenta, ou se confunde com o passado e o futuro” (MILLET, 1981, p. 31)

**Uma abordagem psicanalítica.** A questão da escritura do tempo da narrativa, no qual presente, passado e futuro coexistem, representa, para Milliet, um desafio literário que se aproxima das teorias psicanalíticas aplicadas ao teatro pelo dramaturgo francês Henri René Lenormand (1882-1951), que trabalhava com a *simultaneidade dos tempos*: “chega-se assim a uma espécie de conhecimento empírico da quarta dimensão que nos torna premonitórios e saudosistas a um tempo” (MILLIET, 1981, p. 31).

Com efeito, ao se referir à protagonista, o crítico acrescenta “em Joana, a posse do passado é uma realidade presente”, conforme as próprias palavras dela: “Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...” (LISPECTOR, 1998, p. 48, citado por MILLIET, 1981, p. 31).

Já naquela época, a crítica de Milliet referia-se à teoria da psique freudiana, num primeiro tempo, de maneira velada, através da “filosofia<sup>298</sup>” do teatro de Lenormand, um escritor, em nossos dias, completamente esquecido.

Com efeito, segundo Catherine Meyer (2005, p. 196), o próprio Freud, em 1921, contava mais com o dramaturgo francês do que com o fundador do movimento surrealista, André Breton, para divulgar sua causa na França. Assim,

Paul Bourget é sem dúvida o primeiro romancista francês a ter falado de psicanálise em: *Némésis*, em 1918. Lenormand, em 1922, escreveu uma peça sobre a psicanálise: “O comedor de sonhos”, que fez grande sucesso na França e na Suíça. [...] No entanto, é essa literatura “barata” que cria a moda da psicanálise na França, depois da Primeira Guerra Mundial<sup>299</sup>. (MEYER, 2005, p. 190, tradução minha)

<sup>297</sup> Álvaro Lins vai também destacar esse aspecto, referindo-se diretamente no seu artigo a Nelson Rodrigues: “Foi, por exemplo, dentro deste moderno conceito de ficção que sr. Nelson Rodrigues construiu a sua peça *Vestido de nova*.” (LINS, 1946, p. 111)

<sup>298</sup> Milliet emprega na sua crítica o vocábulo “filosofia” (MILLIET, 1981, p. 31)

<sup>299</sup> « Paul Bourget est sans doute le premier romancier français à avoir parlé de psychanalyse dans : *Némésis*, en 1918. Lenormand, en 1922, écrit une pièce sur la psychanalyse : *Le Mangeur de rêves*, qui eut un grand succès en France et en Suisse. [...] Cependant, c’est cette littérature à bon marché qui créa la mode de la psychanalyse en France, après la Première Guerre mondiale. » (MEYER, 2005, p. 190)

Sergio Milliet, o “homem-ponte” entre o Brasil e a Europa, naquela época – morava na Suíça, onde permaneceu até 1926 – supostamente assistiu a esta peça, *Le Mangeur de rêves* [O comedor de sonhos], à qual faz referência na sua crítica, para analisar os efeitos da (con) fusão dos tempos cronológicos em *Perto do coração selvagem*.

Além da questão da diluição espaço-temporal do mundo de Joana, que Clarice Lispector conseguiu expressar, na época, por meio de sua escritura inovadora, o crítico paulista interessou-se pela temática da morte que permeia a fala da protagonista principal. Assim, a maneira de ser de Joana nos mundos alheios, ou seja, a sua verdadeira luta contra a verdadeira morte, contribui mais para seu suicídio do que para sua sobrevivência: “Mal sabe ela [Joana], na sua encarniçada recusa que se está suicidando, que vida e morte são uma só e única coisa, um processo sem solução de continuidade” (MILLIET, 1981, p. 31), trilhando inexoravelmente, ao contrário do comum dos mortais, no caminho da “morte-sem-medo”<sup>300</sup>, caminho constantemente entrecortado por “sublimações e transferências”.

Milliet faz novamente referências explícitas aqui à psicanálise, usando essa terminologia própria a essa área de conhecimento e se referindo aos profissionais da área como o “terapeuta profissional”.

**A sublimação.** Segundo os psicanalistas e tradutores das obras completas de Freud para o francês, Jean Laplanche e Jean-Bernard Pontalis, na obra de síntese deste trabalho de tradução, o *Vocabulário da psicanálise*, definem o verbete “sublimação” da seguinte forma:

Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 495)

Assim, do ponto de vista de Milliet (1981, p. 31), uma das sublimações de Joana “se consubstancia no jogo verbal, espécie de associação de ideias pela qual se chega ao fundo do poço”. Esse jogo com a linguagem levou Joana, não a se libertar ou entender melhor a vida, mas pelo contrário, a se trancar num *círculo vicioso* da “morte-sem-medo”, sem “a presença do terapeuta profissional ou mesmo ocasional (marido, amante, amigos)” (MILLIET, 1981, p. 32).

Apesar de possuir as chaves da porta de sua própria prisão, o crítico ressalta o isolamento no qual a protagonista principal, Joana, está trancada, num “poço”, sem

<sup>300</sup> Na última frase do romance *Perto do coração selvagem*: “nada impedirá meu caminho até a **morte-sem-medo**, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” (LISPECTOR, 1998, p. 202, citado por MILLIET, 1981, p. 31)

“horizonte”, na medida em que “amigos não tem; o marido teme-lhe a clarividência agressiva [...]”; o amante surge confundido numa felicidade insonhada” (MILLIET, 1981, p. 32).

Porém, Milliet (1981, p. 32) vê no amante, sem nome – ao qual Clarice Lispector vai dedicar dois capítulos específicos, “O homem” e o “O abrigo no homem” – a única personagem da obra que abre para Joana “uma nesga de horizonte”. Essa abertura, tão estreita quanto seja, manifesta-se pela iniciativa do amante de solicitar o exercício do poder inventivo da protagonista, através da criação verbal, visto como objeto socialmente valorizado: conforme Laplanche e Pontalis, o *objetivo da pulsão sublimada*. O crítico destaca, nesta parte do romance, um exemplo significativo de expressão desse tipo de sublimação:

- Diga de novo o que é Lalande<sup>301</sup> – implorou a Joana [seu amante].
- É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar. (LISPECTOR, 1998b, p. 170)

**A transferência.** A segunda referência explícita à terminologia psicanalítica feita por Milliet para analisar a obra e o comportamento de Joana é o conceito de “transferência”, que segundo Laplanche e Pontalis:

Designa em psicanálise o processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles e, eminentemente, no quadro da relação analítica. Trata-se aqui de uma repetição de protótipos infantis vivida com um sentimento da atualidade acentuada. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 514)

O crítico literário (1981, p. 32) destaca que a ruptura com seu marido leva Joana a se conscientizar – porém num estado de divagação – da sua aproximação do “abismo da morte”, por meio de um processo de transferência, ou seja, de repetições de protótipos infantis vividos como “um **retorno** à infância, ao ventre materno, ao mar”. Esse *retorno do recalado*<sup>302</sup> é vivido pela protagonista como um “sentimento da atualidade acentuada” provocado pela “fusão de sua personalidade irreduzível” que nunca a libertará.

Da mesma forma que o herói da Odisseia homérica, Ulisses, Joana é uma heroína *nostálgica*, ou seja, vítima da “dor do retorno<sup>303</sup>”, do regresso impossível.

<sup>301</sup> O poeta e crítico, Lêdo Ivo, escolheu esse tema para redigir sua crítica de *Perto do coração selvagem* em 1944: “O país de Lalande”, Folha do Norte, Belém, 26 jan. 1944.

<sup>302</sup> Retorno do recalado: “Processo pelo qual os elementos recalçados, nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada sob a forma de compromisso” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 463)

<sup>303</sup> “nostalgia”. Palavra formada do grego. *nóstos* que significa “regresso, retorno” e do grego *álgos* que significa “dor (física ou moral)”. (HOUAISS *et al.*, 2007)

Já está às portas da libertação, mas não se libertará entretanto, apenas recuará fisicamente diante da solução entrevistada, para aceitar o compromisso de evasão ilusória da viagem. Imagina que um dia virá em que se entregará na inocência e na criação. (MILLIET, 1981, p. 32)

Sergio Milliet destaca as qualidades do *romance introspectivo* de Clarice Lispector, inédito, segundo ele, na literatura nacional, na medida em que ela “penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira ao avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques” (MILLIET, 1981, p.32).

### 3.1.3. Álvaro Lins: A predominância da prosa lírica

Representante em 1944, segundo Antonio Candido, da “crítica de influência” nacional, Álvaro Lins (1912-1970) tornou-se famoso, do dia para noite, graças a sua obra – escrita a pedido de José Olympio – *História Literária de Eça de Queiroz* (1939), cuja recepção crítica foi excelente, conforme a manifestação de Tristão de Athayde: “nascera um novo crítico de verdade” (*apud* PEREZ, 1960, p. 25).

No entanto, o maior elemento desencadeador da popularidade nacional do crítico foi, consoante o biógrafo Renard Perez (1964, p. 25-26), a mobilização de intelectuais da época (como Jorge Amado) contra sua demissão do cargo de professor do colégio jesuíta de Recife, o *Colégio Nóbrega*, motivada, paradoxalmente, pela publicação da obra crítica sobre um escritor português, julgada “nefasta”. Outras escolas também o demitiram, o jornal *Diário da Manhã* onde escrevia aumentou a censura contra ele, foi impossibilitado de se candidatar num concurso para Catedrático no Ginásio Pernambucano, assevera Perez (1964, p. 26).

Nesta situação, na forma de exílio temporário que se tornou definitivo, Lins muda-se, em 1940, para o Rio de Janeiro, tendo iniciado sua carreira de “crítico de influência” no *Correio da Manhã*. Seus artigos serão periodicamente publicados, até 1951, no seu *Jornal de Crítica*, publicado pelo editor e amigo, José Olympio. Em 1944, Lins publica uma resenha crítica de *Perto do coração selvagem* que apresenta a obra de Lispector com longo aparato teórico introdutório e algumas ressalvas sobre a qualidade literária do livro-estreia.

#### 3.1.3.1. O “Romance Lírico” como manifesto de uma escritura feminina?

Álvaro Lins introduz seu ensaio crítico sobre *Perto do coração selvagem* com uma exposição teórica do “Romance lírico”. Todavia, no primeiro momento de sua argumentação, o leitor não sabe que se trata da obra de Clarice Lispector, que será nomeada somente depois. O *romance lírico* apresenta-se como o antagonismo do *romance realista*.

Assim, a oposição de gênero literário da obra (o objeto) se desloca para uma oposição de gênero “biológico” do autor (o ser). Assim, o romance lírico corresponde à expressão dos “temperamentos femininos”, enquanto o romance realista se adéqua à personalidade masculina.

O crítico (1946, p. 108) reconhece que “toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade”, porém existem dois planos, o primeiro (de destaque), da subjetividade das *mulheres-autoras* e o segundo (de afastamento), da objetividade dos *homens-autores*. Essa objetividade masculina se caracteriza pela figura do autor que se esconde “por detrás das suas criações” (LINS, 1946, p. 108). A expressão e revelação da personalidade do autor se “dilui”<sup>304</sup> na obra de tal modo que “o espectador só vê o objeto e não o homem” (LINS, 1946, p. 108). A metáfora do processo físico-químico de diluição da personalidade deixa entender que as obras masculinas são homogêneas, portanto impessoais. O gênero realista requer, portanto, a *invisibilidade* do autor, pois os fatos objetivos são destacados no primeiro plano *visível* das coisas, ocupado pela personalidade da *mulheres-autoras* no romance lírico.

Ao definir o conceito de *impessoalismo* como “dogma de Flaubert e da escola realista”, Lins completa sua definição, essencial para delinear sua concepção do romance lírico, acrescentando que esse conceito “não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos” (LINS, 1946, p. 108). Assim, a ausência de autoras realistas e naturalistas, no cenário literário nacional e internacional, corrobora estática e “cientificamente” essa incompatibilidade *genérica* com a criação feminina: “salvo um ou outro caso de inteligência andrógina”. (LINS, 1946, p. 108)

A argumentação de Lins denota, na primeira leitura, um caráter misógino de situação, baseado numa distinção de gênero literário calcado na tradicional dicotomia de gênero fisiológico. De fato, o “temperamento feminino” e a “inteligência andrógina” não relevam da objetividade realista, mas sim, de uma reflexão psicológica (o temperamento) e psicanalítica (a androginia) ancorada num contexto social, político e religioso da época estudada.

A “inteligência andrógina”, apesar de seu cunho oximórico – a *harmonia* da inteligência se contrapõe à *indeterminação* entre masculino e feminino – representa uma forma de “bilinguismo” genérico que só as mulheres podem possuir e passar do primeiro plano da *pessoalidade* feminina para o segundo plano, o da *impessoalidade* masculina, como o tradutor que passa de uma língua para outra, de uma cultura para outra.

---

<sup>304</sup> Verbo usado por Álvaro Lins (1946, p. 108).

Segundo Lins (1946, p.108), “as mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de situá-las como centro do mundo”. Assim, a aprendizagem da “língua genérica” feminina passa por um processo didático clássico de imitação pela leitura de uma literatura intimista e narcisista, para *re-produzir* esse “potencial de lirismo”. Virginia Woolf, em seu ensaio teórico “*Les femmes et le roman*”<sup>305</sup> [As mulheres e o romance], destaca a indiscutível importância da influência da experiência no processo de criação romanesca:

O que há de melhor nos romances de Conrad, por exemplo, seria perdido se ele não tivesse sido marinheiro. Retirar tudo o que Tolstoï sabia sobre guerra enquanto soldado, da vida e da sociedade enquanto jovem rico cuja educação permitiu todo tipo de experiência, Guerra e Paz seria incrivelmente empobrecido<sup>306</sup>. (WOOLF, 1963, p. 84, tradução minha)

A *língua genérica* masculina ensina-se na vida fora dos limites do lar, na cidade, nos campos de batalha, nos mares, nas experiências com vários tipos de pessoas. Woolf deixa entender aqui que retirando as criações detrás das quais o *homem-escritor* se esconde, a estrutura do romance realista apresentado por Lins pode se desestabilizar, até desabar, pois a impessoalidade não poderia sustentar o peso do romance. Neste caso, a ausência de “inteligência andrógina” ou de “bilinguismo” pode ser fatal à obra do homem-escritor.

Quanto às *mulheres-escritoras*, contemporâneas de Conrad, na Inglaterra, e de Tolstoi, na Rússia, tiveram, segundo Woolf, suas influências criativas restringidas de modo quase exclusivo aos limites de seus lares e a seus universos da introspecção: “Nenhuma experiência direta de guerra, de navegação, de política ou de negócios era possível para elas. Mesmo a vida sentimental delas era estritamente regida pela lei e pelos costumes.”<sup>307</sup> (WOOLF, 1963, p. 84, tradução minha)

Essa aparente desigualdade, no que diz respeito ao acesso à riqueza das fontes de influências entre o homem-escritor e a mulher escritora, fragilizaria o estatuto literário do *romance lírico* em favor do *romance realista*?

Com sua definição do “lirismo feminino”, Lins demonstra que as noções de limites podem gerar incompatibilidades entre os gêneros literários, provocadas por uma confusão babélica entre os *homens-escritores* e as *mulheres-escritoras*: “O lirismo feminino ficaria, no

<sup>305</sup> (WOOLF, 1963)

<sup>306</sup> « Ce qu’il y a de meilleur dans les romans de Conrad, par exemple, serait perdu s’il lui avait été impossible d’être marin. Enlevez tout ce que Tolstoï savait de la guerre en tant que soldat, de la vie et de la société en tant que jeune homme riche à qui son éducation a permis toute sortes d’expériences, et Guerre e Paix serait incroyablement appauvri. » (WOOLF, 1963, p. 84)

<sup>307</sup> « Aucune expérience directe de la guerre, de la navigation, de la politique ou des affaires n’était possible pour elles. Même leur vie sentimentale était strictement régie par la loi et la coutume. » (WOOLF, 1963, p. 84)

entanto, aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista”. (LINS, 1946, p. 109)

Nesses limites da impessoalidade, delimitados pela “poesia exterior das coisas”, não cabe mais o “lirismo feminino”. Porque, por meio dele, as *mulheres-escritoras* podem atravessar as fronteiras físicas do lar, definidas pela lei e pela tradição, movidas pela necessidade de “penetrar até o íntimo dos fenômenos humanos para iluminá-los com a poesia” (LINS, 1946, p. 109), com sua experiência da introspecção. O plano interior de si que se projeta, programática e estilisticamente, para o plano exterior público, considerado, num primeiro momento, por Lins, como uma manifestação narcisista, não representa mais uma incompatibilidade com o lirismo: “Mas o lirismo, a visão poética do mundo, não exclui o realismo”.

Ao admitir essa conciliação genérica, trata-se, doravante, para o crítico de estabelecer uma transição do romance lírico para o romance moderno e de entrar em sintonia com a concepção do realismo de James Joyce. Com efeito, Michel Butor (1968), no seu artigo (citado acima) “*Joyce et le roman moderne*” [Joyce e o romance moderno], destaca que o romancista irlandês teve, na sua época, “uma consciência aguda da origem poética do próprio naturalismo. Ele sentiu que havia na composição romanesca o equivalente da prosódia<sup>308</sup>”. (BUTOR, 1968, p. 5, tradução minha)

Todavia, nesta transição para o romance moderno de cunho *joyciano* ou *woolfiano* – ao qual o de Clarice Lispector será comparado mais adiante pelo próprio crítico – Lins precisa, consoante a progressão de sua argumentação, fazer para seu leitor dois esclarecimentos.

O primeiro se refere à noção de realismo que evoluiu, pois as coisas são substituídas pelos seres humanos, não mais como sujeitos condicionados por um determinismo “genético” irreversível, independente do contexto e observados como tais, isto é, “os aspectos exteriores dos fenômenos humanos” (LINS, 1946, p. 109).

Esse modo de focalização baseado na observação não condiz mais com esse tipo de romance: o realismo não é apenas observação, mas perpassa pela intuição para “o **conhecimento da realidade íntima e misteriosa** desses fenômenos” (LINS, 1946, p. 109, grifo meu).

O realismo, assim definido, conforme a colocação de Michel Butor acima, admite uma parte significativa de subjetividade lírica “realidade íntima e misteriosa”, que Lins associa ao

---

<sup>308</sup> « *une conscience aiguë de l'origine poétique du naturalisme lui-même, il a senti qu'il y avait dans la composition romanesque l'équivalent de la prosodie.* » (BUTOR, 1968, p. 5)

conceito de “magia”. Assim, de acordo com essas características, tais como *intimidade* e *mistério*, o romance moderno seria associado a uma forma de “realismo mágico”. Associar a magia ao conceito de romance moderno reflete aqui certa ironia da parte de Lins (1946, p. 109), pois esse gênero “oculto” seria fruto de “efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais.<sup>309</sup>”

Por *mágico*, o crítico entende o adjetivo como “resultado dessas operações no mundo da psicologia, do sonho e da imaginação, sem quaisquer limites ou fronteiras” (LINS, 1946, p. 109). Já, em 1810, quando o movimento romântico nem existia na França, Madame de Staël (1766-1817) teorizou a poesia lírica, em seu *texto manifesto*<sup>310</sup>, “*De l’Allemagne*” (1810), descreveu seu caráter *a-temporal* e *a-espacial*, também característico do romance moderno:

A poesia lírica não conta nada, não se sujeita a nada, nem à sucessão do tempo, nem aos limites de lugares; ela plana sobre os países e sobre os séculos; ela dá duração a esse momento sublime durante o qual o homem se eleva acima das dores e dos prazeres da vida<sup>311</sup>. (STAËL, DE, 1845, p. 141, tradução minha)

A argumentação de Lins procede de um mecanismo de desconstrução conceitual de um preconceito literário a respeito do “lirismo feminino”, visto como exaltação narcísica e “sua tendência para o pieguismo e para visão cor-de-rosa da vida” (LINS, 1946, p. 110). Acepção errônea e estereotipada do Romantismo alemão que, de fato, colocava o autor (masculino ou feminino) no primeiro plano em detrimento de seus personagens, herança estilística descrita por Madame de Staël: “A poesia lírica expressa-se em nome do próprio autor, não é mais numa personagem que ele se (co)move, é em si mesmo que ele encontra os diversos movimentos que o animam [...]”<sup>312</sup> (STAËL, DE, 1845, p. 141, tradução minha).

No romance moderno, não há mais incompatibilidades entre o lirismo e o realismo, nem entre sentimento poético e a capacidade de observação do autor: “nada existe de mais apaixonante do que essa espécie de aventura; de exploração através de terrenos até então inexplorados das paixões humanas”. (LINS, 1946, p. 109)

Em sua primeira referência explícita a um autor de influência, Lins (1946, p. 109) reconhece na obra de Marcel Proust (LINS, 1968), além da própria realização artística

<sup>309</sup> Vocábulo “magia” segundo o dicionário *Aurélio*: “Arte ou ciência oculta com que se pretende produzir, por meio de certos atos e palavras, e por interferência de espíritos, gênios e demônios, efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais; mágica, bruxaria.” (FERREIRA, 2010)

<sup>310</sup> Segundo Gérard Gengembre (2003, p. 12), em *Le romantisme en France et en Europe* [O romantismo na França e na Europa], os textos de Madame de Staël (entre outros, desde a Revolução Francesa de 1789) foram considerados como textos fundadores do movimento romântico francês *a posteriori*.

<sup>311</sup> « *La poésie lyrique ne raconte rien, ne s’astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux; elle plane sur les pays et sur les siècles; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l’homme s’élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie.* » (STAËL, DE, 1845, p. 141)

<sup>312</sup> « *La poésie lyrique s’exprime au nom de l’auteur même; ce n’est plus dans un personnage qu’il se transporte, c’est en lui-même qu’il trouve les divers mouvements dont il est animé [...]* » (STAËL, DE, 1845, p. 141)



romanesca, “a descoberta de um novo mundo psicológico”. Ele destaca em Virginia Woolf um surpreendente “entrelaçamento do lirismo com o realismo” (LINS, 1946, p. 110).

Este trabalho argumentativo e teórico, na introdução, teve o objetivo de preparar seu leitor a ler algo de novo no campo literário nacional, genuinamente brasileiro, diretamente do português, sem a necessidade de traduzir o texto original do inglês ou do francês: “a primeira experiência definida que se faz no Brasil do *moderno romance lírico*” (LINS, 1946, p. 110, grifo meu).

Despertando a curiosidade do leitor, baseada na desconstrução de estereótipos herdados e perpetuados pela tradição crítica e educativa, não só no Brasil, mas também na Europa:

Tem-se falado muito no Brasil de romance poético, do romance lírico, e esta expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. Confunde-se em geral o romance lírico com a exaltação sentimental, com o sentimentalismo de certas páginas em prosa. Isto, porém, é tão velho quanto a história da ficção. (LINS, 1946, p. 110)

### 3.1.3.2. Análise de *Perto do coração selvagem* e a tarefa do crítico

Álvaro Lins, ao iniciar sua tarefa crítica de *Perto do coração selvagem*, compara imediatamente este romance com a “forma de ficção contemporânea”, ou seja, o *romance moderno*, demasiadamente apresentado na primeira parte de seu artigo como “um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal” (LINS, 1946, p. 110). Marcel Proust, Virginia Woolf, e agora James Joyce são os *escritores universais* de referência que ele convida para estabelecer uma comparação crítica, baseada nos seus *processos técnicos*. Assim o romance-estrela de Lispector é o resultado de uma equação simples e evidente:

<b><i>Perto do coração selvagem</i> = processos técnicos (alheios) + conteúdo da natureza humana da autora (íntimo).</b>
--

O crítico, não sem razão, aproxima a escritura de Clarice Lispector à de Virginia Woolf apesar da nítida referência explícita a James Joyce, por meio da epígrafe do romance: “Ele [Stephanos Dedalos] estava só. Estava abandonado, feliz, **perto do selvagem coração da vida**” (JOYCE, 2006, p. 182, grifo meu). Porém, justifica essa aproximação por meio de um *denominador comum*.

Assim a equação acima se escreve doravante, para Woolf e Lispector:

<b><i>Romance moderno (de mulheres-autoras) = técnica de Joyce + temperamento feminino.</i></b>
---

Portanto, *Perto do coração selvagem* foi catalogado como romance de “realismo mágico”, pois apresenta “a realidade em um caráter de sonho, de super-realidade” (LINS, 1946, p. 111), precisões de cunho psicanalítico, que se juntam à definição anterior desse conceito teórico.

Para Lins (1946, p. 109), a escritura de Clarice Lispector não “esconde” nem “sufoca” a realidade, pois se situa em dois planos de existência, isto é, o plano da existência real e o da existência imaginária. Já, naquela época, considerava-se o sonho como parte da existência – o sono noturno – que pertence ao plano de uma realidade paralela “inconsciente”, porém distinto da realidade “consciente” diurna. Há uma confusão da parte do crítico entre as noções de *memória*, de *imaginação* e de *sonho* ou “super-realidade”, pois a memória e a imaginação se atualizam na existência real, enquanto o sonho e o devaneio se realizam na existência imaginária.

Assim, a memória e a imaginação pertencem ao mesmo plano da existência real:

**O problema imaginação-memória não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou de superposição, mas fundidas e confundidas.** Eliminam-se as fronteiras, e a fusão e a confusão de dois mundos gera uma estranha realidade de ficção. Realidade de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjeta, ou cotidiana, ou delirante. (LINS, 1946, p. 111, grifo meu)

Álvaro Lins destaca aqui uma característica significativa da escritura de *Perto do coração selvagem* a (con) fusão, mas não na verticalidade dos “mundos” ou planos de existência (inferior ou superior), mas sim, na horizontalidade, pois se trata aqui da linearidade do tempo, da confusão temporal – por conseguinte espacial – entre a *memória* que representa a história, o passado vivido em determinado lugar conhecido e a *imaginação* que é invenção, criação, o futuro a ser vivido, em um lugar por vir.

**A ruptura da linearidade.** Eis a ruptura da linearidade narrativa que Clarice Lispector explora na sua escritura estreia, ruptura que estranha o próprio crítico e o leitor comum: “este livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora”, realmente nova e original, todavia, “dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virgínia Woolf”, enfatiza o crítico (1946, p. 111). Clarice conseguiu “em alguns capítulos um efeito admirável na arte de inserir o passado no presente, de confundir os dois tempos como Joyce, mas em outros sucedeu que as situações se recusavam ao devido ajustamento” (LINS, 1946, p. 114). Não há mais doravante, no romance moderno, como segurar o corrimão da linearidade do tempo, mas sim, uma (con) fusão espaço-temporal circular.

Além da representação da experiência, há mais neste livro, consoante o crítico, “dois aspectos a fixar: a personalidade de sua autora e a realidade de sua obra” (LINS, 1946, p.

111). Assim, a personalidade da autora que se destaca sobremaneira representa, conforme Álvaro Lins, o caráter essencial do romance feminino, que nega à obra sua própria independência canônica: “um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente” (LINS, 1946, p. 111).

Portanto, essa regra oriunda de uma concepção tradicional e pré-moderna do romance transforma o critério teórico de “independência” num instrumento de avaliação crítica que não condiz com o novo estilo de escritura introduzido, no Brasil, por Clarice Lispector.

Assim, neste parâmetro, Lins questiona as limitações do processo criativo da autora, pois ela “não atingiu todo o objetivo da criação literária”. Essa imperfeição conceptual confundirá o “leitor menos experiente” do que o crítico literário, pois será atraído pelo “esplendor de uma grande personalidade” em detrimento da obra criada: “Personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível” (LINS, 1946, p. 112). Eis uma avaliação crítica que parece menos literária do que psicológica que, apesar do seu caráter biográfico e pessoal, foi inspirada pela obra, ou melhor pela protagonista principal Joana.

O crítico experiente sabe que o narrador de um primeiro romance espelha frequentemente uma parte significativa da própria personalidade do autor estreante, a “natureza humana original é sem dúvida a da Sra. Clarice Lispector, como está refletida no romance” (LINS, 1946, p. 112). Com efeito, a vida privada da escritora, em fevereiro de 1944, data da publicação dessa crítica, era bastante desconhecida. Mesmo que a influência de Lins, no auge de sua carreira naquela época, lhe tivesse permitido acessar a informações sobre os escritores criticados para interpretar as obras, ter-lhe-ia sido difícil conhecer a personalidade de Clarice.

Segundo o depoimento do escritor Lêdo Ivo, em 2004, para os Cadernos de Literatura Brasileira<sup>313</sup>, Lúcio Cardoso tomou pessoalmente a iniciativa de encaminhar os originais de *Perto do coração selvagem* para o próprio Álvaro Lins, e este “o mais poderoso crítico da época desaconselhou a sua publicação” (ARÊAS *et al.*, 2004, p. 49) na prestigiosa editora José Olympio. Ivo ressalta que, no mesmo momento, o crítico influente Otto Maria Carpeaux leu os originais de Clarice Lispector e emitiu julgamento idêntico ao de seu colega Lins: “Ambos aconselhavam a jovem romancista a recolher-se à sua concha e voltar mais tarde, querendo”. (ARÊAS *et al.*, 2004, p. 49)

---

<sup>313</sup> ARÊAS, V.; DINES, A.; EUGÊNIA, M. *et al.* **Clarice Lispector**. Cadernos de Literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. v. 17 e 18

Quanto à realidade da obra, a personalidade da autora, sua “figura humana”, projeta os fatos em segundo plano, pois eles são de pouco interesse. A escritura clariceana não se detém neles e nas coisas, que são desprovidos de suas cargas semânticas, pois têm a mesma função semiótica de palavras no discurso ficcional – a coisa ou o fato são palavras-conceitos. Lins (1946, p. 112) focaliza sua atenção no primeiro plano, como se fosse subjugado pelo “ser humano que está animando estas páginas de ficção”. Clarice Lispector “escolheu com segurança e intuição a melhor forma de expressão literária que lhe era mais adequada” (LINS, 1946, p. 112).

**Escrever para escrever ou o impulso vital.** Na verdade, ela não teve escolha – não imposta por meio de um determinismo intrínseco –, pois essa escritura lhe foi imposta pela própria necessidade de escrever que seria, em suma, uma atividade autotélica, escrever para escrever. Essa exigência é mais condicionada por um *impulso vital*<sup>314</sup>, uma forma de vitalismo, do que a vontade de ser diferente num contexto literário estabelecido ou influenciada por pessoas diferentes<sup>315</sup>; é mais no intuito de sair do “mesmo” do que ser diferente. Lins (1946, p. 112) destaca, na sua crítica, um elemento fundador para entender a escritura clariceana: a “concepção do mundo [da autora] ficaria desfigurada dentro do romance tradicional”.

Para não ser mutilada, a escritura clariceana precisa de outro tipo de espaço ficcional: o romance moderno? É o que propõe Lins para expressar não apenas o universo dos *sonhos*, a confusão entre a *memória* e a *imaginação*, mas também um processo de tipo psicodélico, ou seja, “a deformação alucinada de fenômenos sob o efeito da subjetividade de uma natureza humana original” (LINS, 1946, p. 112).

**Da teoria às falhas literárias.** Ao entrar na análise da obra em si, ou seja, o texto literário, quase no final de seu artigo, o crítico (1946, p. 113) destaca algumas falhas na escritura da autora, pois não tem o “domínio daquela experiência vital<sup>316</sup> que permite a realização de um romance completo”. Ele advoga contra a juventude da criadora, sua idade é vista como falha no processo criativo. Todavia ele reconhece que a *experiência vital* não é somente oriunda “do tempo ou da intuição necessária ao romancista” (LINS, 1946, p. 113), pois há na escritura de Clarice um *impulso vital*.

Lins (1946, p. 113) ficou impressionado com a idade da escritora que “apresenta um precoce amadurecimento de espírito, um poder de inteligência acima da sua idade”. A

<sup>314</sup> “élan vital”: conceito filosófico desenvolvido pelo filósofo francês Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907).

<sup>315</sup> Constantes referências à influência de Marcel Proust, James Joyce ou Virginia Woolf.

<sup>316</sup> Influência de Bergson, no Brasil, com o intuicionismo. (BOSI, 1970, p. 342)

avaliação crítica pode ter sido influenciada pela data de nascimento da escritora que foi divulgada na época (1943-1944). Na sua biografia (GOTLIB, 2007), constam três datas diferentes: 1920, aceita como oficial; 1925 e uma terceira 1926. Se Lins teve acesso à mesma fonte que o historiador, Alfredo Bosi, ao escrever sua *História concisa da literatura brasileira, Perto do coração selvagem* seria o “romance de uma jovem de dezessete anos”<sup>317</sup> (BOSI, 1970, p. 475).

Existiam, porém, várias relações entre o crítico e a autora, por meio de intermediários, amigos escritores reconhecidos e influentes, como José Lins do Rego ou Lúcio Cardoso. Clarice teve até contato telefônico com Álvaro Lins, antes da publicação de sua obra estreia, no início de ano de 1943, conforme ela narra ao amigo Francisco da Assis Barbosa (Chico), na sua carta do dia 24 de abril de 1943: “Falei com ele [Lins], e ele foi muito amável: me deu um prazo de dez dias (custam a passar como o quê) porque tinha muito o que fazer. Disse que quase se interessava mais do que eu em gostar do livro porque precisava de um romance para a coleção”. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2007, p. 509)

No que diz respeito à escritura, o crítico detectou na prosa clariceana, pela sua *experiência vital*, um “gesto repetitivo” que consiste em “apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da ficção” (LINS, 1946, p. 113).

Assim a confusão desses recursos, poéticos e ficcionais, contraria a concepção canônica de “romance lírico” que “não se faz com o lirismo da poesia e, sim, com o lirismo da ficção” (LINS, 1946, p. 113). Por conseguinte o romance “perde seu contacto com a terra, com o animal humano” (LINS, 1946, p. 113).

Lins (1946, p. 114) critica, na escritura de Clarice Lispector, uma tentação ao “verbalismo, o que representa uma solução às vezes fácil demais para quem está operando dentro de uma forma de arte complexa e difícil”, como a do romance moderno psicológico.

As duas partes do romance são desiguais, consoante Lins (1946, p. 113). Assim, primeiro releva da infância, “construída em termos de ficção”, o capítulo “O banho” supera todos os outros. É, segundo o crítico (1946, p. 113), “o momento culminante do livro”, pois, em seguida, “o espírito do romance começa a se perder de modo irremediável”.

Com efeito, as situações da segunda parte “se tornam às vezes indistintas e mesmo vagas”, contudo, Lins (1946, p. 113) destaca que nesta segunda parte os dois melhores capítulos do romance são “A pequena família” e “O encontro de Otávio”. Ele não se

---

<sup>317</sup> Na nota de rodapé n.336, o historiador situa a data de nascimento de Clarice Lispector em 1926. Com efeito, Nádya Gotlib consta na carteira profissional de Clarice Lispector que “[a] data de nascimento é 1920, embora haja uma ligeira alteração de zero para 6, **como se fosse 1926.**” (GOTLIB, 2007, p. 151, grifo nosso)

conformou com o aspecto labiríntico da obra, no qual Clarice se enredou, impossibilitando-a de acabar seu livro, que está “inacabado e incompleto como romance”.

**De que tipo de romance se trata aqui?** O labirinto de *Perto do coração selvagem* formou-se a partir da gestão do “problema de tempo e espaço, o qual se acha no centro da forma de romance por ela [Clarice] preferido” (LINS, 1946, p. 113). É definido pelo crítico da seguinte forma:

A colocação do espaço e do tempo no plano da descontinuidade: as intermitências do coração em harmonia com as vibrações da memória ao mesmo tempo que o ajustamento entre as distâncias verticais e horizontais, **como se diz na linguagem proustiana**. (LINS, 1946, p. 113-114, grifo meu)

No que diz respeito aos personagens, Joana é a única que “tem uma existência real”, os outros não têm a “existência de personagens como seres vivos”, pois falta ao romance um “ambiente mais definido e estruturado”.

Lins se refere a um conceito teórico de Stendhal, enunciado em seu romance, *O vermelho e o negro*, a metáfora do romance como espelho:

Eh, senhor, um romance é um espelho que passeia por uma grande estrada. Ora ele reflete aos seus olhos o azul do céu, ora o lodo das poças de lama da estrada. E o homem que carrega o espelho nas costas, dentro do seu cesto, será acusado de ser imoral! Seu espelho mostra a lama, e o senhor acusa o espelho! Acuse antes o grande caminho onde se encontra a poça de lama, e principalmente o inspetor das estradas que deixa a água empoçar e o lodo se formar<sup>318</sup>. (STENDHAL, 1997, p. 430, tradução minha)

Porém, para Lins (1946, p. 114), “no moderno romance psicológico **o espelho está partido**, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos”. Apesar da quantidade de imagens contidas no seu romance, Clarice não conseguiu dar uma “unidade íntima”, são “pedaços de um grande romance” por vir.

Qualidades próprias de Clarice são destacadas por Lins (1946, p. 114): (i) “a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos”; (ii) “os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração”; (iii) “o poder do pensamento e da inteligência”; (iv) “a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras”; (v) “o monólogo interior”; (vi) “a reconstituição do pensamento em vocábulos”.

<sup>318</sup> « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former. » (STENDHAL, 1997, p. 430)

A crítica de Álvaro Lins teve um efeito de retroação positivo nos romances seguintes de Clarice Lispector. Os capítulos de *Perto do coração selvagem* são de fato pequenos contos independentes com um fio condutor.

### 3.1.4. Lúcio Cardoso: Objetivo Don Casmurro

Lúcio Cardoso (1912-1968), dramaturgo, romancista e amigo pessoal de Clarice Lispector, publicou no *Diário carioca*, do dia 12 março 1944, um artigo sobre *Perto do coração selvagem*.

3.1.4.1. “A confusão era geral” ou criticar não é criticar: “Podia ser pior” ou a ética geracional em questão

A crítica do livro estreia de Clarice Lispector, redigida por Lúcio Cardoso, inicia-se por uma enigmática crítica negativa, num tom panfletário, contra “O jornal lítero-galante ‘*Don [sic] Casmurro*’”, na base de um conflito de gerações de intelectuais brasileiros<sup>319</sup> da época: “Como todas as gerações novas, o ardor desta [a de *Dom Casmurro*] em destruir era muito grande”. (CARDOSO, 1944, p. 3).

Com efeito, o caráter *enigmático e panfletário* dessa introdução do artigo de Cardoso, que representa quase 20% do artigo dedicado a *Perto do coração selvagem*, leva o leitor atual ao seguinte questionamento: por que o crítico carioca sentiu a necessidade, para se referir à obra clariceana, de introduzi-la com palavras de cunho bélico como “destruir”, “apeados”, “despidos”, “revolução”, “armada”, “justiceiros”? Como a crítica dessa obra pode se inserir neste clima ofensivo, ou melhor, defensivo? Ela visa a se preservar de que(m)?

Dois jornalistas e dramaturgos gaúchos, Álvaro Moreira e Brício de Abreu, criaram e dirigiam o jornal literário semanário carioca *Dom casmurro*, que circulou durante o período do Estado Novo. Devido às ligações culturais de Abreu com a França, o jornal divulgava amplamente a cultura francesa no Brasil, conforme o depoimento da professora Tania Regina de Luca<sup>320</sup>, para a *Revista Unesp Ciência*, em maio de 2011:

Com um projeto editorial de inspiração francesa, *Dom Casmurro* dirigia-se, sobretudo, aos leitores cultos. Seu objetivo era debater a alta cultura, não exatamente

<sup>319</sup> Essa questão de geração será também debatida no artigo Antonio Candido, sobre *Perto do coração selvagem*.

<sup>320</sup> “Em 2007, [Tania Regina de Luca, historiadora da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Unesp,] adquiriu, com verba do CNPq, uma cópia em microfilme da coleção completa da publicação [*Dom Casmurro*], que está guardada na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Desde então, sua equipe, que conta com bolsistas de iniciação científica e mestrandos, procura compreender a trajetória, a influência e a atuação do jornal num cenário sociopolítico conturbado – o Estado Novo, instituído por golpe por Getúlio Vargas no mesmo ano em que nascia o semanário (1937).” (LUCA, 2011, p. 31)

noticiá-la. [...] O curioso é que, numa época em que a literatura regionalista e o nacionalismo eram tão estimulados, o jornal publicava sem cerimônia textos em francês. “Nem sempre se traduziam os artigos escritos por intelectuais da França, o que revela o público idealizado pelo jornal”<sup>321</sup>, explica a historiadora. (LUCA, 2011, p. 30)

Eis a razão pela qual Cardoso o chamou ironicamente de “jornal lítero-galante”, pois “costumava publicar outrora, junto a artigos sobre os amores de Mme. Dubarry<sup>322</sup>, sueltos, louvores, encômios e panegíricos a uma geração que acabava de despontar”. (CARDOSO, 1944, p. 3). Apesar de ser francófilo<sup>323</sup>, Cardoso faz aqui uma crítica – por meio da referência à Condessa Du Barry – à frivolidade e ao preciosismo que caracterizava os costumes da corte e da nobreza francesa do Antigo Regime para atribuir certa superficialidade e obsequiosidade a este jornal.

Paradoxalmente, essa publicação manifesta, sempre segundo o crítico, certo ardor em “destruir” de forma metódica as gerações de intelectuais alheias: “Não se esqueceu de ninguém, **deuses antigos e modernos foram apeados dos seus pedestais**, poetas despedidos dos seus louros, romancistas e críticos colocados no seu devido lugar”. (CARDOSO, 1944, p. 3, grifo meu). A luta de geração de *Dom Casmurro* manifestava-se, mais especificamente, em duas colunas assinadas pelo jornalista e escritor Joel Silveira (1918-2007), a primeira de assuntos variados, de *faits divers*, “Aconteceu nesta semana ...” e a segunda de crítica literária, intitulada “Podia ser pior...”.

É nesta última que Silveira criticava os “deuses antigos”, representados pelos membros da Academia Brasileira de Letras (ABL) e seu presidente de então, Cláudio de Sousa: “Sobre Cláudio de Sousa a minha cultura é vastíssima. Fui eu mesmo um dos precursores do anti-claudismo nas colunas deste semanário”. (SILVEIRA, 1939<sup>324</sup> *apud* FERRARI, 2011, p. 92).

Por meio de uma reação geracional clássica contra as instituições estabelecidas, a ABL foi também alvo de críticas dos jovens escritores, publicados na prestigiosa editora (e livraria) carioca José Olympio. No entanto, segundo Danilo Ferrari (2011, p. 92), eles foram comparados pelo próprio Silveira a “interessantíssimas e cretiníssimas panelinhas” ou, a respeito de ano literário de 1939, ao “gênero porta-de-livraria”, para sintetizar o panorama

<sup>321</sup> Prática comum na crítica da época, como Álvaro Lins na sua coletânea *Jornal de crítica* ou Sérgio Milliet no seu *Diário Crítico*.

<sup>322</sup> A Condessa Du Barry (1743-1793), “favorita” e amante do rei Louis XV (1710-1774), foi guilhotinada durante a Revolução francesa.

<sup>323</sup> Cf. CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1970.

<sup>324</sup> Na coluna “Podia ser pior”, n° 120, p. 2, 30 set. 1939.



literário de sua época: “esta nossa literatura tão sórdida e tão cretina vive de percevejos iguais”<sup>325</sup>.

Os “deuses modernos” não escaparam às críticas do jornal *Dom Casmurro*, por meio das crônicas de Joel Silveira, como as gerações de Mario de Andrade e de Graciliano Ramos.

O primeiro, conforme Ferrari (2011, p. 93), foi atacado por meio de uma desqualificação do movimento modernista oriundo da *Semana de Arte Moderna* paulista de 1922. Além disso, o conflito geracional que Lúcio Cardoso denunciou veementemente na introdução de seu artigo “*Perto do coração selvagem*” é apresentado por Joel Silveira nos seguintes termos:

A tal Semana de Arte Moderna, pensando bem, não passou de um gozadíssimo picadeiro. **Apareceram artistas novos, dizendo piadas novas.** E isto agradou. Há certos dramalhões e certas comédias, no entanto, que não resistem a mais de quinze representações. A Semana de Arte Moderna era uma má comédia, escrita por vários literatos que nada entendiam de teatro [...]. **A geração penúltima no Brasil é uma geração exclusivista, egoísta, trancada no seu mundo e vivendo para si.** A gente chega mesmo a pensar que ela não admitirá nada depois dela. **Está provado que o papel mais importante de todas as gerações é mostrar à mais velha o que foi feito errado e o que é preciso fazer certo.** A geração penúltima fez quase tudo errado, como essa consequência lógica do carnaval de 22. Mas não tomou conhecimento disto e não deu satisfações a ninguém. (SILVEIRA, 1939<sup>326</sup> *apud* FERRARI, 2011, p. 93, grifos nossos)

Nesse conflito de geração, percebe-se o caráter “justiceiro” de Silveira – “mostrar à mais velha o que foi feito errado e o que é preciso fazer certo” – que Cardoso já apontava e reforçava a importância do processo criativo geracional que comprova que “certo” se constrói na base do “errado” e que o “novo” é uma *continuação* do “antigo” ou uma *reação* ao “velho”, mas sempre fruto de algo preexistente: “As novas gerações se sucedem normalmente, umas continuando as outras, recebendo o benefício de experiências mais velhas, aprendendo com os que fizeram alguma coisa antes de nós, assimilando e continuando”. (CARDOSO, 1944, p. 3)

A editora *José Olympio* era severamente criticada, mas, ao mesmo tempo, cobiçada pelo próprio Silveira, de um lado, para publicar sua obra de estreia, uma coletânea de contos, *Onda raivosa* (1939):

Vale lembrar que nesta época [1939], o jornalista ainda era um escritor iniciante que rondava as portas da famosa livraria J. O. [José Olympio] em busca de apoio e uma possível publicação de suas obras pelo selo da editora. Nestas tentativas, tornou-se anedótica a história em que Graciliano Ramos teria rasgado um conto que Joel Silveira havia levado para sua apreciação. (FERRARI, 2011, p. 87)

<sup>325</sup> Na coluna “Podia ser pior”, n° 136, p. 2, 3 fev. 1940 (*apud* FERRARI, 2011, p. 93).

<sup>326</sup> Na coluna “Aconteceu nesta semana”, n° 100, p. 8, 6 maio 1939.

De outro lado, o “conflito geracional” com essa editora se estendia para defender seu amigo escritor Emil Farhat, “de grande valor literário”, que não conseguia ser publicado. Assim, na sua seção “Aconteceu nesta semana”, ele atacou diretamente a própria produção literária de Lúcio Cardoso, *Mãos vazias* (1938) que “inevitavelmente é um mau livro”:

Eu não compreendo o que se vem passando de uns tempos para cá com o sr. José Olympio. **Ora, eu tenho um amigo, chamado Emil Farhat, que é de um grande valor literário.** Emil Farhat há quatro anos anda com um romance - “Cangeirão”<sup>327</sup> - à procura de uma editora. O livro é muito bom, ótimo mesmo, e ganha para muita porcaria que anda por aí a fazer sucesso. Pois bem, o sr. José Olympio, depois de demoradas *démarches*, resolveu editar o livro. Anunciou para janeiro. Janeiro passou. Anunciou para fevereiro. Fevereiro passou. Março terminou também. E o “Cangeirão” não sai. Isto, sinceramente, aborrece um pouco. E o pior, o que mais chateia ainda, é que o nosso melhor editor continua a botar pra fora toneladas de “abacaxis”. **Não seria bom, por exemplo, que em lugar de “Mãos vazias”, do sr. Lúcio Cardoso, que inevitavelmente é um mau livro, tivesse sido editado o romance de Farhat?** Eu acho. Aliás, nem sei para que estou dando este palpite. Mas o negócio andava preso na garganta uma porção de tempo e o jeito é botar logo para fora. Nem sei também o que se passa lá dentro da livraria da rua do Ouvidor. **Pode ser que haja qualquer medo de que “Cangeirão” apareça.** É muito arriscado, para os que já estão feitos, o aparecimento de um rapaz que escreve bem e gosta muito de ler. (SILVEIRA, 1939<sup>328</sup> *apud* FERRARI, 2011, p. 92-93, grifos nossos)

Após essa experiência, cinco anos depois, em 1944, a longa introdução de advertência de Cardoso, demonstrando o papel crítico “criticável” do jornal *Dom Casmurro*, parece mais um “escudo”, para preservar a escritora estreada promissora, Clarice Lispector, contra a crítica “destrutiva”. Contudo, sem negar o papel construtivo desta, Cardoso associa sua reflexão à do crítico literário Tristão de Ataíde (1893-1983) para “desde já distinguir ‘sinais’ de uma nova geração que surge, com muito menos barulho do que a plêiade do ‘Don [sic] Casmurro’, com mais talento e seriedade”. (CARDOSO, 1944, p. 3). Vale ressaltar que a crítica, conforme esclarece o próprio Ataíde,

**não é uma atividade literária subalterna.** Em todos os tempos, historicamente conhecidos, floresceu ela não depois, mas ao lado da criação poética. [...] **A crítica não é um gênero parasitário**, como tantas e tantas vezes o afirmam o despeito ou o sarcasmo dos autores. [...] A crítica é o oxigênio da poesia. Sem ela morre a inspiração como no vácuo se apaga a chama. (ATAÍDE, 1946, p. 11 e 13. In. LINS, 1946, grifos nossos)

Assim, a crítica é uma escritura viva que evita a morte da própria escritura, não é um “gênero parasitário” ou “subalterno”, mas sim, um gênero literário desconhecido, apesar de sua onipresença nas artes, parece incompatível com elas, pois pode gerar paixões que chegam a ultrapassar seu alvo: a obra de arte.

<sup>327</sup> Esse livro será publicado no mesmo ano de 1939, pela José Olympio. (FARHAT, 1939)

<sup>328</sup> Na coluna “Aconteceu nesta semana”, nº 96, p. 8, 8 abr. 1939.

O *métier*<sup>329</sup>, segundo as palavras de Álvaro Lins (1946, p. 74), referindo-se ao crítico francês Sainte-Beuve (1804-1869), é um conhecimento “de fora para dentro [da obra] (conhecimento de crítico), e não de dentro para fora (conhecimento de romancista)”. São esses fluxos criativos que circulam a *contracorrente* e que modelam a obra, mas podem levar – em determinadas situações como as expostas acima – tanto o autor quanto o crítico ao “sarcasmo”, descrito acima por Ataíde.

Atitude *contraproducente*, que rejeita Lúcio Cardoso, pois, após levantar seu primeiro escudo contra *Dom Casmurro*, ele apresenta escritores, cronistas e poetas estreantes – como João Cabral de Melo Neto, Fernando Tavares Sabino, Lêdo Ivo ou Antonio Rangel Bandeira, entre outros<sup>330</sup> –, “que iniciam agora suas atividades literárias com um ardor, uma seriedade, que nos faz supor muito a favor de estreantes desta natureza”. (CARDOSO, 1944, p. 3)

#### 3.1.4.2. A revelação de “O Quinze” a “*Perto do coração selvagem*”

Para Cardoso (1944, p. 3), a revelação feminina dessa nova geração de 1943-44 parece-lhe “em certo sentido tão importante e tão reveladora” quanto a obra de estreia *O quinze* (1930), da única *escritora-mulher*, até então, presente no cenário literário, Rachel de Queiroz (1910-2003). No entanto, Clarice Lispector talvez tivesse sido a primeira escritora, pois conforme confessa Rachel de Queiroz, a recepção de *O quinze* foi péssima na sua região natal, pois a crítica cearense questionou não somente o livro como objeto físico, mas também seu enredo sendo corriqueiro. Até a autoria foi atribuída ao próprio pai da autora:

*O Quinze* foi publicado em agosto de 1930. Não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza. Escreveram até um artigo falando que **o livro era impresso em papel inferior e não dizia nada de novo. Outro sujeito escreveu dizendo que o livro não era meu, mas do meu ilustre pai, Daniel de Queiroz**. E isso tudo me deixava resabiada. (QUEIROZ; QUEIROZ, 1998, p. 31)

É graças ao jornalista carioca Renato Viana – que morava então no Ceará e que deu a Rachel de Queiroz (1998, p.31) “os endereços das pessoas no Rio de Janeiro, uma lista de jornalistas e críticos para os quais [ela] devia mandar o livrinho” – que ela saiu do anonimato. Os meios intelectuais carioca e paulista (Antônio Sales, Graça Aranha, Augusto Frederico Schmidt, Artur Mota, entre outros) receberam a sua obra com entusiasmo, pois “foram pipocando notas e artigos, tudo muito animador” (QUEIROZ; QUEIROZ, 1998, p. 31). Somente após a “conquista” do Rio de Janeiro e de São Paulo que seu livro, *O Quinze*, com certa reticência local, começou a ser aceito na sua terra natal, conforme recorda a escritora:

<sup>329</sup> Em francês no texto de Lins, essa palavra que não significa aqui somente “profissão”, mas também “experiência”, “técnica”, “arte”.

<sup>330</sup> Xavier Placer, Breno Acioli, João Etienne Filho, Benedito Coutinho, Luiz Augusto de Medeiros.

“No Ceará, não. Não me lembro de nenhuma repercussão. Depois quando a coisa virou, é que o livro começou a pegar por lá”. (QUEIROZ; QUEIROZ, 1998, p. 31).

O escritor Lúcio Cardoso cumpriu, para Clarice Lispector, um papel comparável ao do jornalista Renato Viana. Para Rachel de Queiroz, ele acionou sua rede de contatos para viabilizar a publicação e preparar a recepção de *Perto do coração selvagem*. Clarice, igualmente a Rachel, lutou, da Europa, para concretizar seu projeto editorial no Brasil: as “Marias Mouras” da literatura brasileira.

Ao comparar as obras estreias das duas escritoras, das décadas de 30 e de 40, Cardoso apresenta dois marcos significativos, segundo as palavras de Alfredo Bosi (1970, p. 436), dessa “era do romance brasileiro”, com a ficção regionalista, voltada para o tema social, e o romance de “sondagem psicológica” (p. 436), introspectivo:

Não que a sra. Clarice Lispector tenha se debruçado sobre o drama coletivo ou uma tragédia oriunda de uma chaga da natureza. Poucas vezes temos visto um tão exacerbado individualismo, **uma tão lenta e obstinada sondagem do seu próprio eu**, como o faz a autora de “*Perto do coração selvagem*”. (CARDOSO, 1944, p. 3, grifo meu)

Para que essa “tão lenta e obstinada sondagem do [...] próprio eu” da autora fosse narrada e, portanto, lida para existir, era preciso de uma “revolução” e/ou de uma “evolução” na sociedade receptora; em primeiro lugar, nos meios “intelectuais” (críticos literários, jornalistas especializados e editores); em seguida, no leitorado “culto” e na imprensa geral, para chegar ao leitorado de “massa” que permite a viabilidade econômica de qualquer empreiteira editorial.

Com efeito, para que obras como a de Queiroz e a de Lispector passassem a pertencer à “era do romance brasileiro”, Bosi destaca a influência do *Movimento modernista* no modo de escrever, tanto do lado do autor quanto do tradutor – atividade também exercida pelas duas escritoras. Ademais, ele ressalta a mudança de atitude frente ao texto literário, isto é, do lado do receptor, no próprio ato de ler: “Com o advento da prosa revolucionária do grupo de 22 [...], abriu-se caminho para formas mais complexas de ler e de narrar o cotidiano”. (BOSI, 1970, p. 436).

No entanto, segundo o historiador (1970, p. 436, grifo meu), essa mudança originou-se numa “ruptura com certa psicologia convencional que  **mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com seu próprio eu**”. Assim, a prosa clariceana, além de ser fruto de um processo revolucionário literário e psicanalítico, estabelecido na sociedade de então, desvela um modo de construção ficcional diferenciado, ou seja, de escritura, por meio da sondagem do próprio eu.

A *sondagem*, palavra empregada por Cardoso e Bosi, denota ainda o caráter experimental e investigativo do processo criativo de Clarice Lispector, movido por um “tão exacerbado individualismo” (CARDOSO, 1944, p. 3). A intensidade do individualismo manifesta-se pela vontade de independência frente à sociedade tradicional (hierárquica), para orientar-se para a sociedade moderna (baseada na igualdade), deixando, assim, cair a *persona*<sup>331</sup>, ou seja, a máscara que corresponde ao papel tradicionalmente atribuído ao ficcionista.

O *individualismo*, especialmente quando acoplado ao adjetivo *exacerbado*, possui – geralmente, em nossos dias – uma conotação negativa, porém, não representa, pela simples referência ao “eu”, uma forma de *egoísmo*, mas sim, uma manifestação de anticonformismo de um indivíduo. Além da exacerbação do *egotismo* – ou seja, de um “método literário em que o próprio eu é o ponto de referência de investigações e experimentos psicológicos” (HOUAISS *et al.*, 2007) – há uma vontade de exercer o livre arbítrio e uma valorização mais importante da autonomia e da emancipação frente à sociedade (identidade social) e ao próprio ato de escrever (identidade pessoal). Em suma, no que diz respeito a essa articulação (social / pessoal) do individualismo, “trata-se de um plano ficcional que configura a cisão homem [indivíduo] / mundo [sociedade] em termos de retorno à esfera do sujeito [“eu”]” (BOSI, 1970, p. 442).

A característica clariceana destacada por Cardoso é um resultado de longa evolução que ocorreu durante as décadas de 30 e de 40. Para ilustrá-la, Alfredo Bosi (1970, p. 439) adota o esquema do sociólogo Lucien Goldmann (1964) que estabeleceu o conceito de *tensão* que “se apresenta como relacionamento do autor com o **mundo objetivo**, de que depende, e com o **mundo estético**, que lhe é dado construir”. A partir desse conceito goldmanniano, Bosi destaca quatro tendências para distribuir, a partir da década de 30, o romance brasileiro, em vista do grau crescente de *tensão* entre o *herói* (ou *anti-herói*) e seu mundo, a captação do *ambiente* e a proposição de *ação*.

Conforme o quadro abaixo que sintetizemos a partir da análise teórica de Bosi (1970, p. 439-442)<sup>332</sup>, destacam-se os graus de *tensão*, na ordem crescente: (i) *tensão mínima*, como as obras de Jorge Amado; (ii) *tensão crítica*, na qual associamos o trabalho de Rachel de Queiroz; (iii) *tensão interiorizada* de Lúcio Cardoso; (iv) *tensão transfigurada* de Clarice Lispector.

<sup>331</sup> *Persona* (etimologia) máscara; figura; papel representado por um ator; pessoa, indivíduo; cf. ing. *persona* (1909) pessoa; caráter deliberadamente assumido por um autor num trabalho escrito [...]. (HOUAISS *et al.*, 2007)

<sup>332</sup> Os grifos em itálico são do próprio autor, os em negritos são nossos.

**Tabela 3.1. O conceito de *tensão* goldmanniano adaptado à “era do romance brasileiro” por Alfredo Bosi.**

ROMANCE DE TENSÃO ...	CARACTERÍSTICAS DA TRÍADE <i>PERSONAGEM-AÇÃO-AMBIENTE</i> :		
	PERSONAGENS	AÇÃO E AMBIENTE	Exemplos
MÍNIMA	Há conflito, mas este se configura em termos de oposição verbal, sentimental quando muito, as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam.	[...] as ações são <i>situadas</i> e <i>datadas</i> , como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verossímil [...] reprodução frequente da linguagem coloquial se mistura com a literária.	Histórias de populistas de Jorge Amado; Romances de classe média de Érico Veríssimo e Marques Rebelo; Neorregionalismo documental.
CRÍTICA	O herói [anti-herói] opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente.	Os fatos assumem significação menos “ingênua” [...]. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são traçadas em seu nexos dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica [...] e é dessa relação que nasce o enredo.	José Lins de Rego; Graciliano Ramos; <b>Rachel de Queiroz</b> (acréscimo nosso);
INTERIORIZADA	O herói [anti-herói] não se dispõe a enfrentar a antinomia eu / mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.	Subindo ao primeiro plano os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a <i>atmosfera</i> ; e desloca-se o eixo da trama do tempo “subjetivo” ou cronológico para a <i>duração</i> psíquica do sujeito. [...] s romancista e contistas que trabalham a sua própria matéria psicológica tendem em privilegiar a técnica de narrar em primeira pessoa.	Romances psicológicos <sup>334</sup> (memorialismo, intimismo, autoanálise, etc.) de Octavio de Faria, <b>Lúcio Cardoso</b> , Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, etc.
TRANSFIGURADA	O herói [anti-herói] procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.	[...] círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica “romance” superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária. [...] Diferem das três tendências anteriores enquanto estas situam o processo literário antes na <i>transposição</i> da realidade social e psíquica do que na <i>construção</i> de uma nova realidade.	A experiência estética de Guimarães Rosa e, em parte, a de <b>Clarice Lispector</b> , entendem renovar por dentro o ato de escrever ficção.

Fonte: adaptado de Bosi (1970, p. 439-442)

Percebem-se, desde já, as afinidades teóricas entre a prosa de Cardoso e a de Lispector. Assim, no que diz respeito ao personagem, no *romance de tensão interiorizada*, inicia-se a subjetivação do conflito (sociológico ou religioso) *eu / ambiente* pela negação da

<sup>333</sup> Alfredo Bosi se refere aqui a autores de língua francesa e inglesa que já experimentaram esses processos narratológicos, como Marcel Proust, William Faulkner, Katherine Mansfield, François Mauriac, Julien Green e Virginia Woolf. (BOSI, 1970, p. 441)

<sup>334</sup> À luz da psicanálise (de Carl Jung), Bosi (1970, p. 442) distingue esse tipo de romances (memorialistas, analíticos), chamados “romances do *ego*” (literatura *psicológica*), dos “romances do *id*” (literatura *visionária*) baseados em sondagens oníricas, simbolizações, regressões.

ação da parte o herói, enquanto no *romance de tensão transfigurada* o herói ultrapassa esse conflito, por meio de uma forma de mitificação da realidade.

A tríade *personagem-ação-ambiente* tende a se (con)fundir:

Desde Joyce tem-se renovado a estrutura do romance, fundindo-se a tríade personagem-ação-ambiente na escritura ficcional cujos fatores combináveis passam a ser abstraídos não mais diretamente, da matéria bruta, pré-artística, mas dos níveis já literários (monólogo, diálogo, narração, ...) e, ainda mais radicalmente, das unidades linguísticas (sintagma, monema, fonema, ...). (BOSI, 1970, p. 443)

### 3.1.5. Antônio Cândido: pensamento e língua portuguesa

Em 1944, Antonio Candido publicou no diário paulista *Folha da manhã* um artigo sobre a obra estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*.

O autor encontrava-se, igualmente, naquela data, no princípio de sua longa carreira de crítico literário, iniciada, pouco tempo antes, em maio de 1941, com primeiro número da revista acadêmica *Clima*, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Foi a partir do dia 7 de janeiro de 1943 que Candido passou a publicar semanalmente suas avaliações de leitura na seção dominical “Notas de Crítica Literária”, da *Folha da manhã*. Como era de praxe na época, o “crítico titular<sup>335</sup>” do “rodapé” apresentou sua linha de ontológica, no artigo “Ouverture”.

#### 3.1.5.1. A erosão linguística contra o pensamento em palimpsesto

**A função do crítico.** Assim, a primeira característica ética do ofício de crítico, além da boa compreensão das obras analisadas, deve partir do leitor que precisa sentir “o homem de boa-fé”, capaz de “interpretar a obra, numa palavra, em vista do que ela pode ter de explicativo do seu momento” (CANDIDO, 2002, p. 26), da sua época. Candido define sua própria crítica como orientada, ou seja, “partidária”, para não “permanecer aberto a todas as sugestões das obras” (CANDIDO, 2002, p. 23), rejeitando, assim, não só o “conceito impressionista”, mas também o caráter “científico” da crítica. Portanto, a qualidade pessoal de um crítico é a “penetração”: “Sem ela, sem esta capacidade, elementar para o crítico, de mergulhar na obra e intuir os seus valores próprios, não há explicação possível – isto é, não há crítica”. (CANDIDO, 2002, p. 24)

<sup>335</sup> “A tarefa do ‘crítico titular’ consistia em fornecer semanalmente, sobre livros do momento, um comentário que ocupava toda parte inferior de uma das páginas internas, o ‘rodapé’ (antigamente, ‘folhetim’).” (CANDIDO, 1992, p. 9).

Para tentar alcançar as ideias e os sentimentos expressos na obra de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem* Candido publicou seus comentários em dois artigos distintos: o primeiro, no dia 25 de junho de 1944, intitulado “Língua, Pensamento, Literatura”, e o segundo, três semanas depois, “*Perto do coração selvagem*”.

Eles foram posteriormente republicados, em 1945, na sua coletânea de artigos *Brigada ligeira*, sob o título “Uma tentativa de renovação”<sup>336</sup>. Em 1970, quando Clarice Lispector estava no auge de sua carreira, ele republicou a “parte mais aproveitável” desse ensaio, em *Vários escritos*, com o nome “No raiar de Clarice Lispector”<sup>337</sup>.

Da mesma forma que o crítico Álvaro Lins, Antonio Candido dedica uma longa reflexão teórica introdutória no seu artigo “Língua, Pensamento, Literatura”. Com efeito, a quase totalidade do ensaio trata mais da difícil relação, remota e presente, entre o *pensamento* e a *língua portuguesa* do que de uma verdadeira análise da própria obra de Clarice Lispector, que será apenas introduzida no final do penúltimo parágrafo desse artigo por um “tive verdadeiro choque” (CANDIDO, 1992, p. 97).

**Pensamento e renovação mental.** Para Candido, a manifestação e expressão do pensamento são intimamente tributárias da língua, que, por sua vez, precisa ser lapidada pelo próprio pensamento, conforme o crítico, sucedeu em outras línguas europeias, ao contrário do português (europeu e brasileiro), que se cristalizou diacronicamente, negando, assim, seu processo sincrônico natural por falta de pensadores lusófonos capazes de “dobrar o idioma às sutilezas de seu pensamento” (CANDIDO, 1992, p. 94). Percebe-se, de fato, um sentimento ora pessimista ora realista do autor, na medida em que não houve, segundo ele, evolução cultural significativa no Brasil de 1860 a 1944. Candido busca um novo sobressalto cultural nas letras brasileiras.

Pouco tempo após escrever os artigos sobre Clarice Lispector, Candido redigiu sua tese de livre docência, *O método crítico de Sílvio Romero*<sup>338</sup>, e descreve o Brasil do século XX de forma similar à que ele apresentou o país na época romeriana<sup>339</sup>, ou seja, da segunda metade do século XIX à primeira década do século XX:

Ora, num Brasil entorpecido pelas humanidades clássicas mal assimiladas, que sob certos aspectos constituíam verdadeiros fenômenos de inércia cultural, **a campanha pela cultura científica e pela revisão filosófica apareceu como força de renovação mental.** (CANDIDO, 1963, p. 126, grifo meu)

<sup>336</sup> CANDIDO, A. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo, SP: Editora UNESP, da Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1992. p. 93-102.

<sup>337</sup> CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

<sup>338</sup> CANDIDO, A. **O método crítico de Sílvio Romero**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1963.

<sup>339</sup> Sílvio Romero (1851-1914)



Essa “renovação mental”, pela infiltração nas mentalidades do progresso científico, foi concebível por meio da reforma pombalina que iniciou o processo de desarticulação das “tradições humanísticas do ensino jesuítico” (CANDIDO, 1963, p. 125), de tradição secular que era associada, na época, à divulgação da cultura religiosa em língua francesa, pois os jesuítas eram formados na França.

A emancipação oriunda de tal “renovação mental” era mais perceptível no bacharel de “tipo urbano e antipatriarcal” (CANDIDO, 1963, p. 126), o que contribuiu:

No domínio da inteligência, vários fatores corroboram o movimento ascensional da classe burguesa, e se integram, para o observador moderno, na mesma corrente de crítica de valores. **É o realismo e o naturalismo, o romance urbano e social, batendo em brecha a Pasárgada romântica, preferindo a observação ao sonho e o presente à tradição.** É o surto científico que mencionamos e é, sobretudo, o brado da crítica, aplicada a todos os setores por um Taveres Bastos, um Saldanha Marinho, um Tobias Barreto, um Pereira Barreto, um Sílvio Romero. (CANDIDO, 1963, p. 128, grifo meu)

Apesar desse “surto” literário e científico, genuinamente nacional, os grandes mestres portugueses e brasileiros, da primeira metade do século XX, ainda “pensam de segunda mão” (CANDIDO, 1992, p. 94), influenciados pelos clássicos europeus – franceses, britânicos ou alemães. Antonio Candido destaca esses efeitos em dois intelectuais brasileiros, em que “as influências alemãs constituem um interessante problema” para Sílvio Romero, por meio de Haeckel e Büchner. Quanto a José Veríssimo, elas “atuaram de preferência através de autores franceses, que, estes sim, iam buscá-las nas fontes” (CANDIDO, 1963, p. 31).

Ora, parece certo que o início de uma verdadeira reforma do pensamento literário tem de começar por um forjamento da expressão adequada. Nem de outra maneira agiram Ronsard, Malherbe, Spenser, Goethe, Marcel Proust, James Joyce, Charles Morgan. (CANDIDO, 1992, p. 95–96)

**Pensamento de segunda mão: Paralelo entre a língua francesa, alemã e portuguesa.** Também, vale lembrar que a língua francesa passou, no decurso de sua própria evolução, por este imprescindível processo de “pensamento de segunda mão” nutrindo-se dos clássicos por meio da tradução, para lapidar a língua e o pensamento.

Assim, na França, Joaquim du Bellay (1522-1560) redigiu, em 1549, seu famoso manifesto, *Defesa e ilustração da língua francesa*. No mesmo período na Alemanha, Lutero (1483-1546) traduziu a Bíblia do latim para alemão, uma tradução indireta do *Novo Testamento* em 1521 e do *Velho Testamento* em 1534. Mesmo que naquela época a língua alemã fosse ainda considerada uma língua inapta à expressão do pensamento, teve uma influência considerável na questão da identidade do povo alemão, conforme o demonstra o teórico da tradução e filósofo francês Antoine Berman:

Ato gerador de identidade, a tradução foi na Alemanha, de Lutero até nossos dias, objeto de reflexões das quais dificilmente se encontraria o equivalente em outro lugar. A prática tradutória é acompanhada aqui de uma reflexão, às vezes cultural e social, às vezes francamente especulativa, sobre **o sentido do ato de traduzir, sobre suas implicações linguísticas, literárias, metafísicas, religiosas e históricas, sobre a relação entre as línguas, entre o mesmo e o outro, o próprio e o estrangeiro**. A Bíblia luterana é em si mesma a auto – afirmação da língua alemã diante do latim de “Roma” [...]. (BERMAN, 2002, p. 30, grifo meu)

**O pensamento brasileiro e o papel do bacharel.** No Brasil, conforme mencionado acima, o papel do bacharel foi significativo como ponte<sup>340</sup> intelectual entre o Brasil e a Europa. Alguns bacharéis se tornaram tradutores, logo divulgadores culturais, pois eram bilíngues, ou possuíam competências linguísticas além do português. Com efeito, segundo Lia Wyler (2003, p. 59), “Coimbra não foi a única universidade em que estudaram portugueses e brasileiros, que também buscaram com grande frequência as Universidades de Paris e Montpellier”.

Esse contato linguístico, por meio do contato direto com as obras originais ou em tradução, favoreceu, no Brasil, a divulgação de uma cultura de “segunda mão”, mencionada no rodapé de Candido, que estava relacionada às antigas relações que Portugal mantinha com países europeus, que “iniciava, assim, sua histórica dependência cultural da França<sup>341</sup>, a que veio se somar, a partir do final do século XIV, uma dependência econômica da Inglaterra, condições que se reproduziram no Brasil e nas demais colônias portuguesas”. (WYLER, 2003a, p. 59)

Quanto a Antonio Candido, na sua tese de livre docência da Universidade de São Paulo, *O método crítico de Sílvio Romero*, podemos ler:

Um livro como a *História da Criação*, de Haeckel, expondo teorias de Kant, Lamarck, Goethe, Lyell, Darwin, Wallace, **devia constituir verdadeiro tesouro para os nossos bacharéis**. Etribado nele, podia-se discutir, num país de pouca cultura, como o Brasil, cosmogonias, geologia, biologia; os mais curiosos – e é o caso de Sílvio [Romero] – **usavam-no talvez como fio de Ariadne para chegar a estudos mais detalhados**. Papel semelhante desempenharia o livro de Büchner, *Força e matéria*, **traduzido e popularizado em nossa língua**. (CANDIDO, 1963, p. 30-31, grifos nossos)

O jovem crítico paulista destaca o papel do bacharel, leitor “curioso”, na formação cultural brasileira, por meio da tradução, que pode ou deve se tornar um “fio de Ariadne para chegar a estudos mais detalhados”.

A domesticação da língua para submetê-la ao pensamento exige um longo processo cultural para renová-la, não somente nas mentalidades nacionais, mas também na relação com as fontes alheias e suas explorações para produzir conhecimento e novas representações de

<sup>340</sup> Como no caso de Sergio Milliet, na primeira metade do século XX.

<sup>341</sup> A penetração da influência francesa em terras portuguesas remonta à reconquista de Portugal aos mouros, empreendida por Afonso VI de Leão (1030-1109), no último quartel do século XI. Wyler

uma realidade genuinamente brasileira. Assim, o pensador, bem como o tradutor, pode chamar a atenção para uma conscientização dessa nova realidade, de uma memória *sui generis* e de uma força criadora revigorada.

A renovação do pensamento pela *erosão linguística* não precisa se impregnar de originalidade nem de intelectualidade, mas, sim, de “uma vitalização das ideias, uma apresentação estática de certos lugares comuns” (CANDIDO, 1992, p. 94) realizada, no Brasil, por ilustres escritores como Machado de Assis e Ciro dos Anjos. Autores contemporâneos do crítico como José Luis de Rego e Jorge Amado são equiparados ao escritor norte-americano John Steinbeck e seu romance denúncia social.

Contudo, Candido nota neles (inclusive em Steinbeck) uma falta de “densidade de pensamento, aquela capacidade de pensar com sensibilidade e sentir com a inteligência” (CANDIDO, 1992, p. 95).

Assim, o romancista de “primeira água” pode ser definido como alguém que:

não dissocia o pensamento da sensibilidade nem vê o mundo alternadamente com uma ou com outra, mas segundo um único movimento de compreensão que é maturidade de pensamento e força criadora, é aprofundamento psicológico e é espontaneidade afetiva. (CANDIDO, 1992, p. 95)

**O romancista de “primeira água”: Clarice Lispector.** O romancista de “primeira água” deve se preocupar mais com a língua para transformá-la em “um instrumento de pesquisa e de descoberta (...) pode ser muito mais plástica, muito bonita”. (CANDIDO, 1992, p. 95)

As forças que representam o “pensamento afinado” e a “sensibilidade penetrante”, frutos de uma longa tradição histórica, encontram-se no Brasil somente a partir do século XIX em prosadores que podem ser equiparados aos europeus, afirma Candido (1992, p. 95). Escritores brasileiros, que começaram “realmente a valer alguma coisa”, destacaram-se na literatura moderna.

Todavia, para Candido (1992, p. 95-96), poucos ensaístas ou romancistas nacionais, travados por “certo conformismo estilístico”, expressaram “uma verdadeira conquista do mundo através do pensamento” ou acrescentaram “alguma coisa de efetivo e de definitivo ao mundo da expressão e do pensamento literário”, como o fizeram autores europeus<sup>342</sup>: Silone, Kafka ou Malraux.

---

<sup>342</sup> Candido cita alguns autores que “apenas aranha[ram] exteriormente” o mundo da expressão e do pensamento literário como, Hemingway, Ehrenburg, Jorge Amado, Steinbeck, José Lins do Rego. Constata-se que Huxley, estava incluindo nessa lista no artigo do 25/06/1944, foi retirado desta em 1945, neste ensaio.

Um das qualidades que mais impressionou o crítico brasileiro situa-se no *vigor* do romance da *geração de 30*. Vigor característico nos vocábulos, nas construções, “adaptando uns e outras ao seu temperamento literário mais expansivo” (CANDIDO, 1992, p. 96).

Porém, além da tentativa frustrada pela morte precoce de Antonio de Alcântara, de Mario de Andrade com *Macunaíma* e de Oswald de Andrade<sup>343</sup>, com *João Miramar*, “quase ninguém, todavia, chegou a dar uma demonstração de verdadeira força ‘mental’, e não física ou emocional” (CANDIDO, 1992, p. 96).

A parte *teórica* desta crítica, intitulada “Língua, Pensamento, Literatura”, encerra-se numa breve síntese dialética – Dostoievski e Silone de um lado e os demais autores citados de outro lado –, para tentar explicar ao leitor como uma “verdadeira obra” se torna durável graças à contribuição do pensamento, como no caso de *Perto do coração selvagem* de Lispector.

Assim, na renovação da língua e da literatura, o pensamento aceitável é oriundo de uma “criação superior do espírito”, que se manifesta por meio de uma “visão geral da sociedade e da existência”, o que significa “estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material da ficção e de pensar ao mesmo tempo no material verbal” (CANDIDO, 1992, p. 96-97). Por outro lado, a concepção do pensamento deve se afastar do “rumor de entranhas” e do mero “retalho da humanidade transposto pela arte”, ou seja, “se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, segundo a cultura e a consciência do mundo”. (CANDIDO, 1992, p. 97)

**Centralizar a língua periférica.** No entanto, essa preciosa contribuição ao pensamento não se encontra, na época, nem nos mestres do romance brasileiro, nem nos escritores norte-americanos e europeus, apagando nitidamente a tradicional relação dialética de *centro versus periferia*. Ele define a *literatura periférica* como “aquela de dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir pôr a mão sobre ele” (CANDIDO, 1992, p. 97), ou seja, uma literatura que não sabe problematizar seu próprio objeto não pode propor soluções *centrais* satisfatórias. O escritor deve abrir mão do “impressionismo” e adotar, como o crítico, um credo “político, religioso, filosófico ou literário, ao eterno disponível, que o é sob pretexto de não cair no sectarismo e permanecer aberto a todas as sugestões das obras”. (CANDIDO, 2002, p. 26)

---

<sup>343</sup> Candido, neste ensaio, coloca num pé de igualdade Mário e Oswald. No artigo do 25/06/1944, ele apresentou uma distinção entre eles: “Possivelmente o Sr. Mario de Andrade **foi o único** que fez algo de certo valor, com *Macunaíma*. O Sr. Oswald de Andrade, em escala menor, produziu o *João Miramar*”.

Assim, a erosão da língua passa, para Candido, por um processo de ruptura com o “impressionismo”, cuja tendência é o espalhamento, a *desfocalização* que contribui para o reforço do caráter periférico da literatura nacional e, portanto, para o afrouxamento das relações entre o pensamento e a língua. A erosão linguística pela corrente do pensamento é menos tênue. Não é mais em sentido único, o pensamento que poliria as palavras, e sim, em mãos duplas, isto é, não circular, mas uma relação de causa ou efeito, na qual a recepção cumpre papel fundamental.

Com efeito, o crítico introduz aqui o conceito de retroação (positiva) para a contribuição à formação de obras-primas nacionais, logo não mais periféricas:

Para que a literatura brasileira se torne uma grande literatura, **é necessário que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado.** Uma dupla corrente, da qual saem as obras-primas, e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura. (CANDIDO, 1992, p. 97)

A riqueza da criação literária não tem de ser necessariamente ligada à riqueza lexical de uma língua – o estilo nu de Clarice Lispector destacado por Milliet, acima – ou a sua capacidade inovadora, quer seja pela formação de palavras novas, quer seja pela atribuição de novas acepções às palavras já existentes nesta língua. O processo de neologia, de fato, como capacidade simbólica de criar, por meio da linguagem, novos signos, desempenha papel fundamental no processo criativo de determinados escritores, como o já citado Mario de Andrade, em *Macunaíma*. Todavia, isso não significa que esses neologismos – na forma (vocábulo) ou no sentido (acepção) – contribuam para a busca de Antonio Candido, no sentido de encontrar “a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão”. (CANDIDO, 1992, p. 97)

Por maiores que sejam as boas intenções dos escritores brasileiros não serão estas que contribuirão para o lapidar da “rudeza do material” linguístico nacional, para atingir o patamar literário que se situa no centro, não como campo geográfico, nem histórico, mas no mundo por vir da expressão do pensamento complexo e, até então, indizível:

Raramente nos é dado encontrar um escritor que, como o português Antonio Pedro, ou o Oswald de *João Miramar*, ou o Mário de *Macunaíma*, procura estender o domínio do vocábulo [da palavra<sup>344</sup>] sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. (CANDIDO, 1992, p. 97)

**Otávio e Antonio Candido : espinosistas.** Nesta busca quimérica, de uma *ética* da literatura, pois a criação literária de então carece de *sabedoria* em detrimento da sobrevalorização das *paixões*, Antonio Candido se refere de maneira velada à *Ética* de

<sup>344</sup> O termo “vocábulo” foi substituído por “palavra” na republicação: **No raiar de Clarice Lispector.** In. CANDIDO, Antonio.. Vários escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

Spinoza – como Otávio, o marido de Joana – na sua reflexão conclusiva de seu primeiro rodapé de 1944, relativo a *Perto do coração selvagem*:

E talvez se pudesse dizer, concluindo, que, numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material da ficção e de pensar ao mesmo tempo no material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, segundo a cultura e a consciência do mundo, – **não é possível encarar-la *sub-specie* [sic], não digo *aeternitatis*, mas *quadam aeternitatis***. (CANDIDO, 1992, p. 97)

A fragmentação da fórmula de Spinoza, *sub quadam specie aeternitatis*, atribuí um tom enigmático a essa conclusão, que, certamente, foi decifrada por pouco leitores, quando foi publicado o artigo – enigma que pode ser elucidado pela referência a *Perto do coração selvagem*, obra na qual Clarice Lispector cita e menciona várias vezes o nome do filósofo neerlandês.

O espinosismo de Candido já se traduz no seu artigo de estreia no jornal da *Folha da Manhã* (“Ouverture”<sup>345</sup>), pois sua crítica literária será engajada e militante, como o “homem apaixonado” que “tenta comunicar suas paixões aos outros”:

O homem apaixonado tenta comunicar suas paixões aos outros, mas o alcance dessa máxima não termina aí. A razão é o *ingenium* do filósofo. Neste sentido, ele não escapa à regra comum tentando convencer o outro da pertinência da sua filosofia. **Por isso necessariamente o espinosismo aparece como uma filosofia militante, não por causa do caráter do seu autor, mas pela sua própria lógica**<sup>346</sup>. (MOREAU, 2003, p. 103, grifo meu, tradução minha)

O conceito da filosofia militante de Espinosa se estende, para Candido (2002, p. 26), ao escritor, bem como ao crítico, que devem ter um credo político, religioso, filosófico ou literário que se contrapõe “ao eterno disponível, que o é sob o pretexto de não cair no sectarismo e permanecer aberto a todas as sugestões das obras”.

### 3.1.5.2. O choque de uma escritura de um “Novíssimo”<sup>347</sup> Chato-boy<sup>348</sup>

Frente ao panorama literário brasileiro, pessimista e/ou realisticamente esboçado por Candido no seu primeiro artigo sobre a obra de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração*

<sup>345</sup> Título do primeiro rodapé de Antonio Candido, publicado na Folha da manhã do dia 7 de janeiro de 1943, no qual ele apresenta seus “princípios” críticos e éticos que vão guiar seu trabalho pela frente. Republicado em: CANDIDO, A. Notas de crítica Literária: Ouverture. In. \_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 23-30.

<sup>346</sup> « *L’homme passionné essaie de communiquer ses passions aux autres, mais le champ de cette maxime ne s’arrête pas là. La raison est l’ingenium du philosophe. En ce sens, il n’échappe pas à la règle commune en essayant de convaincre autrui du bien-fondé de sa philosophie. C’est pourquoi nécessairement le spinozisme apparaît comme une philosophie militante, non pas à cause du caractère de son auteur, mais par sa logique même.* » (MOREAU, 2003, p. 103)

<sup>347</sup> Os “novíssimos” eram os “moços de *Clima*” (PONTES, 1998, p. 71), dos quais fazia parte Antonio Candido.

<sup>348</sup> Segundo Heloisa Pontes é o próprio Oswald de Andrade, “que em 1941 cunhara o termo *chato-boys* para designar o grupo da revista *Clima* – numa alusão aberta ao caráter universitário e bem-comportado de seus membros [...]” (PONTES, 1998, p. 55, grifos da autora)

*selvagem*, o crítico confessa, nas últimas linhas, o “verdadeiro choque” ressentido ao ler esse “romance diferente”.

**Por isso, tive verdadeiro choque ao ler** [recentemente um livro publicado já há alguns meses, mas só agora me caiu sob os olhos. Quero referir-me a] o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, da sra. Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim [,da qual não tenho a mais leve informação]<sup>349</sup>. (CANDIDO, 1992, p. 97, grifo meu)

O “Por isso” se refere aos 95% do artigo descrevendo o panorama literário brasileiro da época, antes de tratar, de fato, da crítica do livro de Lispector. Em um único parágrafo conclusivo –, que, porém, serve mais de introdução ao próximo artigo do que de conclusão a este, como na tradição do folhetim do qual se origina o “rodapé” – Candido revela ao seu leitor que existe, nas letras brasileiras, uma escritora capaz de contrapor a uma longa tradição literária nacional uma escritura até então inédita e, em vão, procurada por ele.

**A busca da escritura perdida.** As características reveladoras da escritura clariceana, que aflou um novo sopro, que despertou sensações inovadoras, na língua e na ficção nacional, parecem, nas palavras do jovem crítico paulistano, trazer um cunho enigmático de sua interpretação psicanalítica. Assim, para Candido (1992, p. 97-98) elas se manifestam na capacidade de “levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados” e forçam a língua “a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério”, para o qual a ficção é “um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”. As metáforas de Candido e seu *mistério* que pode se comparar ao conceito de *magia* de Lins, demonstram dificuldade para definir a escritura clariceana “impalpável”. Aliás, o crítico usa o vocábulo “ficção” somente na parte final do artigo para se referir à obra, que não foi ainda resenhada.

**A respeito da conclusão: continuação no próximo rodapé.** “Até que ponto a escritora conseguiu o seu intento, procurarei [investigar]<sup>350</sup> no próximo artigo”. Esse trecho final do primeiro artigo de Candido de 1944, não aparece na sua republicação em *Brigada ligeira* de 1992. No domingo seguinte (2 de julho), Antônio Cândido não publicará suas “Notas de Crítica Literária”; as do dia 9 de julho tratarão de “Um livro didático”. O artigo “*Perto do coração selvagem*” será publicado apenas três semanas depois, no dia 16.

Numa carta de Lêdo Ivo, redigida no Rio de Janeiro, no dia 5 de julho de 1944, Clarice Lispector recebe uma informação inédita de “primeira mão” (solicitada por ela?)<sup>351</sup> sobre o

<sup>349</sup> Os trechos entre colchetes correspondem às partes presentes no artigo publicado em 25/06/1944 que foram recortadas na sua republicação na forma do ensaio, “Uma tentativa de renovação”, publicado em *Brigada ligeira*.

<sup>350</sup> Palavra ilegível na cópia do artigo.

<sup>351</sup> Clarice Lispector atuava de longe para a promoção de seu livro.

conteúdo do segundo artigo (ou seja, a continuação do primeiro) de Candido a ser publicado no dia 16 de julho de 1944, isto é, 11 dias depois dessa carta de Ivo. Conforme o único trecho dessa carta que se refere à recepção de *Perto do coração selvagem*,

Dizem que Antônio Cândido, crítico literário de S.Paulo, **vai publicar** um artigo sobre você que é **hino aleluia kirie eleison**<sup>352</sup> e outras coisas. As palavras de restrições são genial, assombrosa, invulgar etc. (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 47)

Parece claro que o “hino aleluia kirie eleison” e as “palavras de restrições” se referem ao artigo por vir (uso do futuro: “vai publicar”). Já, a leitura de Nadia Gotlib, da mesma carta, é um pouco diferente:

5 jul. [1944]– [Clarice Lispector] Recebe carta do amigo Ledo Ivô informando que Antonio Candido **publicara** artigo sobre *Perto do coração selvagem* (Folha da Manhã, 25 jun.) e que **publicaria** outro artigo em breve especificamente sobre o seu primeiro romance (de fato, publicado no mesmo jornal em 16 jul.). (GOTLIB, 2007, p. 565)

Clarice Lispector já tinha então uma impressionante rede de contatos bastante influentes para uma escritora estreante de “dezessete anos”.

**O segundo artigo: evitar o inesperado?** Antonio Candido introduz seu segundo artigo, do dia 16 de julho de 1944, com uma citação do crítico de arte norte-americano Jolyon Forsyte Júnior, que aconselhava a um artista que, para se tornar um “grande nome na arte”, teria de entrar na rotina, de evitar o inesperado, de pôr “as suas obras no mesmo encaixe que as outras, de modo que o público sabe imediatamente onde tem o nariz” (CANDIDO, 1992, p. 98). Essa referência a Forsyte parece ser uma resposta ao artigo de Álvaro Lins, que criticou a falta de acabamento do livro de Lispector.

O panorama artístico descrito corresponde, de maneira metafórica, à situação literária nacional, antes da irrupção no mundo editorial de *Perto do coração selvagem*. Clarice Lispector – “ao que parece uma jovem estreante” – saiu da rotina, tentando o inesperado e colocou em frente do “nariz” do leitor algo inédito: “um romance de som [tom<sup>353</sup>] mais ou menos raro na nossa literatura moderna” (CANDIDO, 1992, p. 98). O crítico acrescenta que apesar de “a realização [ser] nitidamente inferior ao propósito”, a tentativa literária de Clarice deve ser destacada, pois “dentro de nossa literatura, é *performance* da melhor qualidade” (CANDIDO, 1992, p. 98).

Antonio Candido usa da *dupla escritura* – teórica e polêmica – neste segundo artigo, pois há uma resposta velada ao crítico Álvaro Lins quando se refere à “**crítica de influências**

<sup>352</sup> *kirie eleison*: Senhor, tende piedade. Premiers mots d’une invocation en grec qui inaugure le commun ou ordinaire de la messe latine. Larousse encyclopédique.

<sup>353</sup> O termo “som” foi substituído por “tom”, na republicação: **No raiar de Clarice Lispector**. In. CANDIDO, Antonio.. Vários escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.



me mete certo medo [associado ao desconhecimento, à destruição], pelo que tem de difícil e, sobretudo, de relativa e pouco concludente” (CANDIDO, 1992, p. 98, grifo meu). Também resolve desconsiderar a questão das “possíveis fontes estrangeiras de inspiração” que magoou profundamente Lispector, conforme o trecho da carta que ela mandou de Belém a Lúcio Cardoso:

Imagine que depois que li o artigo de Álvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, **dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto.** Você se lembra de que eu dei o livro datilografado (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo o *Portrait of the artist* e que encontrara uma frase bonita? Foi você quem me sugeriu o título. Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto - catalogado e arquivado. (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 43, grifo meu)

Uma única menção foi feita a James Joyce, por Candido, na parte teórica do primeiro artigo, inserindo o nome do escritor irlandês numa lista de setes autores, que contribuíram para a reforma do pensamento literário nos seus respectivos países. Nenhuma foi feita a Virginia Woolf, o que leva a pensar que esse artigo será em contraposição à de Lins, que não foi muito em favor de Lispector, pois emitiu algumas ressalvas – como também o próprio fez Candido, porém a crítica de Lins em si é muito bem escrita e argumentada, na base de seus princípios literários e éticos.

Os principais aspectos da escritura de Clarice Lispector, a serem desenvolvidos, caracterizam-se pela problematização do estilo e da expressão do indizível e do inédito na ficção brasileira. Com efeito, segundo Candido (1992, p. 99), ela “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina”, sair do “mesmo encaixe” do que as nossas outras obras nacionais. Para atingir esse objetivo e conseguir escrever a “descoberta do cotidiano” que “é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho[s] para mundos novos”, a jovem escritora precisa “criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas” (CANDIDO, 1992, p. 99). Novos mundos que serão (re)criados a partir das “próprias emoções”, da “própria capacidade de interpretação” da autora.

**A criação de objetos ou de personagens conceituais.** Assim, para Candido (1992, p. 99), autores como Proust, Poe, Hoffman e Harpo Marx conseguirão fugir do “ramerrão” e da “deformação profissional causada pelos sentidos mecanizados” instaurados em seus respectivos panoramas literários nacionais. Como também o fez Clarice Lispector, após aceitar “a provocação das coisas à sua sensibilidade”.

O ponto comum entre ela e esses escritores é a criação de objetos ou de personagens conceptuais: as “telefonistas”, para Proust; o “corvo”, para Poe; os “objetos”, para Hoffman; e o “sanduíche” para Harpo Marx; a “Joana” para Lispector? Candido deixa aqui em aberto seu raciocínio.

Proust transformou as “telefonistas<sup>354</sup>” – puxadas de seus tristes e ásperos quotidianos – em “divindades fatais”, ou seja, em “Danaides do invisível”:

as **Danaides do invisível** que sem cessar esvaziam, enchem, se transmitem as urnas dos sons; as irônicas Fúrias que, no momento em que murmuramos uma confidência a uma amiga, na esperança de que ninguém nos escute, gritam-nos cruelmente: ‘Estou ouvindo’; as servas sempre irritadas do Mistério, as impertinentes sacerdotisas do Invisível, as Senhoritas do Telefone! (PROUST, 1996, p. 122–123, tradução de Mario Quintana)

Esse conceito ecoa, da mesma forma, no capítulo XI de *Ulysses* de James Joyce, onde as humildes “garçonetes” correspondem às mitológicas “Sereias” da *Odisseia* homérica. Sem fazer alusão a possível influência, a crítica carece dessa referência à obra-prima joyciana, pois ela é essencialmente estruturada na base de espaços e de personagens conceptuais, de relações metafóricas do quotidiano (realmente irreal) com a mitologia (irrealmente real), noções que Candido (1992, p. 99) tenta associar à escritura clariceana “como para os outros”.

Joana, a personagem conceptual de *Perto do coração selvagem*, seria uma *sereia* da *Odisseia clariceana*, parte de mulher e parte peixe, navegando nas almas, para “penetrar no mistério que cerca o homem” (CANDIDO, 1992, p. 99), assumindo “*Le parti pris des choses*<sup>355</sup>”, pois Lispector consegue “esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas”. (CANDIDO, 1992, p. 99)

Candido relembra, à luz da historia literária – para evitar qualquer confusão de gênero ou avaliações pejorativas da parte do leitor –, a distinção entre os romances que se referem à *psique*, ou seja, entre as paixões modernas e de outrora. A literatura que tratava das paixões, mais especificamente das “[famosas<sup>356</sup>] *paixões* da literatura clássica”, e dos aspectos “mais ou menos psicológicos”, produzia *romances de análise*, cuja particularidade era dissecar “os estados de alma e procurando revelar o mecanismo do espírito” (CANDIDO, 1992, p. 99).

Na década de 40 do século XX, quando os escritores tentaram “esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente

<sup>354</sup> Telefonistas de Proust. (A la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes, vol. 1, Paris, Folio Gallimard, p. 160)

<sup>355</sup> Coletânea de poemas em prosa de Francis Ponge (1942), cujo objetivo é de atribuir às coisas cotidianas e banais um valor estético real. Traduzido em português por “O partido das coisas”.

<sup>356</sup> Adjetivo acrescentado para a republicação: **No raiair de Clarice Lispector**. In. CANDIDO, Antonio.. Vários escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

psicológico” (CANDIDO, 1992, p. 99), os romances deixaram de ser de “análise”, para se tornar *romances de aproximação*.

Apesar de a *alma* e de as *paixões* pertencerem a um campo comum, a diferença entre a “análise” e a “aproximação” situa-se em “seus processos e a sua indiscriminação” que “repelem, todavia, a ideia de análise”, pois “são antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto” (CANDIDO, 1992, p. 99).

Portanto, para o crítico (1992, p. 99-100), são os procedimentos literários que se aproximam do *ritmo da escritura clariceana*: “um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura [contemporânea<sup>357</sup>] moderna”.

**Um ritmo inédito.** Por meio do ritmo, Lispector consegue atingir o que Antonio Candido buscava em vão na literatura moderna nacional da época (conforme a apresentação teórica no seu primeiro artigo de 1944), ou seja, o trabalho da escritura sobre a língua que “afina” o pensamento e, que, por sua vez, “afina” a língua, esse processo rítmico de vaivém, de retroação, que marca a prosa clariceana:

Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão [muito<sup>358</sup>] sutil e [muito] tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho. (CANDIDO, 1992, p. 100).

O crítico paulista tentou e conseguiu, após uma longa introdução, demonstrar a seu leitor a relação entre a língua, o pensamento e a literatura moderna brasileira na obra de estreia clariceana. Ao contrário de Sérgio Milliet, tanto Antonio Candido quanto Álvaro Lins, através de apresentações de cunho teórico e didático – de praxe na crítica mais densa da época – só conseguiram falar da obra na “terceira pessoa”, sem tentar estabelecer o diálogo com ela, de tocá-la, convocando exemplos significativos para ilustrar suas respectivas alegações críticas. Não obstante, na segunda metade de seu artigo, Candido vai analisar a obra com os olhos da principal protagonista, Joana, tentando se colocar no lugar da escritora.

**Os dois planos temporais da obra.** Dois planos temporais se distinguem na obra, o do passado que se refere à infância de Joana e o do presente da narração que deixa, porém, o crítico (1992, p. 100) numa situação de indeterminação, pois não se sabe nitidamente “se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer”. O corrimão espaço-temporal da narrativa clássica deixa de ser pertinente e desaparece num fluxo intemporal no qual o leitor

<sup>357</sup> Substituição da palavra “moderna” por “contemporânea” para a republicação: **No raiar de Clarice Lispector**. In. CANDIDO, Antonio.. Vários escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

<sup>358</sup> Os advérbios “muito” foram retirados em “Vários escritos”.

deve navegar e se agarra ao ritmo da prosa: “O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior”. (CANDIDO, 1992, p. 100).

**O capítulo chave: o Banho.** Devido às suas qualidades literárias, o capítulo intitulado “O Banho” recebeu aprovação unânime da crítica da época. Segundo Candido, ele seria o capítulo chave para entender a personagem enigmática, Joana, pois “a menina é diferente” (CANDIDO, 1992, p. 100, grifo do autor). *Diferente*, uma vez que Joana, quando criança, confessa poderes ilimitados: “Mas se eu estou dizendo que posso tudo” (LISPECTOR, 1998b, p. 50), diz Joana à tia após roubar um livro.

Como para os outros críticos da época, a referência ao “selvagem coração da vida”, conforme a citação de Joyce em epígrafe, ou ao “coração selvagem”, mais próximo do título definitivo, para identificar a Joana, não deixa de ser uma relação aleatória, porque o título não é da própria autora: “O coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno”. (CANDIDO, 1992, p. 100)

**Tântalo: o mito do sofrimento.** De outro lado, Candido convoca a figura mitológica de Tântalo para ilustrar o sofrimento de Joana que “apenas entrevê a **zona mágica** em que tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida” (CANDIDO, 1992, p. 100, grifo meu). O suplício de Tântalo paradoxalmente associado a uma focalização da onipotência “falha” de Joana (“eu posso tudo”) alinha a crítica de um tom místico em que a magia (como na crítica de Álvaro Lins) intercede a interpretação da escritura clariceana: “Joana reputava bem desprezíveis os argumentos dos sentidos, aos quais sobrepunha a **visão mágica** da existência” (CANDIDO, 1992, p. 101).

Estas três palavras, “eu posso tudo”, ritmam a segunda metade da crítica, aparecendo três vezes, quando a protagonista as usa uma vez só. Portanto, “ ‘Eu posso tudo’. A pobre Joana nada pode”, pode transformar-se nesse leitmotiv “*eu posso tudo, mas nada posso*” (páthos<sup>359</sup>), que se aplica à filosofia clariceana, ecoa nas fórmulas filosóficas, ora socráticas “*Só sei que nada sei*” (êthos), ora cartesianas “*Penso, logo existo*” (logos).

Ao se referir a uma virtude da protagonista, o crítico evidencia, sem as mencionarem neste sentido, duas características de escritura de um autor moderno, que ele já estava buscando no primeiro artigo: “recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável” (CANDIDO, 1992, p. 100). Eis a primeira lição de Joana.

---

<sup>359</sup> Avec l’ethos et la pathos, le logos représente l’un des trois piliers de la rhétorique telle que développée par les auteurs antiques (Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien).

Candido destaca também a “esplêndida unicidade” oriunda do lado mau de Joana, o *lobo mau* que ela tem dentro de si, como o *coiote* que divide a personalidade de Harry Haller, o protagonista do romance de Hermann Hesse, *O lobo da Estepe* (1927), que teve influência em Clarice. Porque é única, “Joana pode ser considerada [uma pessoa<sup>360</sup>] má no sentido em que segue a ética da unicidade” (CANDIDO, 1992, p. 101). Ser única é implicitamente diferente, logo solitária. Isso pode incomodar as pessoas de seu convívio, seus semelhantes, como a tia. A solidão contribui para desenvolver atitudes egocêntricas: “Tudo para ela é possível desde que signifique a [realidade<sup>361</sup>] realização do seu eu. Os outros nada valem e não importam”. (CANDIDO, 1992, p. 101)

O crítico talvez se deixou influenciar pela notável preponderância de Joana sobre os outros personagens, na *diegese* do romance; bem como pelo capítulo “O Banho”, para enfatizar a exaltação narcísica da protagonista, que ele expressa num estilo clariceano: “Importa o seu corpo, que ela mira amorosamente na banheira: **a sua alma, que ela sente latejar no escuro do mundo**” (CANDIDO, 1992, p. 101, grifo meu). Eis o drama de Joana, sua alma *uiva* no silêncio: “Em torno dela, o silêncio, porque ela é [a<sup>362</sup>] única e, portanto, só”. (CANDIDO, 1992, p. 101)

**Paradoxo da unicidade.** O trabalho sobre a memória se torna patológico, mesmo que a unicidade de Joana, a leve ao isolamento “para entrar por outros destinos”, ela percebe que “os outros vivem mais do que ela, porque são capazes de se esquecerem” (CANDIDO, 1992, p. 101). Esquecer é tão importante para o equilíbrio da mente quanto a memória.

Eis o paradoxo da unicidade: a força de memória se contrapõe à impossibilidade de (se) esquecer que pode comprometer a vitalidade e sua sanidade: Joana é “vitalmente, uma fraca” (CANDIDO, 1992, p. 102). De Joana: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1998b, p. 201). Fraca no mundo de seus semelhantes, pois não possui as armas para se defender, mas onisciente no seu próprio universo da unicidade, que Candido expressa, sempre num estilo clariceano, emprestando algumas palavras finais de *Perto do coração selvagem*, relacionado a uma temática recorrente na obra literária de Clarice, o cavalo:

Mas à sua frente se abrem campinas que os outros não veem; se abre uma noção de plenitude pela autorrealização, que [vale a renúncia à comodidade da existência

<sup>360</sup> Palavras acrescentadas em Vários escritos.

<sup>361</sup> Substituição da palavra “realização” por “realidade” em Vários escritos.

<sup>362</sup> Pronome inserido em Vários escritos.

corrente porque<sup>363</sup>] vai lhe permitir (quando?) a vitalidade definitiva de um cavalo novo, *Perto do coração selvagem* da vida. (CANDIDO, 1992, p. 102)

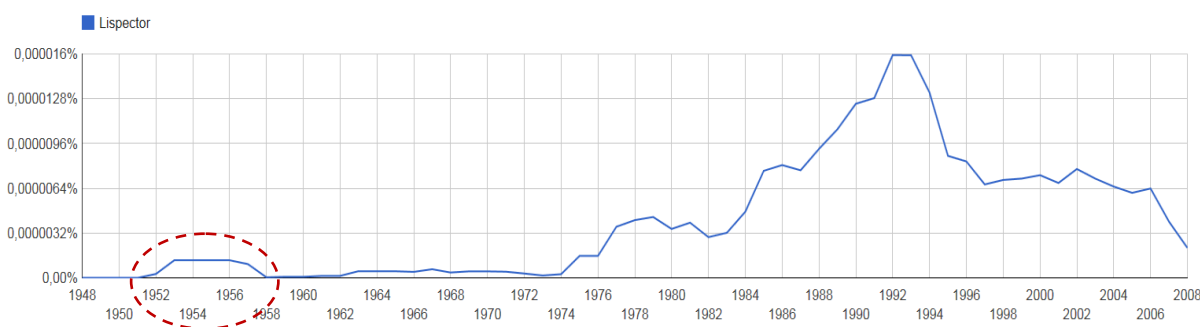
Consoante Antonio Candido (1992, p. 102), Clarice Lispector cumpriu o que ele estava buscando, mas nada em vão, porque “soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais”.

O crítico menciona suavemente, no meio dos elogios conclusivos, na última frase de seu artigo, o monólogo interior woolfiano, apresentado por críticos, como Álvaro Lins, quando se refere, nestes termos, à “rara capacidade da vida interior” que faz um de seus valores literários. O primeiro é “a intensidade com que sabe escrever”. *Perto do coração selvagem* é um romance de re(ve)lação.

### 3.2. RECEPÇÃO DA CRÍTICA DA TRADUÇÃO DE 1954

A recepção da primeira tradução de *Perto do coração selvagem* (1954), na França, foi bastante tímida, porém, conforme a Figura 3.1, abaixo, o nome de Lispector já constava em várias publicações<sup>364</sup> em língua francesa, antes da publicação do romance de estreia de Clarice Lispector.

Com efeito, como vimos no item 1.4.3 (p. 73), o capítulo “Os primeiros desertores” de *A cidade sitiada* (LISPECTOR, 1998c), já tivera traduzido e publicado na editora Plon, em 1952. A presença do nome de Lispector pode também aparecer em coletâneas de literatura brasileiras ou revistas literárias que listam as recentes publicações de livros do momento, quer na seção “Literatura estrangeira”, quer na das “Traduções” ou na da “Literatura latino-americana”.



**Figura 3.1: Representação da presença de Lispector na França**

Fonte: minha autoria, realizado com a ferramenta *Ngram Viewer* da *Google* (smoothing: 2)

<sup>363</sup> Trecho do artigo original publicado na Folha da Manhã e foi retirado em “Uma tentativa de renovação”, em *Brigada Ligeira*.

<sup>364</sup> *Corpus* de livros em língua francesa digitalizados por Google Books: *French 2009 | fre\_2009 | googlebooks-fre-all-20090715*.

As críticas contemporâneas dedicadas especificamente a *Perto do coração selvagem*, bastante raras, marcam a recepção de sua tradução em língua francesa. Duas serão analisadas, neste trabalho. A primeira foi publicada em 1954, na Suíça, e redigida pelo crítico Emmanuel Buenzod e a segunda, da autoria de Hubert Juin, publicada em 1955, na revista francesa “Esprit”.

### 3.2.1. Emmanuel Buenzod: as solidões paralelas

O crítico literário suíço Emmanuel Buenzod redigiu, na *Gazette de Lausanne* (Cf. Anexo, p. 436), em sua seção “*Plaisir de lire*” [Prazer de ler], no dia 13 de dezembro de 1954, logo após a publicação da tradução francesa, uma resenha crítica de *Perto do coração selvagem* (BUENZOD, 1954). Esse texto foi traduzido (sem o segundo parágrafo que foi cortado) para o português, com o mesmo título (BUENZOD, [S.d.]), pelo(a) tradutor(a) A. E. (só aparecem as iniciais), documento oriundo do acervo da *Fundação Casa de Rui Barbosa* (Ref. CL16, j, 179), sem outras informações, como data<sup>365</sup>, nome e lugar de publicação.

A tradução (para o português) de um artigo de crítica literária publicado no exterior (na Suíça francófona), comentando uma obra nacional traduzida (no caso em francês), com intuito de ser divulgado no Brasil, não é algo comum, o que manifesta uma atitude pertinente da parte dos autores da iniciativa e demonstra o interesse para a imprescindível questão da recepção. Editoras estrangeiras mandam, por vezes, aos autores traduzidos os artigos que circulam na imprensa de seus respectivos países, como acontecia com Clarice Lispector que recebia esse material, em alemão, de sua editora de *A maçã no escuro*, na Alemanha, porém, incapacitada de lê-lo, pois desconhecia essa língua.

O artigo, na sua versão brasileira, apresenta o acréscimo de um “caput”, no qual um comentarista (BUENZOD, [S.d.]) informa o leitor brasileiro que, logo após a publicação da tradução, circularam “imediatamente”, na imprensa de língua francesa, críticas e “*reviews*” favoráveis à obra. No entanto, o comentarista não resistiu à tentação de fazer uma (meta)ironia, em resposta a uma suposta “leve ironia” de Buenzod, “tipicamente de ordem cartesiana”, sobre o “livre fluxo”, como sendo “algo intimidante” provocado por esse “romance fora de série”.

Logo no início, numa perspectiva semelhante à de Álvaro Lins (1946, p. 108–114), Buenzod destaca determinadas características literárias ligadas ao gênero biológico, isto é, a

<sup>365</sup> Uma data manuscrita, 1961, consta no documento, precedida da inscrição “*As solidões paralelas*”. No foi possível encontrar o documento, com suas devidas referências, no acervo de jornais digitalizados da Biblioteca Nacional, da Folha de São Paulo, do Estado de São Paulo, nem do Globo.

mulher comparada a um “astrônomo à procura de galáxias” no universo da alma e da consciência, tentando ultrapassar os “limites do incognoscível”. Essa introdução enfatiza o caráter feminino desse tipo de temática, pois a palavra “*femme*” [mulher] tem a maior ocorrência (5 oc.) nesta breve crítica de 621 palavras, duas ocorrências referem-se a autoras (Virginia Woolf, Carson Mac Cullers, Clarice Lispector); as três outras, à protagonista Joana e à “mulher da voz” do capítulo 8.

Esse tipo de observação não parece ser sistemático, da parte do crítico suíço, com a literatura de autoria feminina, pois, na mesma seção “*Plaisir de lire*”, ele redigiu uma crítica (12/02/1959) da tradução para o francês do livro *La sparviera* [A gaviã], de Gianna Manzini – primeira divulgadora de Clarice Lispector, na Itália, na década de 40 (Cf. 4.1, p. 285). Todavia, as referências femininas limitam-se a comparar a prosa da escritora italiana à de Virginia Woolf – “Pensa-se, às vezes, em Virginia Woolf e, mais curiosamente na verdade, mas diante dos fatos, no simbolismo ibseniano<sup>366</sup>” (BUENZOD, 1959, p. 1) – também associada a “momentos de psicologia segura”.

Manzini, bem como Lispector, possui traços comuns em suas respectivas escrituras, isto é, de teor woolfiano, assumido e conclamado pela escritora italiana (Cf. 4.1, p. 285) e sempre negado pela brasileira, com referência ao “*mouvant de la conscience*” [fugacidade da consciência] por Buenzod (1954). Aqui, a palavra “*mouvant*”, usada com substantivo, num contexto de crítica literária, seria mais próxima, a meu ver, do sentido formal de “fugacidade” do que de “fluxo”, conforme a expressão consagrada de “fluxo de consciência”, na tradução de A. E., que não condiz com a intenção do crítico.

Com efeito, essa referência à consciência leva Buenzod (1954, p. 1) a considerar que esse tipo de narrativa, escrita por mulheres, despreocupa-se com “*le souci de construire*” [a preocupação de construir], dominado pela “*sollicitation divinatrice*” [solicitação divinatória]. Essa escritura, que não deixa de ser audaciosa, busca capturar e gravar no papel o efêmero, o impalpável – “*le souffle de l’instant qui se dissipe*” [o sopro do instante se esvanece] – portanto, o indizível, o poético. Construir com o sopro fugaz assemelha-se à construção de um castelo na areia: a narrativa não se sustenta, não resistiria ao ato de leitura, pois se desmancharia na hora.

No entanto, o crítico suíço considera a prosa clariceana, mais “angustiante” do que a de suas antecessoras (Woolf, Mc. Cullers), pois é uma abertura sobre “*l’inimaginable du monde intérieur*” [o inimaginável do mundo interior], busca interna que ele julga “sem saída”,

---

<sup>366</sup> « On pense parfois à Virginia Woolf et, plus curieusement à vrai dire — le fait est là — au symbolisme ibsenien. »



“sem resultado”, “vã”. Buenzod manifesta sua inconformidade diante de um livro que trata, em parte, da interioridade de uma personagem, que não passa de artifício ficcional adotado aqui por Lispector, ao qual o leitor pode acreditar, pelo menos no tempo da leitura, ou não. Mesmo que esse tipo de livro “sacuda” o conforto que proporciona “determinada realidade”, o caráter *inimaginável* reforça-se nesta argumentação com referências ao *inédito*, ao *incrível*, ao *extraordinário*, por meio do uso do adjetivo “*inouï*”, associado ao adjetivo “imediatos”. Esses livros “*inouïs, immédiats*” têm efeito imediato e temporário de uma substância química (álcool, droga) que provoca uma sensação eufórica e estimulante intensa e passageira: “Eles são uma iluminação, o escândalo de um estremeamento cego<sup>367</sup>”. (BUENZOD, 1954, p. 1, tradução minha)

O crítico usa, de certo modo, um estilo poético semelhante ao de Clarice Lispector, “o escândalo de um estremeamento cego” ecoa numa das primeiras frases de *Perto do coração selvagem*, quando o *estremeamento* (mais de vinte ocorrências na obra clariceana) acompanha o reinício da vida, das novas possibilidades do *devaneio*:

Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

Assim, Buenzod, após apresentar algumas considerações de ordem bibliográfica<sup>368</sup> sobre Clarice, resolve emitir uma primeira avaliação sobre esse “primeiro livro extraordinário” na qual o processo criativo seria, sem certeza da parte dele, oriundo de um “devaneio sonambólico”. O emprego do adjetivo “sonambólico” denota uma contradição, quando se trata de uma obra cuja “consciência” é, de certa forma, a principal protagonista personificada em Joana. O crítico fossiliza a plasticidade desse conceito de “consciência”, dando-lhe um caráter “mecânico, automático, sem demonstrar consciência ou compreensão do que faz e por que faz”, conforme a acepção (n.º 3), do verbete “sonâmbulo” (HOUAISS, 2007). No entanto, do ponto de vista estilístico, devido a suas características fragmentárias, a prosa clariceana pode demonstrar, para a crítica da época que começava a descobrir o “*Nouveau Roman*” [Novo Roman] francês alguns aspectos, mecânicos ou automáticos, porém sensivelmente alisados, nesta primeira tradução de Moutonnier.

<sup>367</sup> « *Ils sont une illumination, le scandale d'un tressaillement aveugle.* » (BUENZOD, 1954, p. 1)

<sup>368</sup> Ao se referir a Clarice Lispector, Buenzod cita informações que constam no preâmbulo à tradução, redigido por Paulo Mendes Campos (LISPECTOR, 1954a, p. 7–9). O crítico suíço destaca, para seus leitores, que ela pertence ao mundo da diplomacia brasileira, que estudou o direito penal, foi influenciada por Hermann Hesse. Ele acrescenta que ela fez jornalismo e começou a escrever por acaso. (BUENZOD, 1959, p. 1)

A dificuldade encontrada pelo crítico suíço situa-se na sua impossibilidade de palpar a essência referente a uma “realidade peculiar”, sensível, isto é, palpável, no sentido de uma história que conta algo, que pode ser condensada (*resumível*) para seus leitores (da crítica). Assim, o livro estreia de Clarice Lispector contém “*le tout et le rien*” [o tudo e o nada], que se personifica na protagonista principal Joana que deixa a impressão de que a vida passa ao lado dos indivíduos, conforme a consciência que aguça a percepção “trágica” da “noção de impotência” e de sua “*incapacité à plonger « au cœur sauvage » de la vie*” [incapacidade de mergulhar “no coração selvagem” da vida].

Longe do *coração selvagem* que representa essa “realidade peculiar” da vida, Joana tem a consciência de que não se estabelecem vínculos entre os indivíduos, apesar desse paralelismo que impossibilita a (con) fusão dos planos de consciência individuais e o plano da realidade que respinga, na própria consciência, “toda a concretude das sensações e das associações de impressões que o mistério do ser lhe propõe<sup>369</sup>”. (BUENZOD, 1959, p. 1, tradução minha)

Assim, para exemplificar sua análise, Buenzod se refere à conscientização, a meu ver, mais significativa do romance quando Joana foge da casa da tia para se recolher à beira-mar: “**O pai morrerá como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu**”. (LISPECTOR, 1998b, p. 39)

O crítico suíço cita unicamente a segunda frase – “*Elle comprit qu’il était comme le fond de la mer qu’on ne voit pas*” – apagando o paralelismo gerado pela repetição (que não pode sumir na tradução). Porém, é justamente neste paralelismo entre “o pai morrerá como” (duas repetições) / “profundeza” do mar e “compreender” / “sentir” que a crítica tira toda a sua força, ponto crucial que ilustra esse dois planos paralelos do entendimento e da sensação.

	CL <sup>370</sup>	DTM (citado por Buenzod)	RHOM
S0581	<b>O pai morrerá como</b> o mar era fundo! compreendeu de repente. <b>O pai morrerá como</b> não se vê o fundo do mar, sentiu. (p. 39)	<b>Elle le comprit</b> *soudain* ! son père était mort, comme la mer est profonde ! <b>Elle comprit</b> qu’il était comme le fond de la mer qu’on ne voit pas. (p. 49)	*Le père était mort comme la mer était profonde.* Le père était mort comme on ne voit pas le fond de la mer, a-t-elle senti. (p. 52)

O leitor francês da tradução de Moutonnier percebe que o narrador focaliza o paralelismo na “compreensão” (“*Elle le comprit*”), em detrimento da dor do luto “O pai

<sup>369</sup> « tout le concret des sensations et des associations d’impressions que le mystère de l’être lui propose. » (BUENZOD, 1959, p. 1)

<sup>370</sup> Letras iniciais da autora, CL (Clarice Lispector, 1943) e das tradutoras DTM (Denise-Teresa Moutonnier, 1954), RHOM (Regina Helena de Oliveira Machado, 1982).

morrera”. A crítica, “tipicamente de ordem cartesiana”, do comentarista que introduziu a tradução para o português do texto suíço poderia dirigir-se à primeira tradutora francesa, mas não à segunda, de nacionalidade brasileira, mesmo quando subtraiu definitivamente esse paralelismo, deixando (acidentalmente) de traduzir a primeira frase (entre \* \*, na terceira coluna da tabela acima). Eis um exemplo de tradução que permite à crítica estrangeira fazer análises textuais pertinentes, mesmo quando o TC difere, na sua forma, do TP, mantendo as possibilidades interpretativas do leitor.

Buenzod (1954, p.1) destaca outro traço característico da obra clariceana, o indizível (“*sans formulation possible*” [sem formulação possível]), para enunciar esse “*courant de vie*” [fluxo de vida] que atravessa Joana, com seus “encantamentos” e seus “pressentimentos”, conforme o trecho seguinte:

	CL	DTM ( <i>citado por Buenzod</i> )	RHOM
S0609– S0614	[Mais ainda:] <b>nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante...</b> Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo. (p 40)	[Mais encore.] <b>Toutes les choses que l'on pense ne se mettent pas à exister pour cela.</b> Si je dis, la tante déjeune avec l'oncle, je ne fais rien vivre du tout. Si je décide : je vais me promener. Bon, je me promène... et rien n'existe. Mais si je dis, par exemple des fleurs sur la tombe ; voilà, il y a une chose qui n'existait pas avant que je ne pense des fleurs sur la tombe. (p. 50)	[Mais encore :] <b>toutes les choses qu'en pense ne commencent pas à exister dorénavant...</b> Parce que si je dis : tata déjeune avec tonton, je ne fais rien vivre. Ou même si je décide : je vais me promener ; c'est bon, je me promène... et rien n'existe. Mais si je dis, par exemple : fleurs au-dessus de la tombe, ça y est ! Voilà une chose qui n'existait pas avant que je pense fleurs au-dessus de la tombe. (p. 53)

Esse trecho destacado pelo crítico suíço representa, com força, esse dois planos, ou seja, o mundo interior (consciência) e exterior (real): “nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante...”. Quando Joana assume seu discurso na voz direta “se eu digo”: (i) *dizer* não faz existir nada; (ii) *agir* – quando a ação desaparece no mesmo momento da realização da própria ação (aspecto perfectivo) – não faz existir nada também; (iii) *dizer* faz existir quando o que foi pensado não existia antes de ser pensado.

É justamente essa complexidade que se manifesta em *Perto do coração selvagem*, relação entre a consciência e a realidade, na qual se mistura um amplo jogo de *analepses* e *prolepses*, jogo da antecipação e da memória. Buenzod destaca aqui um “mote” do romance clariceano à complexidade das relações entre as personagens e para com o mundo externo,

chamadas “*solitudes parallèles*” [solidões paralelas], esses medos e males sociais do século XX (até em nossos dias) da solidão no meio da multidão.

A referência da “mulher da voz” não deixou indiferente o crítico suíço: a voz tinha “uma entonação que traía que tinha vivido o que Joana não conhecia ainda<sup>371</sup>” (BUENZOD, 1959, p. 1, tradução minha). A “mulher da voz” é, a meu ver, o outro *eu* ficcional de Joana, pois se confundem. É um tipo de narrador “onisciente” de plano intermediário que participa da narração como personagem e apresentava a Joana seu reflexo através de um *espelho do futuro*:

Ela [Joana] mesma estava interiormente farrada de cinzento e nada enxergava em si senão um reflexo, como gotas esbranquiçadas a escorrerem, um reflexo de seu ritmo antigo, agora lento e grosso. Então soube que estava esgotada e pela primeira vez **sofreu porque realmente dividira-se em duas, uma parte diante da outra, vigiando-a, desejando coisas que esta não podia mais dar.** Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam. (LISPECTOR, 1998c, p. 78, grifo meu)

Para concluir seu artigo, o crítico destaca o trecho seguinte, para demonstrar a seu leitor mais uma característica estilística de Clarice Lispector, como, no caso, a dupla negação, devidamente restituída nas duas traduções francesas:

	CL	DTM ( <i>citado por Buenzod</i> )	RHOM
<b>S1458</b>	[Sobretudo, pensou ainda,] compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la. (p. 78)	[Surtout, pensa-t- <b>elle</b> (JOANA) encore,] <b>elle</b> (A MULHER DA VOZ) comprenait la vie parce qu'elle <b>n'était pas</b> intelligente pour <b>ne pas</b> la comprendre. (p. 94)	[Surtout, a-t-elle pensé encore,] elle comprend la vie parce qu'elle n'est pas suffisamment intelligente pour ne pas la comprendre. (p. 111)

Para Buenzod, redigir uma crítica sobre *Perto do coração selvagem* torna-se um atividade quase impossível: “on n'écrit pas sur un livre de cette essence” [não se escreve sobre um livro dessa essência]. Chega-se ao limite da crítica, à *incriticabilidade*, conceito semelhante à da *intraduzibilidade*, conforme já vimos anteriormente (item 2.3.1.3, p. 169).

Em nenhum momento, ao contrário de vários outros críticos, Buenzod deixou-se impressionar pelo título do romance e da epígrafe referente a James Joyce que orienta ou motiva a leitura-interpretação, nem sempre de forma adequada. Ademais, o crítico suíço mencionou que o artigo se fundamentou numa obra literária estrangeira traduzida, uma única referência à nacionalidade de brasileira se fez através do estatuto social da autora: “pertence à diplomacia brasileira”.

<sup>371</sup> « une intonation qui trahissait qu'elle avait vécu ce que Joana ne connaissait pas encore » (BUENZOD, 1959, p. 1)

### 3.2.2. Hubert Juin: da significação da escritura à encarnação

O crítico belga Hubert Juin (1926-1987) fez uma resenha da tradução de *Perto do coração selvagem* para a revista francesa “*Esprit*”, em setembro de 1955. Juin era polígrafo, por exemplo, biógrafo (de Victor Hugo), ensaísta, romancista, poeta, crítico literário e crítico de arte. Amigo de Albert Camus a partir de 1945 é graças a este que escreveu regularmente no jornal *Combat*<sup>372</sup>. Juin colaborou como crítico em várias revistas parisienses de renome: *Esprit*, *Lettres françaises*, *Le Monde*, *Le Magazine littéraires* e *La Quinzaine littéraire*. Boly (1985), no longo artigo que redigiu em homenagem ao crítico belga, descreve sua poesia como “uma festa da linguagem escrita” e cita Dhainaut para quem nesta obra poética:

[...] as palavras têm plenos poderes. Elas são livres e o tempo se solta. Para rejeitar os monstros, haverá sempre um canto como o de Hubert Juin, esta epopeia dos corpos e dos sonhos, essa grande fogueira da linguagem e do amor<sup>373</sup>. (DHAINAUT *apud*, BOLY, 1985, p. 23–24, tradução minha)

O artigo de Juin inicia-se com a famosa epígrafe de Joyce que Clarice Lispector resolveu colocar no seu romance de estreia *Perto do coração selvagem*: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”. O crítico belga acrescenta, logo em seguida, que essa inscrição é a “chave do romance”, o que deixaria entender, para um leitor brasileiro que já conhece a fortuna crítica desse romance, que será mais uma leitura pelo prisma de uma longínqua alusão à escrita do autor irlandês.

No entanto, depois dessa breve introdução para o leitor francófono, percebe-se que Juin se preocupa, de fato, com a escritura como “aventura da linguagem” e numa única frase resume a estrutura argumentativa de seu artigo, da seguinte maneira:

Cada palavra de um autor, cada palavra jogada na materialidade da escritura, e, de tal forma, irresistivelmente entregue – e como abandonada – ao domínio público, é recheada de toda uma visão do mundo, de toda **uma abordagem de aprofundamento, de encarnação e de conquista**<sup>374</sup>. (JUIN, 1955, p. 1635, grifo meu, tradução minha)

Sua abordagem crítica se define a partir de três termos: (i) aprofundamento; (ii) encarnação; (iii) conquista. Assim, o sintagma “coração selvagem” se torna, para as necessidades argumentativas, uma noção que Lispector explorou o “mais longe que for possível”, não só no seu uso, mas criando um “tempo da narrativa” que desenvolve em forma

<sup>372</sup> Jornal clandestino, ao qual colaborou Albert Camus, foi criado em 1941 durante a ocupação da França pelos nazistas e parou de publicar em 1974.

<sup>373</sup> « [...] les mots ont plein pouvoir. Ils sont libres et le temps se délie. Pour refuser les monstres, il y aura toujours un chant comme celui d'Hubert Juin, cette épopée des corps et des rêves, ce grand feu du langage et de l'amour. »

<sup>374</sup> « Chaque mot d'un auteur, chaque mot jeté dans la matérialité de l'écriture, et, de telle façon, irrésistiblement livré — et comme abandonné — au domaine public, est gros de toute une vision du monde, de toute une démarche d'approfondissement, d'incarnation et de conquête. » (JUIN, 1955, p. 1635)

de círculos cada vez mais apertados. Essa imagem de Juin remete ao movimento dos círculos na superfície da água, provocado pela queda de uma pedra num lago, mas, no caso da narrativa clariceana, no sentido oposto, de fora para dentro. A originalidade dessa crítica vem do interesse de seu autor pela escritura em si, considerando os protagonistas e o enredo fragmentado como secundários. Os círculos se fecham não sobre Joana, mas sobre o próprio romance enquanto “matéria, signo da literatura, significação da escritura”<sup>375</sup>. (JUIN, 1955, p. 1636, tradução minha)

Esse primeiro termo de *aprofundamento* está diretamente ligado ao segundo que se refere à *encarnação*. Com efeito, para Juin, esse processo de encarnação se justifica por meio de um raciocínio lógico a respeito da criação literária, pois toda obra é um desafio que se concretiza em uma escolha fundamental em relação à cosmovisão do próprio autor. O desafio como ideia ou vontade é anterior à concretização da escritura, momento em que a liberdade escritural é total e a linguagem do autor ainda é infundável. No entanto, quando a linguagem se põe na escritura, ela ganha corpo ao ponto de subjugar o autor que, de ator, passa a ser espectador, porém nada escapa à vigilância de sua consciência. Eis o processo de encarnação de escritura, em detrimento do conteúdo e da técnica, anunciado por Juin (1955, p. 1936).

O terceiro termo da abordagem crítica diz respeito à *conquista*, quando a escolha de escritura leva o autor a ser conquistado pela sua própria obra, em prejuízo do enredo que se torna basicamente irrelevante, bem como o empenho do criador na criação. Todavia, essa *conquista* da escritura relativiza o papel dos elementos tradicionais da criação literária (autor, personagens, enredo), ao ponto de desencadear numa sensação de *solidão* que invade o romance por meio da protagonista, como no caso de Joana:

Clarice Lispector parece retomar, na sucessão dos episódios que ela descreve, cada um dos termos da proposta joyciana: ver-se-á sua heroína sozinha, murada numa solidão radical e, no entanto, aberta e acolhedora: o coração selvagem da vida, que é o propósito verdadeiro de Lispector, palpita no mais profundo dessa solidão<sup>376</sup>. (JUIN, 1955, p. 1636, tradução minha)

O conceito<sup>377</sup> de “coração selvagem” desenvolvido por Juin o leva a substituir a noção de solidão à noção de escritura, conforme o uso destes e suas respectivas representações na sua argumentação crítica:

<sup>375</sup> « matière, signe de la littérature, signification de l'écriture » (JUIN, 1955, p. 1636)

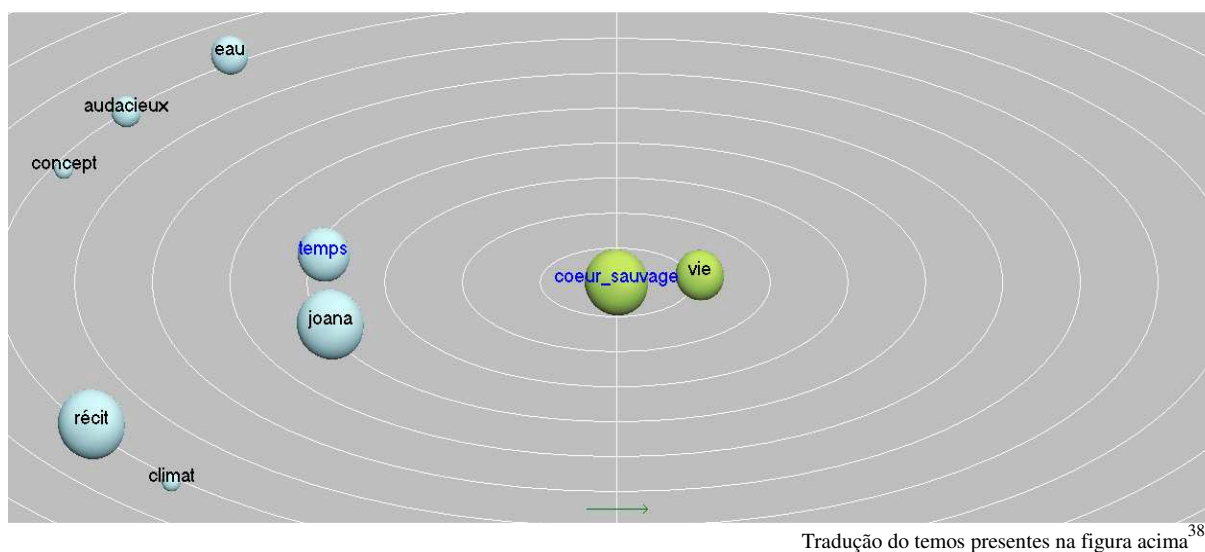
<sup>376</sup> « Clarice Lispector semble reprendre, dans la succession des épisodes qu'elle dépeint, chacun des termes de la proposition joycienne : on verra son héroïne seule, murée dans une solitude radicale et cependant ouverte, accueillante : le cœur sauvage de la vie, qui est le propos véritable de Lispector, palpita au plus épais de cette solitude. » (JUIN, 1955, p. 1636)

<sup>377</sup> Acepção do termo “conceito” em contexto: « Le concept implique une opération de la pensée qui consiste à élever une chose au niveau d'une signification générale, après avoir opéré un travail de comparaison et de distinction. » [O conceito implica uma operação do pensamento que consiste elevar uma coisa ao nível de um



A narrativa leva de signos em signos, de intenções em intenções, abandonando a solidão real de Joana no além da linguagem, como se o comportamento do próprio autor diante da história se emparelhava a uma total aquiescência a esta situação privilegiada que é o “coração selvagem da vida”<sup>379</sup>. (JUN, 1955, p. 1637, tradução minha)

Juin considera esse conceito de “coração selvagem” como uma das principais qualidades dessa obra que faz dela um livro da maior importância. Joana, o tempo e a narrativa antecedem o “coração selvagem”, que põe em “vida” a solidão e o silêncio, conforme a figura seguinte:



**Figura 3.3: Grafo das referências ligadas ao conceito “coração selvagem” no artigo de Juin (1955)**

Fonte: minha autoria, realizado com o programa Tropes (MOLETTE, 2013)

Na figura acima, a palavra “coeur\_sauvage” é a classe central em volta da qual gravitam várias noções. O tamanho das esferas é proporcional ao número de ocorrências da palavra associada (ex. há mais ocorrências da palavra “récit” [narrativa] do que da palavra “concept” [conceito]). A distância entre a classe central “coeur\_sauvage” e uma esfera é proporcional à intensidade das relações entre elas no texto examinado. Por exemplo, a relação entre “coeur\_sauvage” e “vie” é, para o Juin, mais forte (há mais relações em comum) do que a relação entre “coeur\_sauvage” e “récit”. As esferas situadas à esquerda antecedam a classe central no decorrer do texto e as da direita a seguem.

Percebe-se, na figura, que Joana e o tempo se interligam numa relação tão estreita quanto a do coração selvagem e da vida e que permite ao leitor se orientar nesta “massa sólida” que oscila entre analepses e prolepses, entre fuga e recolhimento:

<sup>379</sup> « Le récit mène de signes en signes, d'intentions en intentions, abandonnant la solitude réelle de Joana aux au-delà du langage, comme si le comportement même de l'auteur devant l'histoire s'appariait à un total acquiescement à cette situation privilégiée qu'est le 'cœur sauvage de la vie' ». (JUN, 1955, p. 1637)

<sup>380</sup> *cœur sauvage* - coração selvagem; *eau* - água; *audacieux* - audacioso; *concept* - conceito; *temps* - tempo; *récit* - narrativa; *climat* - clima ; *vie* - vida (tradução minha).



o leitor não pode evitar de recompor através dessa narração um tempo que não é o da história, mas que é como a origem do tempo da história, um tempo fogueiro que se desdobra e se redobra, como justamente as pulsações de um coração<sup>381</sup>. (JUN, 1955, p. 1637, tradução minha)

O tempo fogueiro se “concretiza” na associação metafórica com a imagem do cavalo indomável, presente no final do romance, representa também a força que Joana adquire graças à solidão que aguça sua lucidez e sua consciência. Jun (1955, p. 1638) acrescenta que essa lucidez assegura a Joana o poder de olhar os outros com dureza e clareza, quase capaz de chegar à alma deles, tornando-se meros objetos nas mãos dela: “objetos externos sem sombras”. Essa força também será sua fraqueza, pois os outros rejeitam sua “clareza” percebida como um desvelamento e, em reação, abandonam a Joana. Depois da solidão, o abandono ilustra mais uma chave de leitura para Jun, conforme a segunda parte da epígrafe de Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado”.

Essa perfeita associação da solidão e do abandono, no caminho da felicidade, leva o crítico a dar sua avaliação da escritura clariceana, na sua “dimensão poética”, e de seu romance:

A história de Joana é um extraordinário sucesso romanesco. Clarice Lispector demonstra um rigor inabalável, e usa amplamente a escritura aparentemente caótica que ela escolheu: **a narrativa passa do eu ao ela com uma facilidade plenamente justificada pela própria abertura da fala final**. Não se trata, em nenhum lugar, de um entretenimento literário, mas de um recurso, de preferência, aos esplendores da poesia pelo qual se recompõe finalmente o universo em sua obscuridade radical<sup>382</sup>. (JUN, 1955, p. 1638, tradução minha)

Vale ressaltar uma observação de Jun, comum na crítica da recepção de *Perto do coração selvagem*, nacional e internacional, quando assinalou que a narrativa evoluiu graças à obediência “traço por traço” à epígrafe joyciana. Essa interpretação é sempre questionável, na medida em que Clarice escreveu seu romance antes de escolher o título definitivo, pois o anterior era “Fúria e melodia”.

No entanto, o crítico belga destaca um movimento em mão dupla, não obstante, paralelo. O primeiro sentido começa do início para o fim, guiado, de forma explícita, pela ideia joyciana e o segundo vai do final para o início, tem um caráter secreto que a última página pode ajudar a desvendá-lo. De qualquer forma, a narrativa guiada por sua “dimensão poética”, não deixa de ser de difícil apreensão e, acrescenta Jun (1955, p. 1638), impossível

<sup>381</sup> « le lecteur ne peut s'empêcher de recomposer au travers de ce récit un temps qui n'est pas celui de l'histoire, mais qui est comme l'origine du temps de l'histoire, un temps fogueiro qui se déplie et se replie, pareil justement aux pulsations d'un cœur. » (JUN, 1955, p. 1637)

<sup>382</sup> « L'histoire de Joana est une extraordinaire réussite romanesque. Clarice Lispector fait preuve d'une rigueur sans faille, et use largement de l'écriture apparemment chaotique qu'elle a choisi : le récit passe du je au elle avec une aisance pleinement justifiée par l'ouverture même du propos final. Il ne s'agit en aucun endroit d'un divertissement littéraire, mais d'un recours, plutôt, aux fastes de la poésie par lequel se recompose enfin l'univers dans son obscurité radicale. » (JUN, 1955, p. 1638)

de definir, talvez por meio de uma “estranha conversão”, conforme a citação de Juin das últimas palavras de *Perto do coração selvagem*:

	CL	DTM (citada por Juin)	RHOM
<b>S3942</b>	[...] ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (LISPECTOR, 1998b, p. 202)	Ah, Dieu que tout vienne s'abattre sur moi, même l'incompréhension de moi-même à certains moments vides, parce qu'il me suffit de m'accomplir. Alors, rien ne m'empêchera de suivre mon chemin jusqu'à la mort-sans-peur. Je me dresserai après chaque combat ou chaque repos, forte et belle comme un jeune cheval. (LISPECTOR, 1954a, p. 253); (JUIN, 1955, p. 1638)	[...] ah, Dieu, et que tout vienne et tombe sur moi, jusqu'à l'incompréhension de moi-même en certains moments blancs parce qu'il suffit de m'accomplir et alors rien n'empêchera mon chemin jusqu'à la mort-sans-peur, de toute lutte ou repos je me lèverai forte et belle comme un jeune cheval. (LISPECTOR, 1981, p. 296–297)
<b>C→E</b>			

Essa frase “súplica” de 282 palavras, em que quase todos os verbos que antecedem o trecho acima foram conjugados no *futuro do presente*, o que atribuiu a essa frase um caráter programático quase místico. Talvez Juin não tenha percebido a intensidade, na sua totalidade, dessa última e única longa frase de extensão significativa, pois a tradutora Moutonnier resolveu dividi-la em 13 frases menores (o trecho acima foi dividido em três).

No entanto, o crítico conseguiu detectar essa proposta secreta que “justifica essa furiosa exigência” de converter “coração” joyciano em “abismo” que poetizou as páginas do romance como única salvação. Juin define a essência da obra em que transparece a fúria e a melodia: “O coração selvagem da vida torna-se a graça que assalta como um gavião e rasga a alma<sup>383</sup>”. (JUIN, 1955, p. 1639, tradução minha)

Ao contrário de Candido, que considerava Joana condenada ao infundável suplício de Tântalo, Juin considera Joana não solitária, pois há algo que habita nela e que a aproxima da “comunidade dos vivos”, que também muito próxima, quase vizinha da “comunidade dos mortos”. Ademais, Joana não é mais abandonada depois de se despedir de tudo, tudo lhe será devolvido, Joana é uma vencedora, pois se levantará “forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR *apud* JUIN, 1955, p. 1639).

<sup>383</sup> « Le cœur sauvage de la vie devient la grâce qui assaille comme un épervier et déchire l'âme. » (JUIN, 1955, p. 1639)

# CAPÍTULO 4

---

## CLARICE LISPECTOR: CRÍTICA DA TRADUÇÃO À FORÇA



#### 4. CLARICE LISPECTOR: CRÍTICA DA TRADUÇÃO À FORÇA?

Em 1954, Clarice Lispector foi convidada pela editora Plon, que publicou a primeira tradução para o francês de *Perto do coração selvagem*, a fazer uma “revisão estilística” de sua própria obra (NO BRASIL, 1954, p. 2). Ao cotejar o texto *original* (TP) com sua versão (TC), a escritora brasileira deparou com vários “erros” de fidedignidade considerados “inaceitáveis” – “traições” tipicamente atribuídas ao tradutor, profissional ou não. Reagiu e enfrentou, por conseguinte, uma “situação crítica” que engendrou um clima de “crise” entre ela e a editora parisiense, a ponto de pedir-lhe formalmente que a obra traduzida não fosse publicada tal qual.

Bem como a noção de “literatura” que é, segundo Jacques Rancière (2010, p. 8, tradução minha) “ao mesmo tempo tão evidente e tão mal determinada<sup>384</sup>”, a de “crítica” padece da mesma vagueza, todavia cultural e predominantemente relacionada à de “censura” ou de juízo negativo ou severo.

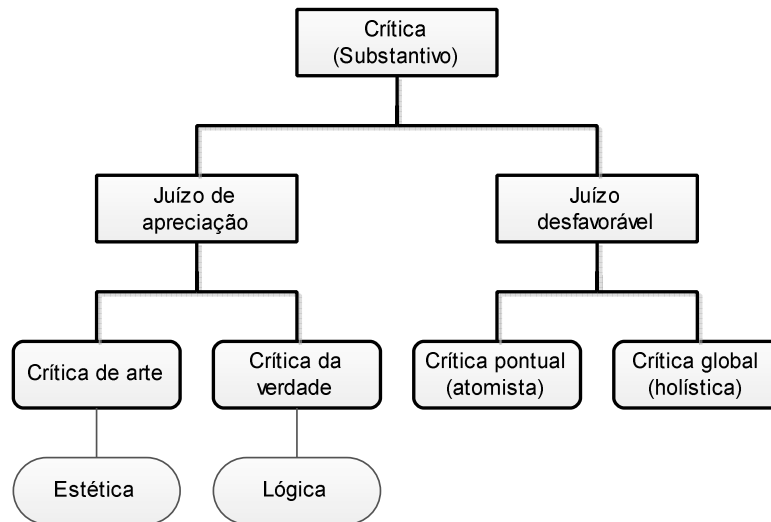
Inicialmente, o termo “crítico”, em latim “*crisimus*” ou “*criticus*”, tinha uma função essencialmente adjetival e pertencia à terminologia médica para designar, segundo o CNTRL<sup>385</sup>, as características de uma *crise* (do grego *krisis*: juízo decisivo, do verbo *krinein*: distinguir, escolher, julgar), ou melhor, o apogeu do desenvolvimento de uma doença durante o qual vai se decidir o resultado quer da cura quer do agravamento.

No intuito de esclarecer essa noção, o filósofo francês, André Lalande (1997b, v.1) (1997a, v.2), no seu *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, numa perspectiva em adequação com as *Ciências humanas*, propõe uma definição às formas substantiva e adjetiva. Assim, a *Crítica* fazia originalmente parte da *Lógica* e mais especificamente ao que se relacionava ao *juízo* (ou ao *juízo* na esfera jurídica), segundo Lalande (1997b, p. 196–197), na primeira acepção mais ampla, do substantivo, a de avaliação, é um “juízo de apreciação” que pode aplicar-se: (1) à *crítica de arte*, associada à *estética*; (2) à *crítica da verdade* que se refere, neste caso, à própria *lógica*.

Num sentido mais restrito e comum, entretanto, a crítica possui um valor intrínseco negativo, ou seja, uma forma de *desaprovação* que pode focalizar-se num aspecto específico (pontual) de uma obra ou, de forma mais abrangente, na sua totalidade.

<sup>384</sup> « *une notion à la fois si évidente et si mal déterminée* » (RANCIÈRE, 2010, p. 8).

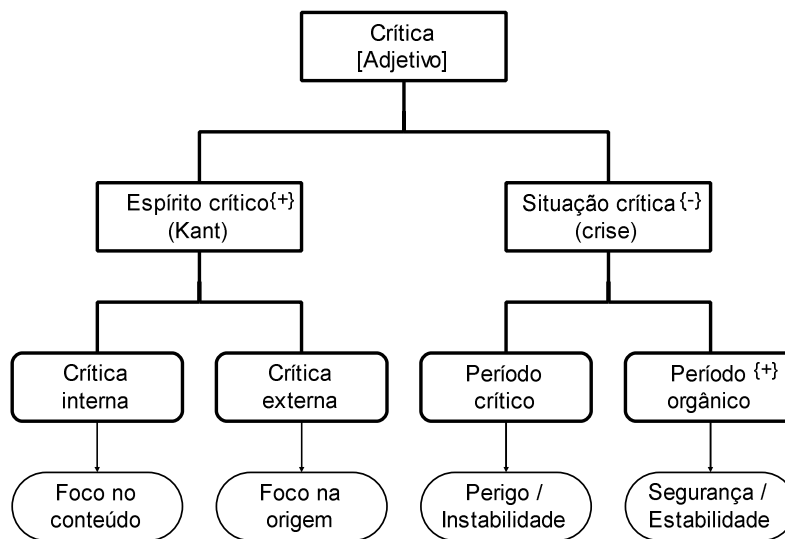
<sup>385</sup> Site de referência em lexicologia da língua francesa, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [Centro Nacional de Recursos Textuais e Lexicais] (CNRTL), desenvolvido pelo CNRS [Centro Nacional de Pesquisa Científica] da universidade de Nancy (França). (CNRS – NANCY UNIVERSITÉ, 2012)



**Figura 4.1. A “crítica” como substantivo: foco estético e lógico**

Fonte: minha autoria, adaptado de Lalande (1997b, p. 197)

Quanto à palavra “crítica”, na sua função sintática de adjetivo, Lalande (1997b, p. 197) apresenta também dois aspectos antagonistas: (1) positivo, quando associado ao substantivo “espírito”; (2) negativo quando qualifica o substantivo “situação”, associada ao conceito inicial de “crise”.



**Figura 4.2. A “crítica” como adjetivo: foco no conteúdo e na origem e a questão de segurança**

Fonte: minha autoria, adaptado de Lalande (1997b, p. 197)

No primeiro caso, o *espírito crítico* não aceita nenhuma afirmação ou informação sem submetê-la a seu devido processo de indagação, referente a seu valor, e de confrontação com a realidade, ou seja, quando “a inteligência torna-se uma faculdade prática de liberdade e não mais uma faculdade teórica de explicação da realidade<sup>386</sup>” (VERGELY, 1998, p. 86).

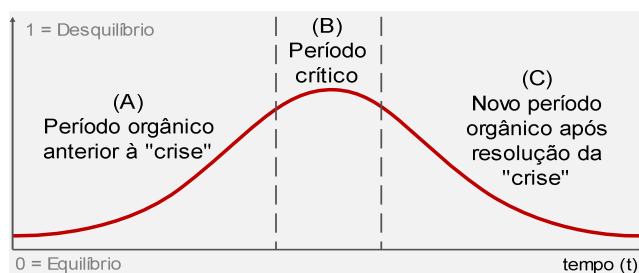
<sup>386</sup> « *l'intelligence devient une faculté pratique de liberté et non plus une faculté théorique d'explication de la réalité* » (VERGELY, 1998, p. 86)

Ademais, Lalande (1997b, p. 197) distingue dois aspectos de operacionalização do espírito crítico, quando há focalização da reflexão no *conteúdo* da tese ou da afirmação analisada, é uma *crítica interna*.

A crítica é “externa” quando ela se concentra na *origem* da tese, na sua fonte de elaboração e de divulgação. Todavia, vale ressaltar que, para Lalande, “muito mais raramente”, o espírito crítico pode desviar-se de seu polo norteador. Nesse caso, Folscheid (1999) faz uma nítida distinção entre o “espírito crítico” e o “espírito **de crítica**” que busca mais os aspectos negativos e polêmicos que estigmatizam, de certa forma, a crítica como exercício da liberdade da expressão de opinião fundamentada e consciente:

Pode-se distinguir entre “espírito crítico” e “espírito de crítica”: o espírito de crítica limita-se a denegrir, de maneira apressada, tendenciosa e sistemática, outro pensamento, sem dar-se ao trabalho de examinar cada uma das teses presentes. O espírito crítico, ao contrário, quer “pesá-las”, isto é, explicitá-las, conhecer suas razões internas, compreender suas relações e interferências, antes de validar uma delas. (FOLSCHEID; WUNENBURGER; NEVES, 1999, p. 360)

No segundo caso, a *situação crítica* remete nitidamente à origem etimológica da palavra, isto é, à situação de “crise” que implica a noção de “instabilidade”, pois se espera uma mudança de estado para reencontrar um estado de equilíbrio. Assim, para definir essa situação, Lalande (1997, p. 197) embasa-se na teoria de Saint-Simon (1760-1825) e de Auguste Comte (1798-1857), na qual a um *período (ou estado) crítico* (instabilidade maior) antecede e sucede um *período (ou estado) orgânico* (situação de equilíbrio), conforme a Figura 4.3 seguinte:

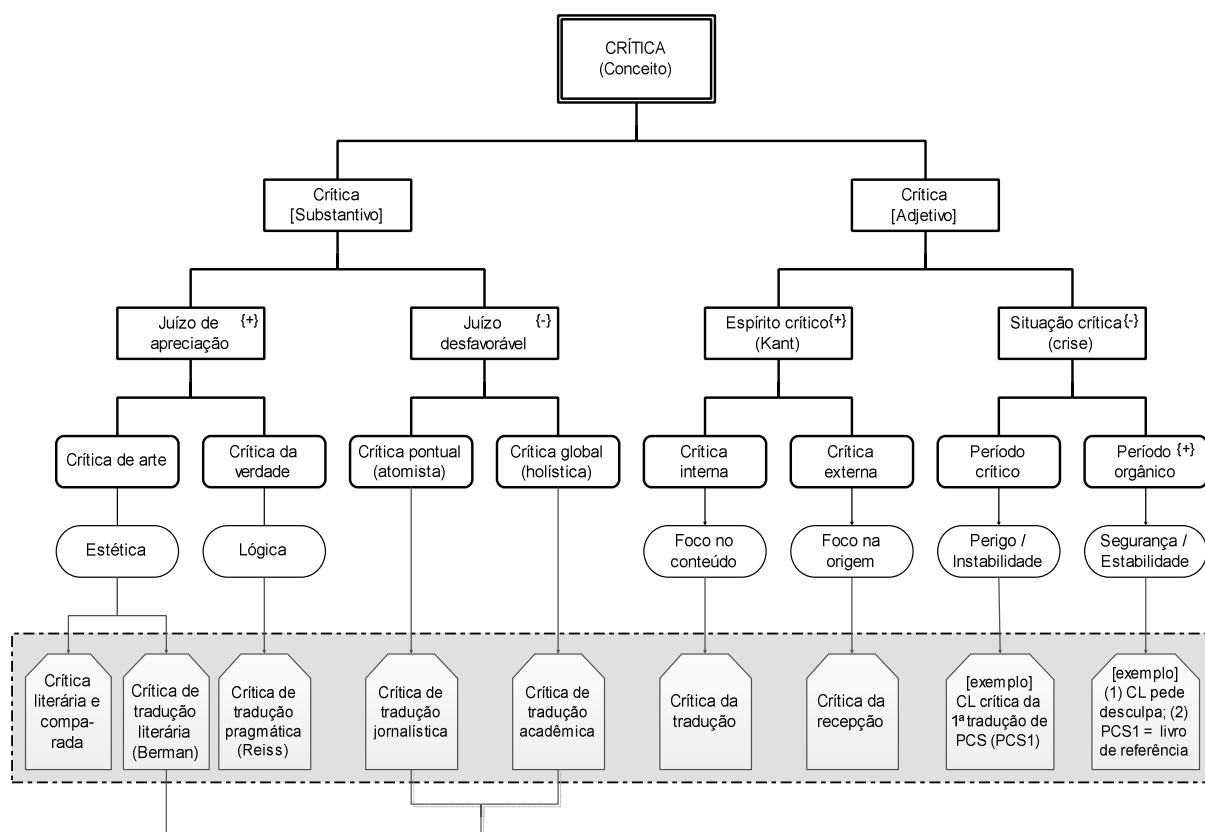


**Figura 4.3. Ciclo de variação das fases “críticas”**

Fonte: minha autoria, adaptado de Lalande (1997b, p. 197)

Esse conceito de *situação crítica* encontra-se na teoria literária, mais especificamente em narratologia, nos trabalhos do teórico russo Vladimir Propp, em *Morfologia do conto*, que definiu um conjunto de 31 funções significativas, recorrentes nas diversas estruturas dos contos russos.

Para sintetizar e resumir a abordagem lexical e semântica proposta por Lalande, a Figura 4.4 (abaixo) representa de forma hierarquizada as várias acepções do termo “crítica” e sua rede de relações conceituais.



**Figura 4.4. O conceito de crítica segundo Lalande e seus corolários na teoria literária e na tradutologia**

Fonte: minha autoria, adaptado de Lalande (1997b, p. 197)

Na parte cinzenta da Figura 4.4 (acima), são representadas as possíveis ramificações da crítica, oriundas das características expostas por Lalande. Destaca-se uma relação entre a crítica literária, bem como a literatura comparada, com a *crítica das traduções literárias*, conforme os conceitos definidos por Antoine Berman (1995) (Cf. item. 2.2, p.135), baseada no eixo “estético”.

De outro lado, aparece a tradicional dicotomia “textos literários (estéticos) vs textos pragmáticos (lógicos)” que foi analisada pela especialista alemã Katharina Reiss (1971) (Cf. item 2.1, p.96). A partir de Lalande, evidencia-se outra dicotomia importante na área da crítica de tradução, ela se refere a duas abordagens distintas de “resenha”, uma diz respeito à *crítica das traduções jornalísticas*, em geral pontual (atomista), sem cotejo do TP com o TC, a outra à *crítica das traduções acadêmicas*, mais global (holística) e completa, que valoriza a comparação TP | TC.

Podemos evidenciar mais uma relação pertinente para nosso estudo, quando Lalande se refere à crítica interna e externa. A primeira remete à *crítica das traduções em si*, conforme nosso *corpus* de trechos destacados por Clarice Lispector, como *crítica das traduções de Perto do coração selvagem* em francês, que será tratada mais adiante. Podemos incluir nessa



perspectiva, a retradução como ato crítico. A segunda remete à crítica da recepção da obra original, consoante o projeto de tradução de Berman (1995) e da tradução, objeto do Capítulo 3.

Por fim, a “situação de crise”, conforme Lalande, diz respeito, aqui, à situação de *angústia* vivida por Clarice Lispector em 1954, na descoberta dos erros, mas também, na situação “orgânica” após reconhecer a qualidade do trabalho da tradutora, Denise Moutonnier, e o uso dessa tradução como referência para editores norte-americanos durante sua estada em Washington. Essa conjuntura conflituosa, gerada por uma avaliação negativa de um trabalho intelectual, me levou a examinar, de maneira mais sistematizada, o *papel* e os *limites* da atividade (e reflexão) crítica e mais especificamente da *crítica de tradução*. Este estudo baseia-se nas experiências de crítica e de tradutora vividas e registradas por Clarice Lispector (*Corpus* de erros, Cf. Anexos, item 7.6, p. 438) e nas práticas e teorias direta ou indiretamente relacionadas a essa problemática, ao longo de várias épocas: da década de 40 – correspondente ao período da publicação nacional de *Perto do coração selvagem* (1943) – aos nossos dias, no Brasil e na Europa.

Esta pesquisa não objetiva estudar a *crítica das traduções* e, por extensão, a tradução como resultado de um processo, apenas por si mesmas, mas para tentar definir, por meio de uma análise mais criteriosa, seu papel heurístico *per traducem* na obra clariceana; determinar a noção de “passagem” de um texto de partida para um texto traduzido ou retraduzido e, depois, deste para um texto crítico, apreendido também aqui como tarefa tradutória.

A literatura de Lispector sempre foi apresentada como obra inacabada ou, pelo menos, fragmentária, mas é de fato um sistema de pensamento completo e coerente movido por um projeto literário à moda balzaquiana.

#### 4.1. DA BUSCA PERDIDA DO ESTILO À TRAIÇÃO

Clarice Lispector iniciou, segundo a biógrafa Nádya Gotlib (2007, p. 561), sua carreira profissional de tradutora aos 19 anos (em 1939), traduzindo textos científicos redigidos em inglês para revistas nacionais. Apesar dos cursos de tradução ainda não existirem no Brasil, naquela época, ela tinha preparo significativo para engajar-se nesse tipo específico de tradução, pois, quando estava com 17 anos de idade, já dava aulas particulares de língua portuguesa e de matemática.

Ademais, sempre no mesmo período, ela desenvolveu outras competências, indispensáveis para a profissão de tradutora e de escritora, como o estudo da língua inglesa, da qual inicialmente vertia para o português, frequentando a *Cultura Inglesa*. Naquela época,

estudou também a datilografia, essa atividade é onipresente na sua obra literária, pois, a máquina de escrever é quase um personagem conceptual na sua obra, em geral, e em *Perto do coração selvagem*, conforme seu primeiro capítulo (LISPECTOR, 1998b, p. 13–24).

Já em 1940, ela trabalha efetivamente como tradutora, na Agência Nacional<sup>387</sup>, onde ela inicia sua carreira de jornalista (NUNES, 2006), cursando simultaneamente seu segundo ano da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, transferida para o jornal *A Noite*, no intuito de atuar como repórter, Clarice Lispector começa publicar seus primeiros contos, como “Eu e Jimmy”, na revista *Vamos Ler!* (GOTLIB, 2007, p. 562). Também é na mesma revista que ela vai publicar, em 1941, sua primeira tradução literária de um breve conto do escritor francês Claude Farrère, intitulado “O missionário” (1921), cuja análise (Cf. item 2.4.1, p.183), destacou o caráter peculiar desse missionário como uma metáfora do tradutor e de sua abnegação diante do ofício.

Durante sua estada na Itália, em 1945, Clarice realizou, conforme Nádia Gotlib (2007, p. 210), uma *autotradução*<sup>388</sup>, para o italiano, do capítulo “La zia “ [A tia], de sua obra estreia, *Perto do coração selvagem*, em colaboração com o famoso poeta Giuseppe Ungaretti (e sua filha), publicada, em Roma, na revista *Prosa*. Não é por acaso que essa revista foi escolhida pelo poeta italiano não somente pela sua atuação como líder do *hermetismo poético* e tradutor – traduzindo autores, como o francês Jean Paulhan (1884-1968), por exemplo. Mas também e, sobretudo, porque a obra clariceana enquadrava-se dentro da linha editorial desta, definida pelo perfil de sua diretora, Gianna Manzini.

Com efeito, esses cadernos de crítica literatura italiana e internacional possuíam um caráter “modernista”, pois editaram trabalhos de escritores, entre outros, Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce ou Thomas Mann. Eles foram criados em 1945, pelo crítico literário Enrico Falqui e sua esposa, a escritora e tradutora Gianna Manzini. Eram uma continuação dos trabalhos iniciados por ela, antes da Segunda Guerra Mundial, na revista *Solaria*.

Os Solariani interessavam-se em renovar o gênero do romance e restaurar a narrativa numa época dominada pelos fragmentos líricos escritos em estilo *de prosa d'arte* (prosa lírica). Eles também desejavam estender os parâmetros da literatura italiana contemporânea além das censuras provinciais impostas pelo regime Fascista para

<sup>387</sup> Orgão do departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo federal de Getulio Vargas. (GOTLIB, 2007, p. 562)

<sup>388</sup> Termo escolhido em função da “anotação feita por Clarice na primeira página esclarece que ela também teria participado do trabalho de tradução.” (GOTLIB, 2007, p. 210)

permitir que escritores italianos participassem da cena literária global<sup>389</sup>. (RUSSELL, 1994, p. 208, minha tradução)

A escritura de Manzini se estuda, segundo Sarah Sivieri<sup>390</sup>, numa perspectiva comparatista (em *vis-à-vis*) com a da escritora inglesa Virginia Woolf, na qual reconhece a influência conforme relata Rinaldina Russell:

Virginia Woolf representa outra importante influência no trabalho de Manzini. Manzini conheceu Woolf em 1932, no texto *Mrs. Dalloway*, de Woolf, ela [Gianna Manzini] escreveria mais tarde, “Eu a li e aprendi a destilar o espírito dela e estendê-lo a minha frente como uma lâmpada de mineiro”<sup>391</sup>. (RUSSELL, 1994, p. 208, tradução minha)

Logo depois da Segunda Guerra Mundial, Lispector ganhou certa visibilidade internacional graças ao dinamismo de Ungaretti e de Manzini que perceberam na prosa clariceana – como já o tinha feito a crítica brasileira na imprensa nacional – características estilísticas e temáticas em harmonia com as pesquisas literárias desenvolvidas pelo grupo de artistas e críticos italianos: “Numa atitude que se aproxima dos experimentos herméticos que tomam lugar na poesia, os *Solariani* se concentram nas suas narrativas em prosa na psicologia do indivíduo, os processos de introspecção e a condição existencial<sup>392</sup>”. (RUSSELL, 1994, p. 208, tradução minha).

A próxima atuação tradutológica de Clarice Lispector não será como tradutora, pois sua próxima tradução será somente publicada, em 1960, na *Biblioteca de Seleções Reader's Digest*, com o livro de George Barr, *Epitáfio para um Inimigo*, mas será num papel inédito de revisora e crítica da tradução de sua própria obra, *Perto do coração selvagem*, para a língua francesa, conforme a informação seguinte:

Entre as poucas romancistas brasileiras, Clarice Lispector se diferencia por uma linha literária na escala que ainda podemos chamar de “joyceana”. Embora seu livro de êxito, *Perto do coração selvagem*, se paute pelo título ao processo anterior ao *Ulisses*, as chaves de introspecção são ulteriores. Sabemos que a editora Plon, de Paris, mandou traduzir *Perto do coração selvagem*, depois que a revista *Roman* inseriu alguns trechos. **Para maior fidelidade da estrutura estilística, a própria autora reviu a tradução.** Por certo já estará de novo em Washington quando sair o seu livro em edição francesa. Era de absoluta justiça passar para o plano internacional essa obra que caracteriza uma escritora que, longe de um estilo oral ou

<sup>389</sup> “*The Solariani were interested in renewing the genre of the novel and reviving narrative in an era dominated by lyrical fragments written in a precious prosa d’arte (lyric prose) style. They also wished to extend the parameters of contemporary Italian literature beyond the provincial strictures imposed by the Fascist regime in order to enable Italian writers to become part of the global literary scene.*” (RUSSELL, 1994, p. 208)

<sup>390</sup> Gianna Manzini. *Una voce del modernismo europeo*. Disponível em: <<http://www.progettoblio.com/files/9.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2010

<sup>391</sup> “*Virginia Woolf represents another important influence on Manzini’s work. Manzini first encountered Woolf in 1932, in the text of Mrs. Dalloway, of Woolf, she [Gianna Manzini] later wrote, “I read her and learned to distill her spirit and hold it in out in front of me like a miner’s lamp”.* (RUSSELL, 1994, p. 208)

<sup>392</sup> “*In a vein that roughly paralleled the hermetic experiments taking place in poetry, the Solariani focused in their prose narratives on the psychology of the individual, the processes of introspection, and the existential condition*” (RUSSELL, 1994, p. 208).

coloquialista, emprega como textura para episódios líricos e introspectivos um processo cerebral que não prejudica o plano sensível. (NO BRASIL, 1954, p. 2)

**Revisar “para maior fidelidade da estrutura estilística”.** Essas linhas publicadas na *Folha da manhã* do domingo 10 de outubro de 1954, cinco meses depois da carta enviada a Pierre de Lescure, da Editora Plon e a suas irmãs, Tânia e Elisa, informaram o leitor brasileiro de que a “joyceana” Clarice Lispector fez uma revisão da tradução da própria obra *Perto do coração selvagem*, no intuito de assegurar uma “maior fidelidade da estrutura estilística”.

O jornalista obteve essas informações, talvez, da própria Clarice, pois conforme mencionado: “Por certo [ela] já estará de novo em Washington quando sair o seu livro em edição francesa [em novembro do mesmo ano]”. De fato, segundo sua biógrafa, Nádya Gotlib (2007, p. 573), Lispector chegou ao Rio de Janeiro, vindo de Washington, com seus dois filhos, no dia 15 de julho, e voltou para a capital norte-americana no dia 15 de setembro, fim do período de recesso escolar.

Percebe-se, então, o tom diplomático empregado no informativo publicado, para se referir à tradução severamente criticada – num primeiro momento – pela própria autora. Com efeito, mais tarde, a própria Clarice vai rever sua avaliação negativa da época, para elogiar o trabalho tradutológico realizado por Denise-Teresa Moutonnier<sup>393</sup>.

#### 4.2. CLARICE LISPECTOR CRÍTICA DA TRADUÇÃO “MALGRÉ ELLE”<sup>394</sup>

A tradução de *Perto do coração selvagem* para o francês foi realizada pela tradutora Denise-Teresa Moutonnier e publicada pela editora parisiense Plon, sob a responsabilidade de Pierre de Lescure, cofundador, em 1951, com a escritora feminista Célia Bertin, da revista *Roman*. Bertin era também ligada com a feminista Beata Vettori que introduziu, com Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector na França. Após uma tentativa liminar, com a primeira tradução parcial, em 1952, de *A cidade Sitiada*, de seu décimo primeiro capítulo “Os primeiros desertores”, a escritora brasileira foi inserida no mercado editorial francês, em novembro de 1954, sem muito sucesso. Segundo sua biógrafa, Nádya Gotlib, “Maurice Bourdel, presidente da editora Plon, comunica a Clarice a necessidade de a editora queimar mil dos 1722 exemplares em estoque do romance *Perto do coração selvagem* **para liberar espaço no depósito**”. (GOTLIB, 2007, p. 575, grifo meu).

De fato, numa carta do dia 18/12/1958<sup>395</sup>, quatro anos após o lançamento, Bourdel informa Lispector que as vendas dessa “excelente obra” tornaram-se “muito lentas”, porém,

<sup>393</sup> Cf. n.3, p. 2.

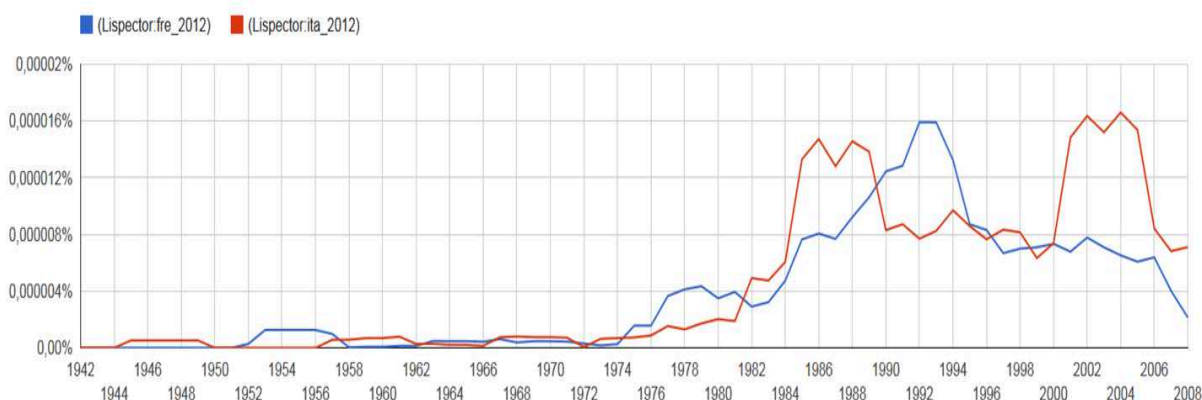
<sup>394</sup> Expressão francesa usada por Clarice Lispector, em *Outros escritos* (LISPECTOR, 2005)

ao invés de vender o livro com maior desconto, como é de costume, nesse caso, eles decidiram triturar 1000 exemplares e manter a “venda normal” dos 722 restantes.

#### 4.2.1. A primeira tradutora de Clarice Lispector

Denise Teresa Moutonnier foi a primeira tradutora da obra de Clarice Lispector, não somente porque traduziu a primeira obra publicada pela autora, mas também porque essa tradução era a primeira de todas as obras clariceanas. Vimos acima que Clarice foi, de fato, a primeira tradutora de sua primeira tradução que foi publicada em italiano, um capítulo de *Perto do coração selvagem* (A tia), uma *autotradução* em colaboração com Ungaretti, em 1946. Alguns anos depois, em 1952, uma primeira tentativa foi engajada pela diplomata brasileira Beata Vettori e publicada na revista *Roman* (Plon), de Célia Bertin e Pierre de Lescure, que também publicarão em 1954 a tradução de *Perto do coração selvagem*, versão analisada aqui.

O trabalho de Vettori, com o apoio do escritor Paulo Mendes Campos, deu início à existência da obra clariceana fora do Brasil e de sua fortuna crítica estrangeira, conforme o demonstra o gráfico seguinte:



**Figura 4.5: Representação da presença de Lispector na Itália (vermelho) e na França (azul)**

Fonte: minha autoria, realizado com a ferramenta *Ngram Viewer*<sup>396</sup> da Google (smoothing: 2)

A figura acima apresenta os gráficos da tendência relativa à pesquisa solicitada com as palavras-chave “Lispector”<sup>397</sup>, no *corpus* de livros em língua francesa (curva azul) e italiana (curva vermelha), no período de 1942 (limite mini, pois não detectei ocorrência anterior a essa data) até 2008 (limite maxi imposto pelo sistema). Percebe-se que, a partir de 1945-46, aparecem registros da autora, correspondendo ao período de sua (auto)tradução, mencionada

<sup>395</sup> Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa, documento do arquivo de Clarice Lispector, Ref. *CL 68, cp.*

<sup>396</sup> A ferramenta *Ngram Viewer*, disponibilizada gratuitamente pela empresa norte-americana *Google*, permite consultar os *corpora* de livros digitalizados em várias línguas. Infelizmente, por enquanto, o *corpus* em língua portuguesa não está ainda disponível.

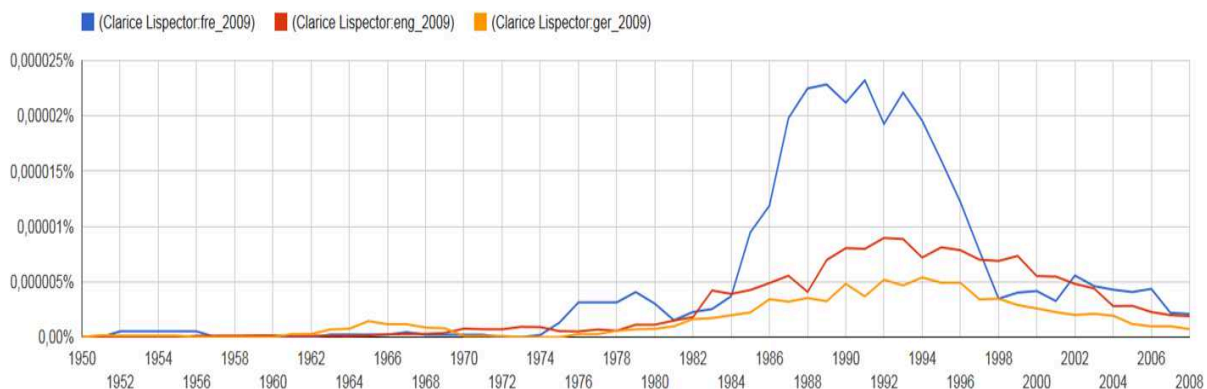
<sup>397</sup> A palavra “Clarice”, pois constavam ocorrências com “Clarisse”.

acima publicada na Itália. Na França, a partir de 1952, constatam-se ocorrências com o nome de Clarice Lispector até 1958, período que corresponde às duas publicações da revista *Roman* (a tradução de Vettori e a de Moutonnier). De 1958 até 1974, três anos antes da morte da autora (1977), houve um longo período de silêncio a respeito da obra clariceana, apesar de sua ampla produção (quase completa) e seu reconhecimento nacional.

A década de 70 foi importante para revitalizar a recepção da obra clariceana na França, essencialmente graças à editora *Des Femmes*, com Antoinette Fouque, e à professora de literatura inglesa da Universidade de Paris 8, Hélène Cixous. Iniciou-se um amplo ciclo de traduções e retradução, Cixous divulgou Clarice nos Estados Unidos, durante a década de 80 e influenciou a canadense, Claire Varin, entre outros.

Na Itália, apesar de ser mais tardio, o novo interesse por Clarice iniciou-se em 1980 para progredir de forma mais rápida do que na França. Vale ressaltar que esse país, na década de 2000, ao contrário da França, da Alemanha e dos Estados Unidos, viveu uma nova fase clariceana, tão intensa quanto a anterior, para voltar a decrescer e atingir os mesmos níveis do que os outros países citados.

O gráfico seguinte (Figura 4.6) apresenta uma análise comparada da palavra-chave “Clarice Lispector” no *corpus* da língua francesa (curva azul), inglesa (curva vermelha) e alemão (curva laranja).



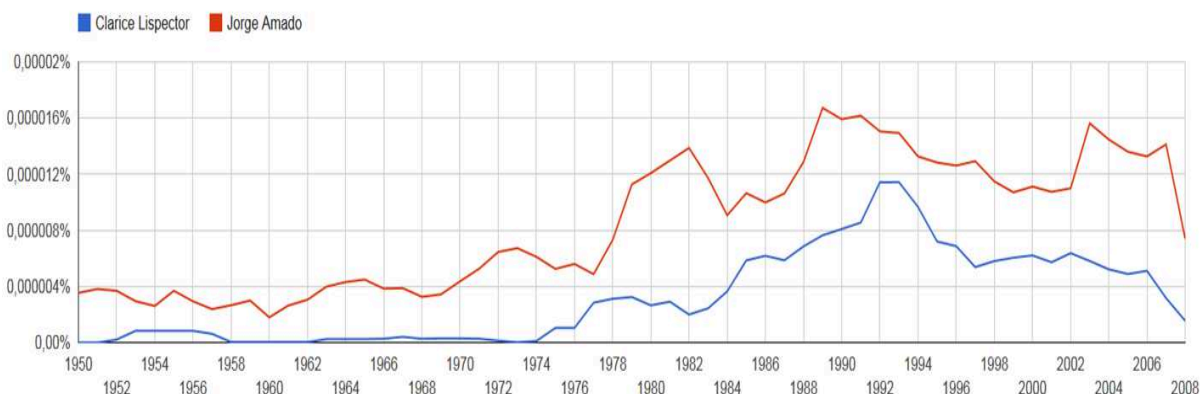
**Figura 4.6: Representação da presença de Lispector na França (azul), nos Estados Unidos (vermelho) e na Alemanha (laranja)**

Fonte: minha autoria, realizado com a ferramenta *Ngram Viewer* da *Google* (smoothing: 2)

O gráfico demonstra o início da presença de Clarice Lispector no sistema literário alemão, a partir de 1964, que coincide com a primeira tradução, por Curt Meyer-Clason, de *A maçã no escuro*, a mesma obra traduzida para o inglês no final dos anos 60 por Gregory Rabassa. Nestes dois países, houve uma leve diminuição da presença de Lispector, que se

iniciou no meio da década de 90, porém percebe-se uma queda maior na França, de 1995 até 1998, para se estabilizar aos mesmos níveis do que os dos dois outros países analisados.

Para situar a importância da presença clariceana, eu comparei seus resultados com o escritor brasileiro mais traduzido, Jorge Amado, na França e nos Estados Unidos.

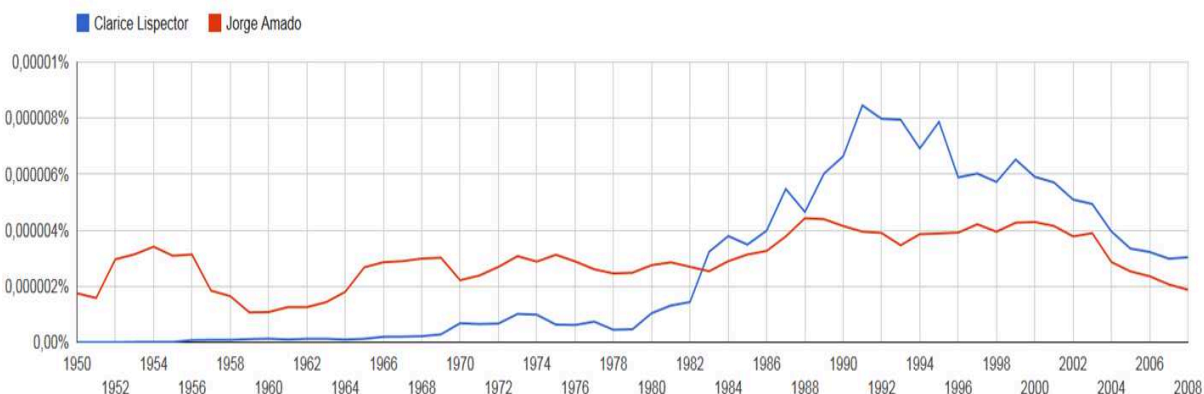


**Figura 4.7: Representação da presença de Lispector (azul) e Amado (vermelho) na França**

Fonte: minha autoria, realizado com a ferramenta Ngram Viewer da Google (smoothing: 2)

O gráfico acima demonstra que, na França, existe certo paralelismo entre a curva de Lispector (azul) e de Amado (vermelho), com as mesmas fases ascendentes durante duas décadas (de 70 a 90) e no meio da década de 90, uma fase descendente continua para Lispector e com um leve sobressalto para Amado entre 2003 e 2007, que coincide com o evento cultural bilateral do “Ano de Brasil na França” (2005). O paralelismo entre esses dois autores manifesta uma tendência geral da literatura brasileira na França, com suas variações em face das “modas”, no que diz respeito à literatura traduzida, mais orientada hoje do lado asiático.

No entanto, a análise comparatista entre esses dois escritores diverge nos Estados Unidos, conforme a figura seguinte:



**Figura 4.8: Representação da presença de Lispector (azul) e Amado (vermelho) no Estados Unidos**

Fonte: minha autoria, realizado com a ferramenta Ngram Viewer da Google (smoothing: 2)

Percebe-se que há nítida inversão de tendência no que se refere à recepção de Clarice Lispector, nos anos 1982-1983, quando ela começa a ultrapassar o escritor baiano – que se mantém estável, com leve crescimento –, para chegar ao seu patamar, na década de 1990. Os dois autores, a partir dos anos 2000, sofrem uma queda, como na França. A literatura brasileira menos “exótica” e mais “introspectiva” tem melhor recepção no público anglo-saxônico.

Esse panorama da recepção comparada de Clarice Lispector permite destacar o papel fundamental da revista *Roman* e de sua editora parisiense Plon, para a divulgação da obra da escritora em várias línguas estrangeiras, que implica hoje romper a invisibilidade de seus tradutores, aprendendo a conhecê-los melhor, conforme o “Trajeto analítico possível” (TAP) proposto por Berman (1995).

#### 4.2.2. Quem é Denise Teresa Moutonnier?

Denise Moutonnier nasceu em abril de 1923, numa família abastada que morava em Paris, no bairro requintado do “*XVI<sup>e</sup> arrondissement*”, e ingressou, por concurso, em 1944, na prestigiosa *École de Haut Enseignement Commercial pour les Jeunes Filles* [Escola de Alto Ensino Comercial para Moças] (HECJF) (1916-1975). Essa formação é importante para entender a atuação da tradutora, pois, segundo a fundadora da escola, Louli Sanua, além do conteúdo de alto nível, com foco específico em línguas estrangeiras, visava formar a mulher para se tornar moral e financeiramente independente.

Portanto, devido a sua origem social e sua formação acadêmica, Moutonnier dominava perfeitamente a língua francesa e outras línguas estrangeiras.

**Porém, qual é sua relação com a língua portuguesa que não era ensinada naquela época?**

Moutonnier ocupou o cargo de secretária e tradutora particular do arquiteto e urbanista francês, de renome internacional, Jean-Gaston Bardet, o que a levou a viajar muito, inclusive para o Brasil. Ela descobriu a prática da religião católica com Bardet, católico fervoroso. Ela foi batizada, já adulta, e recebeu o nome de Teresa, em memória a Santa Teresa de Ávila. Daí o nome que consta na capa da primeira tradução de *Perto do coração selvagem*: Denise **Teresa** Moutonnier.

Além de verter a correspondência internacional de Bardet, Moutonnier traduziu também, em 1950, a pedido de Bardet, um livro de história da tecnologia do inglês para o francês, de Mumford Lewis, *Techniques et civilisation (Technics and Civilization)*, 1934).



Tinha competências para traduzir do francês para o inglês publicado na *The Town Planning Review*, em 1951. Quanto a Bardet, ele publicou, em 1952, na editora Plon, *Demain, c'est l'an 2000!* [Amanhã, é o ano 2000!], o que representa a primeira ligação com Clarice Lispector, através de editora.

A segunda se refere à estada de Bardet, no Brasil, para ministrar um curso de urbanismo, de quatro meses, de março a julho de 1953, na Escola de Arquitetura, em Belo Horizonte (UMG); lecionou também na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. No seu discurso de encerramento, o professor Francisco Brandão (1956, p. 156), mencionou o nome da primeira tradutora de Clarice: “[...] assinalando o término de um primeiro curso especial e intensivo, ministrado pela acatada autoridade que é Mr. Bardet, com a preciosa colaboração de Mlle. Moutonnier”. Período durante o qual ela teve a oportunidade de descobrir a cultura brasileira e sua língua.

Em 1953, a tradução de *Perto do coração selvagem* já estava comprometida, pois perdera o tradutor que era inicialmente escalado para realizar o ofício dentro do cronograma estabelecido. Vettori entrevistou para achar uma solução, o que Clarice lembrou a Pierre de Lescure, em carta do dia 20 de junho de 1954:

a diplomata Beata Vettori havia lhe escrito, em outubro de 1953, pedindo-lhe [a Clarice] uma autorização urgente por telegrama para que fosse remitido um exemplar brasileiro de *Perto do coração selvagem* à Plon, pois o amigo que faria a tradução não poderia fazê-lo no prazo determinado pela editora. (FERREIRA, 1999, p. 184)

Diante desse contratempo:

Clarice não teve outra alternativa e autorizou, contra sua vontade, a tradução a cargo da Plon. Após muitas explicações e justificativas deu um voto de confiança a Librairie Plon, certa de que tudo seria feito para que a tradução não ficasse tão distante do pensamento da autora. (FERREIRA, 1999, p. 184)

Segundo Ferreira, na citação acima, Lispector já estava desconfiando de que, após a desistência do “amigo” tradutor, por causa do prazo apertado, a Plon iria mandar fazer uma tradução que iria ficar tão “distante do pensamento” dela? Parece que a diplomata Beata Vettori, que nunca atuou em Paris, articulou a publicação na França (por que não nos Estados Unidos?), preparada desde 1952, com Célia Bertin – escritora e tradutora do inglês e do italiano –, pois as duas intelectuais atuavam na defesa e na divulgação das ideias feministas, ponto de contato entre elas, que se concretizou na prosa e na pessoa de Clarice Lispector.

Também, após a divulgação da (auto)tradução de um capítulo de *Perto do coração selvagem* na revista literária vanguardista italiana, *Prosa*, de Gianna Manzini (Cf. item 4.1, p. 285), Clarice entrou na revista também vanguardista *Roman*, devido à coeditora (Bertin com

Lescure) que talvez já conhecia sua “colega” italiana e o trabalho da novata escritora brasileira.

O desafio dos editores da revista é encontrar um tradutor que aceite as condições rejeitadas pelo “amigo” tradutor de Vettori, ou seja, traduzir o livro em um prazo curto – para cumprir o ritmo do calendário de publicação da revista bimestral – entre outubro de 1953 (manifestação da falta do tradutor) e a data de início para a venda, em novembro de 1954, que consta na última página do original impresso.

Lescure e Bertin procuravam um tradutor do português (se possível do português do Brasil) para o francês. Gaston Bardet, por sua vez, como autor, tinha contato com a editora Plon e voltara de uma longa viagem no Brasil, acompanhado por sua secretária particular, Denise-Teresa Moutonnier, tradutora e poliglota. Houve certamente uma intermediação entre Lescure e Bardet para convidar Moutonnier a aceitar o desafio de traduzir o livro de 250 páginas, em algumas semanas.

Com efeito, a partir dos limites apresentados acima, depois de outubro de 1953, passou um período para encontrar a tradutora e fechar o contrato com ela e o 6 de maio de 1954 quando Clarice Lispector redigiu seus anátemas aos cuidados de Lescure. Precisa deduzir o tempo de tramitação por correio das provas de Paris para Washington e o prazo de revisão da autora. Para se ter uma ideia do trabalho exigido, naquela época, sem computador e unicamente com a máquina de escrever e os dicionários impressos, o tradutor experiente e crítico de tradução Brenno Silveira informa que “[e]m caso de necessidade, um bom tradutor poderia traduzir dez, doze ou mesmo quinze páginas por dia”. (SILVEIRA, 1954)

Portanto, em regime de urgência, pode-se emitir a hipótese de que Moutonnier traduziu *Perto do coração selvagem* em menos de um mês, a partir de uma língua que descobriu no próprio país da escritora, poucos meses antes. Todavia, como toda tradutora poliglota, apoiou-se em suas bases linguísticas em outras línguas, como o espanhol, estudadas na HECJF, em suas experiências em viagens, consultando certamente, naquela época, em Paris, dicionários do português europeu.

Diante do exposto, entende-se a lógica da desistência do “amigo” tradutor, que reagiu sabendo que, em caso de problema, sua reputação poderia ser atingida, na praça de Paris. Quanto a Moutonnier, aceitou, certamente, de acordo com a solicitação de seu chefe, Bardet. Tradutora experiente, conhecia também os riscos de aceitar tal desafio, no que se refere ao prazo e à língua a ser vertida.

Apesar do contexto desfavorável e das anátemas proferidos por Lispector (que se retratou depois<sup>398</sup>), conseguiu produzir uma tradução, com vários defeitos, mas também com inúmeras “zonas textuais milagrosas” (Berman, 1995) que não desvalorizam a escrita clariceana. Talvez, sem a ousadia da tradutora, Clarice Lispector teria sido traduzida, pela primeira vez mais tarde, em outras línguas do que o francês.

#### 4.2.3. A revisão estilística: um prova do autoconhecimento para Lispector

Conforme a informação da *Folha da manhã* do domingo 10 de outubro de 1954, mencionada acima (p. 287), Clarice Lispector fez uma revisão da tradução “para maior fidelidade da estrutura estilística”.

Nessa ocasião, a escritora realizou seu primeiro ato formal e oficial de revisão e de *crítica das traduções* manifestando sua indignação a respeito dos “erros” encontrados na tradução francesa, pedindo “simplesmente” a **não publicação** da obra no mercado, porém sem questionar-se a respeito do custo financeiro que tal medida acarretaria à editora.

O ato crítico realizado por Lispector deve ser analisado à luz da teoria de tradução para entender o processo crítico da autora (competente na língua alvo, pois foi tradutora do francês para o português, já em 1941), analisando sua própria obra, situação pouco comum no mundo literário. A análise da sua crítica da tradução de *Près du coeur sauvage* – por meio da carta enviada à editora e da relação de “erros” detectados – será o primeiro passo para definir seu perfil crítico e, por conseguinte, seu perfil tradutológico e autoral.

#### 4.2.4. Os ensinamentos da correspondência de Clarice Lispector

##### 4.2.4.1. Os ensinamentos da carta do dia 10 de maio de 1954 às irmãs Elisa e Tânia

Na sua carta do dia 10 de maio, de caráter familiar e privado, Clarice Lispector justifica seu atraso na correspondência com suas irmãs devido ao trabalho extenuante que lhe proporcionaram as correções das provas de *Perto do coração selvagem* que tinha recebido da editora Plon: “foram tantas correções. (...) Esse trabalho me levou cerca de dez dias, trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês”. (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254). Não se sabe, até hoje, se Clarice fez todas as correções necessárias diretamente nas provas da editora francesa, o que justificaria os dez dias de trabalho extenso, ou se relatou por amostragem um conjunto de tipo de erros padrões – “mandei exemplos dos erros de tradução” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p.

---

<sup>398</sup> Cf. n.3, p. 2.

254) – que deveriam ser corrigidos, não somente aqueles apontados pela autora, mas globalmente, na obra inteira.

Baseando-se em sua experiência de tradutor e de conselheiro literário da *Editora do Globo* em Porto Alegre, Érico Veríssimo<sup>399</sup> deixou entender para Clarice que seu trabalho de revisão não surtirá efeitos na publicação final de *Perto do coração selvagem* em francês, pois o papel no qual foram impressas as provas era “definitivo”, portanto as correções serão descartadas pela editora: “certo tipo de papel que Érico reconheceu como sendo papel definitivo: isto quer dizer, minhas correções devem ter ido tarde demais” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254).

Assim, a *angústia* (“fúria”) substituiu-se à felicidade (“melodia”), proporcionada a um autor quando toma conhecimento de que sua obra será traduzida, prova de reconhecimento de suas qualidades literárias além dos limites nacionais. Com efeito, a escritora descreveu paulatinamente, nesta carta, um processo “*anxiógeno*” clássico, ou seja, recebeu as provas em cima da hora, dedicou muito tempo às correções, interpretou que elas não serão acatadas pela editora. Portanto, numa reação de frustração, ela “preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254).

Nessa carta, Clarice Lispector informa a suas irmãs que mandou<sup>400</sup>, sempre sob a orientação de Érico Veríssimo, uma carta à editora francesa para dizer – na base de um conjunto de quase trinta exemplos de “erros” tradutológicos por ela relacionados – que “a tradução é **escandalosamente** má”, triste constatação para sua primeira obra traduzida em língua estrangeira.

Eis o pior anátema que pode receber um tradutor profissional da parte do próprio autor do texto que ele traduziu, comportamento, porém, bastante comum na história da tradução, especialmente quando o autor tem conhecimento da língua na qual foi vertida sua obra. O registro desse tipo de qualificação exacerbada contra um trabalho tradutológico, produzido em âmbito editorial, não pode deixar indiferentes tradutores profissionais e/ou estudiosos da tradução.

Clarice comenta aqui uma dezena de “erros” de tradução que ela detectou nas “provas” de *Perto do coração selvagem*. Esses erros serão analisados à luz da teoria da tradução mais adiante (Cf. item 4.4.3, p. 319), mas podemos, desde já, destacar reações

---

<sup>399</sup> O então diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos em Washington.

<sup>400</sup> Quatro dias antes, ou seja, o dia 6 de maio de 1954.

irônicas da escritora a respeito da tradutora francesa, destacando uma “brutalidade de tradução”:

Uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma **brutalidade de tradução**, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. Imaginem que escrevi, em má hora, no original: “a boca em forma de muchocho [sic]”. E sabem como ela, toda engraçadinha, traduziu? Assim: “la bouche em [sic] cul-de-poule”<sup>401</sup>. Que tal? (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254)

Trata-se aqui de uma *metaironia*, a ironia da ironia destaca um conceito tradutológico que chamei de *paradoxo da fidelidade*, muito frequente na crítica da tradução, que corresponderia a uma hipercorreção crítica cometida pela escritora, ou seja, corrigir o que não está errado. Neste caso, ela não fez proposta de correção.

Clarice Lispector questiona também as competências profissionais da tradutora: “(A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e *tonto* em espanhol quer dizer mais ou menos *estúpido*)” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254). Esse comentário foi colocado entre parênteses, na carta, como se fosse uma confissão feita ao pé da orelha das irmãs. Com efeito, vale ressaltar que essas críticas foram proferidas em âmbito privado, numa troca epistolar entre irmãs, espaço legítimo e propício ao desabafo, especialmente para quem mora fora do país. Aliás, essas críticas, quando proferidas, em nenhum momento, foram destinadas a se tornar públicas.

Diante da constatação da própria impotência frente à corrida contra o tempo, “parece que é tarde demais, que não vão poder fazer nada” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 255), a escritora resolve se resignar e esquecer a publicação de sua obra *mutitada* pela tradução francesa: “então vou procurar esquecer que o livro foi traduzido” (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254).

#### 4.2.4.2. Os ensinamentos da carta do dia 6 de maio de 1954 à Editora Plon

Na sua carta do dia 10 de maio de 1954, de cunho pessoal e íntimo, dirigida a suas irmãs, Clarice Lispector narra o teor da carta profissional anterior do dia 6, destinada a Pierre de Lescure (LISPECTOR; VARIN, 1986b), na qual faz uma gênese esclarecedora dos acontecimentos e descreve as motivações que a levaram a redigi-la e enviá-la à editora francesa. O esboço do retrato de Clarice Lispector como revisora e *crítica da tradução*, que iniciamos anteriormente, pode ser enriquecido com a análise detalhada do conteúdo desta carta redigida segundo os padrões de um parecer técnico.

<sup>401</sup> Essa citação se refere ao erro “E.111” (Cf. Anexos, p. 425).

Já na introdução Clarice expõe, em francês, o contexto e sua conclusão, sem nenhum equívoco: “Acabei de ler as provas da tradução de meu livro *‘Perto do coração selvagem’* e apresso-me de informar-lhe que não posso consentir que o livro seja publicado como está agora” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha), porque “[a] tradução é escandalosamente má”.

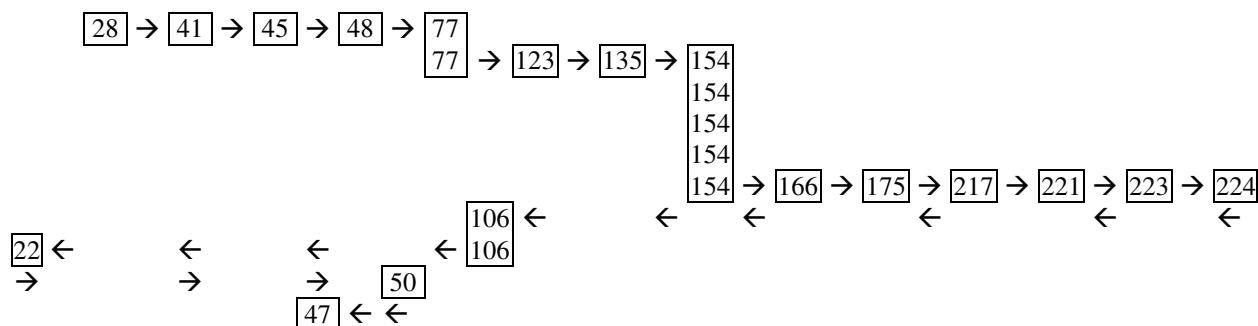
A exposição dos motivos da escritora, nessa carta (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha), pode justificar que a tradução, como produto, é “má” quando se refere à “falta de sentido” e à “interpretação errada”: (i) “[h]á trechos que não fazem sentido nenhum”; (ii) “Em outros, o tradutor<sup>402</sup> interpreta mal o pensamento d[a] autor[a]”. Já que o “escândalo” chega por meio da sensação de “ridículo”: (iii) “Em muitos outros pontos, a coisa se torna até ridícula”. Aqui, Clarice Lispector deve, pelo menos, se referir à tradução de “muxoxo”. Podemos acrescentar à relação das categorias de falhas destacadas: (iv) as “infidelidades”, as “inúmeras infidelidades”; (v) os “absurdos”.

A estrutura argumentativa da carta é pertinente, porque o caráter “escandalosamente mau” da tradução francesa é acentuado pela escolha aleatória dos “erros” dentro da obra, o que deixa entender ao destinatário, Pierre de Lescure, o grau de imperfeição desse trabalho tradutológico: “Mais uma vez, garanto-lhe que eu escolhi, ao acaso, alguns exemplos: a tradução é muito mais rica [de exemplos ruins]” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha).

Eis, na Figura 4.9, abaixo, o percurso aleatório escolhido por Clarice para selecionar a lista de erros encaminhados, em anexo, com a carta de Lescure. Os números representam as páginas escolhidas e avaliadas, da versão francesa<sup>403</sup> de *Perto do coração selvagem*. A escritora varreu o livro, com um total de 253 páginas, do início até quase o fim, para, em seguida, voltar à primeira metade (LISPECTOR, 1954a, p. 106), depois ao início e voltar novamente às 50 primeiras páginas.

<sup>402</sup> Clarice já sabia que o tradutor era uma mulher, pois usa o feminino quando se refere ao tradutor, na sua carta às irmãs do dia 10/05/1954.

<sup>403</sup> No documento original da mão de Clarice Lispector, os números registrados correspondem às páginas da provas editora, numeração diferente da versão publicada.



**Figura 4.9: Percurso crítico de Clarice Lispector**

Fonte: minha autoria

Esse caminho oscilatório demonstra, logo no início, certa determinação programática para avaliar, por amostra, a qualidade da tradução (WADDINGTON, 2000). Em seguida, quando chegou quase ao final, parece que certa desorientação tomou conta da crítica, dividida entre a vontade de varrer novamente o espectro completo da obra e o tempo que ficava cada vez mais curto, associado à sensação de desespero, de impotência para salvar sua obra “mutilada”. A trajetória crítica assimila-se, de fato, ao *voo de Ícaro*, ou seja, do excesso de segurança à dúvida.

Clarice Lispector insiste na importância da realização da correção dos erros: “Estou fazendo as correções que me parecem indispensáveis, e asseguro-lhe que eu realmente quero dizer: indispensáveis” (carta, sublinhado da autora), enfatizando, na última frase da sua carta: “eu corrijo o indispensável para que o livro seja publicável” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha).

Além dos aspectos tradutológicos, ela tenta demonstrar que essas “indispensáveis” correções não são mera teimosia de escritora “famosa”, mas correspondem, de fato, à justa defesa de interesses comuns: “eu acho que defendo os meus interesses não só meus direitos de autora, mas também os do editor” (LISPECTOR, 1954b). Ela foi rude com seu interlocutor, contra sua vontade, “lamento ser obrigada a falar com tanta rudeza - eu lamento realmente” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha), mas quer ser justa em negócio.

A única falha da argumentação de Clarice Lispector situa-se precisamente no ponto chave que defendeu com maior determinação, ou seja, suas correções. Não se trata aqui das amostras anexadas, mas das provas corrigidas que não foram enviadas junto à carta. Com efeito, ela solicita de maneira expressa a retificação das falhas da tradutora e, caso a editora não atendesse a esse ultimato, uma ação coercitiva seria implementada, isto é, a solicitação de retirada do mercado da obra: “Eu prefiro que meu livro não seja publicado na França a vê-lo editado com tanto defeitos” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha). Contudo, Clarice tem consciência da sua própria falha no processo que poderia tornar sua solicitação

caduca; precisa se justificar do seguinte modo: “Espero enviar-lhe as provas corrigidas daqui a alguns dias. **Eu não lhe enviei até agora porque** [1] não é sem dificuldade que eu corrijo: [2] não só porque há inúmeras infidelidades, [3] mas meu francês não é perfeito” (LISPECTOR; VARIN, 1986a, tradução minha). A autora destaca três dificuldades relacionadas ao processo de revisão de tradução.

A primeira dificuldade destaca em [1], na citação acima: revisar uma tradução é um trabalho difícil e exigente.

A segunda dificuldade [2] diz respeito à qualidade da tradução, pois inúmeros revisores chegaram à conclusão de que, para determinados trabalhos, seria mais rápido retraduzir o texto sendo avaliado do que fazer as devidas correções – concepção errada do ponto de vista da revisão profissional (HORGUELIN; PHARAND, 2009). De fato, nesse caso, uma revisão pode demorar mais do que o próprio processo de tradução. Porém, ainda que a tentação seja grande, uma retradução não poderá se substituir a uma revisão.

Por fim, a terceira dificuldade [3] evidenciada se refere ao nível de domínio da língua de revisão, isto é da língua de chegada (LC). No caso de Clarice, ela corrige uma tradução que foi redigida em francês, que não é sua língua nativa. Mas vale destacar a distinção entre uma revisão de tradução que se baseia na leitura comparada de dois textos em *vis-à-vis*, o cotejo do texto de partida (TP) e o texto de chegada (TC), e uma revisão de texto propriamente dita que é monolíngue, ou seja, o TP afastado do TC (REISS, 2002). Assim, Clarice não somente destaca incoerências por meio do comparatismo, mas também – o que é mais raro na crítica de tradução, porém recomendado – propõe também soluções, aqui, em francês para uma editora francesa.

Esse processo de correção da tradução, descrito por Clarice Lispector, deve tomar em consideração fatores emocionais evidentes. Naquele momento (1954), sua vida pessoal era difícil, morava em Washington, durante seu “exílio diplomático”. Com efeito, vale a pena estudar o impacto subjetivo produzido pela relação íntima que a *autora-revisora* entretém com sua própria obra original e a tradução num língua que ela dominava. Ela dizia que não a conhecia o suficiente, mas, de fato, as propostas foram muito pertinentes. O paralelismo entre criação e revisão acaba, querendo ou não, se transformando em uma revisão (*re*)*criativa*, que se sobrepõe às escolhas, legítimas ou questionáveis, da tradutora. Entra, aqui, de novo, a supremacia interpretativa do autor sobre o tradutor.

Assim, a alteração emocional associada à frustração gerada pela avaliação errônea de Veríssimo, que inviabilizou as possíveis correções, alterou ainda mais o “olhar crítico” de



Clarice, a ponto de exacerbar sua subjetividade e a indignação perante os erros da tradutora francesa que na maioria dos casos seriam “aceitáveis” à luz da teoria da tradução literária.

Ironia da história, apesar da ausência das provas corrigidas, para contradizer Érico Veríssimo, Pierre de Lescure, ao receber essa carta de Clarice, deixou-se convencer pela argumentação de Clarice. Considerou as queixas da autora, isto é, os 26 exemplos anexados à carta, e mandou corrigir somente determinados trechos destacados por ela, antes de publicar *Perto do coração selvagem* em francês, em novembro de 1954. Não se sabe hoje se Clarice mandou a integralidade das provas corrigidas, conforme sua própria promessa, à editora Plon. No entanto, Lispector descobrirá essas modificações três anos depois e mandará uma carta para se desculpar e elogiar o trabalho da tradutora<sup>404</sup>.

### 4.3. O ESCÂNDALO DA TRADUÇÃO SEGUNDO CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector registrou suas críticas da tradução de *Perto do coração selvagem* em quatro laudas, em aspecto de rascunho manuscrito, que supostamente foram digitadas antes de ser anexadas à carta destinada a Pierre de Lescure (não existia ainda fotocopiadora). Destaca-se a leitura comparada entre a lista de 26 exemplos<sup>405</sup> de “erros de tradução” enviada à editora francesa e a primeira edição publicada de 1954 (LISPECTOR; VARIN, 1986a, p. 5–9).

#### 4.3.1. A categorização dos erros de tradução

##### 4.3.1.1. Categorização tradicional entre determinação e ambiguidades: panorama geral

A categorização dos erros em textos traduzidos, desde a década de 70, recebe uma atenção especial na academia (HOUSE, 1977), no que diz respeito à *pedagogia da tradução*, ou seja, a formação dos futuros tradutores, e seu corolário, a *avaliação* (WADDINGTON, 2000), principalmente centrada na tradução de obras literárias. No entanto, existe também, do ponto de vista profissional, uma preocupação com a avaliação da qualidade das traduções, na maioria de cunho pragmático, nas agências de tradução e seus respectivos serviços de revisão (HORGUELIN; PHARAND, 2009). Essas duas abordagens, literária e pragmática, integram-se ao conceito de “avaliação da qualidade em tradução” (*Translation Quality Assessment - TQA*).

Assim, essa conscientização qualitativa do produto final preocupa-se, dessa forma, com sua recepção no mercado e na cultura de chegada, isto é, o *consumidor-leitor*, usuário do

<sup>404</sup> Cf. n. 3, p. 2.

<sup>405</sup> Disponíveis em Anexos, no item 7.6, p. 421.

TC como “ferramenta” de trabalho ou como meio de entretenimento. Eis, uma orientação na qual a teoria literária e mais especificamente a teoria da recepção, amplamente divulgada a partir do trabalho de Jauss (1990) e sua *estética da recepção*.

A *avaliação da qualidade em tradução* (TQA, em inglês) pode contribuir para estabelecer quadros teóricos (oriundos da observação e dos cotejos entre TP e TC), com visado prático e profissional, nas atividades de *crítica das traduções*, que se assimilam à prática da revisão (pedagógica ou profissional) ou de avaliação (didática ou jornalística). Geralmente, os modelos críticos são baseados na busca “manual”, demorada e fastidiosa, dos erros, em geral linguísticos, dentro de um *corpus* de curtos trechos escolhidos de forma aleatória ou com determinada pertinência para o analista, em função de seu projeto crítico.

Na crítica literária, esse conjunto de “amostras” do TP – alinhado com seu(s) respectivo(s) TC(s) – representa apenas uma ínfima porção do total do texto de um livro. Portanto, uma *extrapolação* – que poderia embasar-se em análises estatísticas e probabilísticas – se faz necessária para emitir um juízo geral sobre a obra traduzida, como no caso de uma crítica integral de um livro de mais de 100.000 palavras (*Madame Bovary*) ou de 50.000 palavras (*Perto do coração selvagem*). De fato, a análise integral seria inviável com um tratamento “manual”, o que equivaleria a querer ler todos os livros de uma biblioteca, ainda que fosse pequena. Assim, Clarice Lispector procedeu por “amostras”, conforme a Figura 4.9, (p. 299), para cotejar manualmente (sem o emprego da informática) a tradução de Moutonnier com sua obra.

A título de exemplo, no caso do estudo de Hewson (2011) (Cf. item 2.3, p. 162), esse conjunto representa apenas 1,8% dos itens<sup>406</sup> (“tokens”) (total de 112.772 itens) e 5,9% das formas<sup>407</sup> (“types”) (total de 14.138 formas) da versão francesa de *Madame Bovary*, de Flaubert. Alguns trechos idênticos foram analisados sob vários ângulos críticos.

Da mesma maneira, Berman (1995, p.101-102), no seu ensaio, critica e comenta parcialmente a elegia XIX “*To His Mistress Going To Bed*”, ou seja, apesar da forma breve do texto analisado, apenas 63,8% dos itens (total de 395 itens) e 68,7% das formas (total de 262 formas) que compõem o poema lírico de John Donne.

<sup>406</sup> O número de “itens” ou “tokens” (em inglês) representa o número de palavras contido no texto de referência. Essas informações (item / forma) são calculadas por programas informáticos de análise de corpora, como *Wordsmith* (na seção “estatísticas”) e *Antconc* (neste caso).

<sup>407</sup> O número de “formas” ou “types” (em inglês) representa o número de formas individuais de palavras contidas no texto de referência. Por exemplo, a palavra “corpo” aparece 131 vezes em *Perto do coração selvagem*, isso representa 1 forma e 131 itens (ou ocorrências).

Quanto a Lispector, o *corpus* de erros analisados (Cf. Anexo 7.6, p.438), fragmentos de frases (conforme enviados à editora Plon), representa 0,6% dos itens (total de 49.387 itens) e 2,6% das formas (total de 7.709 formas).

**Tabela 4.1: Representação da extensão do *corpus* crítico (TC) em relação à obra integral.**

Nome do crítico	Gênero	N.º de traduções (TC) cotejadas	Razão itens ( <i>corpus</i> crítico / obra integral)	Razão formas ( <i>corpus</i> crítico / obra integral)	Razão formas/itens (obra integral)
Berman	Poema	4	63,8%	68,7%	66,3%
Hewson	Romance	3	1,8%	5,9%	12,5%
Lispector	Romance	1	0,6%	2,6%	15,6%

Fonte: minha autoria

A tabela acima evidencia que a *crítica das traduções* de poemas pode visar sua integralidade (100%), contra um pouco mais de 60% para Berman. Esse resultado não significa que os 40% (aproximadamente) não foram analisados pelo crítico, mas parece que ele não encontrou, em seus quatro cotejos realizados, motivos para destacar algumas zonas textuais problemáticas (ZTP) ou milagrosas (ZTM). No caso de Hewson, seu *corpus* de “amostras” foi explícita e nitidamente delimitado na sua análise que avaliei a menos de 2% da obra original, no cálculo da “razão itens” entre o total de palavras (itens ou *tokens*) do *corpus* e da obra estudada. O cálculo da “razão formas” demonstra, sem surpresas, uma maior representatividade do *corpus* quando se trata das formas, pois o *corpus* é menos sensível às repetições das palavras frequentes no texto. A “razão formas/itens” é um índice de “riqueza lexical”, quanto maior a porcentagem, maior a riqueza lexical. Percebe-se que essa riqueza em *Perto do coração selvagem* (15,6%) é um pouco maior do que em *Madame Bovary* (12,5%). Para os poemas, como formas breves, essa porcentagem pode ser superior a 60%, conforme o caso do poema de Donne (66, 3%).

#### 4.3.1.2. Categorização para *Perto do coração selvagem*

Três grandes categorias de intervenções no texto traduzido: (i) as correções realizadas conforme as solicitações de Clarice Lispector; (ii) as “não-correções”, ou seja, as soluções da tradutora, Denise-Teresa Moutonnier foram mantidas; (iii) as correções negociadas, que comprovam a intervenção de um tradutor neste último processo de revisão, seria, neste caso, com a colaboração da própria Moutonnier? Podem-se acrescentar a essa lista de exemplos alguns “erros” que não foram enviados à editora francesa, mas que foram comentados por Clarice Lispector na carta às irmãs do dia 10 de maio de 1954, e outras anotações manuscritas de seu próprio punho, em francês.

Em 1986, a escritora canadense Claire Varin defendeu sua tese de doutoramento sobre a escritora brasileira, intitulada *Clarice Lispector et l'esprit des langues* [Clarice Lispector e o espírito das línguas]. Seu trabalho acadêmico foi, em seguida, adaptado e publicado (VARIN, 1990) e foi traduzido para o português por Lúcia Peixoto Cherem (VARIN, 2002). Varin dedicou, na tese, o capítulo “*La confusion des langues*” [A confusão das línguas] a uma análise das traduções de *Perto do coração selvagem*, em francês, de Moutonnier (1954a) e de Regina Helena de Oliveira Machado, na editora parisiense *Des Femmes* (1981) e, por fim, em espanhol de Basilio Losada (1977).

No seu subcapítulo “*Visite guidée de la Tour. Examen de traductions de Perto do coração selvagem*” [Visita guiada da Torre. Análise de traduções de *Perto do coração selvagem*], Varin, emprega, trinta anos depois, o mesmo método de análise que a escritora brasileira, ou seja, “*o original diz*”, em seguida, as autoras propõem suas respectivas traduções, para fazer o contraste com a tradução criticada: “*na tradução, se lê*”.

Assim, Clarice chega a chamar sua própria tradução para o francês de “original” – pois, sendo, de fato, a “autora do original” em português –, quando ela apresenta seu trabalho em duas colunas: “original” e “tradução” (da tradutora de Plon), para salvar seu texto e os outros a serem traduzidos (Cf. Anexos, item 7.5, p. 437).

Segundo o depoimento de Leo Gilson Ribeiro, jornalista e crítico literário, que Varin (VARIN, 1986, p. 259) encontrou em São Paulo, em 1983, confessou que Clarice chorou quando um amigo dela a informou da má qualidade da tradução de outro texto dela<sup>408</sup>. Percebe-se, desde já, a importância de uma *crítica das traduções* eficiente, de acordo com as preocupações de qualidade de Reiss (2002). Por outro lado, por falta de opção, ela riu quando viu seu livro de estreia traduzido, em 1973, para a língua tcheca, pois entendia nada. Ela teve a mesma reação com as traduções para o alemão de Curt Meyer-Classon, que analisei no Capítulo 1 (item 1.4.1, p. 63).

Quando o autor conhece a língua na qual sua obra foi vertida, é importante avaliar a influência do aspecto emocional e, por conseguinte amplamente parcial, desse tipo de atividades intelectuais que não são compatíveis, isto é, criar uma obra e criticar um *derivado* dela. No Brasil, por exemplo, anátemas são frequentemente lançados sobre as traduções, diretas e indiretas, do ou para o francês, pois essa língua teve significativo impacto histórico nacional e, às vezes, afetivo nos meios intelectuais brasileiros, sendo dignos de crédito para avaliar o trabalho de um tradutor profissional.

---

<sup>408</sup> Não consta, no documento analisado, o nome do amigo, nem o da obra da qual se tratava.

Porém, apesar de conhecer perfeitamente a língua inglesa, talvez melhor do que o francês, Lispector estabeleceu uma relação completamente diferente com suas traduções norte-americanas. Com efeito, em agosto de 1963, ela foi convidada para proferir, no Texas, uma palestra sobre a vanguarda brasileira<sup>409</sup>. Ela viveu, conforme vimos acima no item 1.4.2 (p. 67), uma experiência intermediária, menos sofrida do que as citadas anteriormente, com a versão inglesa de *A maçã no escuro*, realizada por Gregory Rabassa. Assim, conforme seu próprio relato de junho 1971, numa crônica no *Jornal do Brasil*: “Gregory, nunca lhe agradei, não escrevo cartas: mas muito obrigada, foi um trabalho de amor o seu” (LISPECTOR, 1999, p. 35).

A autora manifesta certa humildade e profundo respeito para seu primeiro tradutor norte-americano, pois ele fez um “trabalho de amor” e “deve saber o que diz”. O impacto positivo foi recíproco: o próprio Rabassa confessou que, naquele evento, ficou “pasma em conhecer aquela pessoa rara que se parecia com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf” (LISPECTOR; MANZO; MONTERO, 2005, p. 94). Essa relação amigável e de respeito mútuo entre autor e tradutor estabeleceu-se, frequentemente, quando o tradutor já tem renome, às vezes, maior do que o próprio autor, no país de recepção.

A escritora de origem franco-belga, naturalizada americana, Marguerite Yourcenar criticava constantemente as traduções realizadas de seus livros nas línguas que ela conhecia, exceto para o espanhol, pois seu tradutor chamava-se Julio Cortazar, exilado na França, que ela considerava como seu igual, seu par literário, independentemente da qualidade da tradução produzida.

Percebe-se o grau de subjetividade que pode instaurar-se na avaliação de uma tradução em vista do nome do tradutor. Daí, anteveem-se as dificuldades encontradas para definir os parâmetros “objetivos” de uma *crítica das traduções* ou de uma comparação desta com o seu “original”.

Quanto a Varin, ela informa cientemente, em nota de rodapé (VARIN, 1986, p. 261), que as críticas, que ela mesma fez a respeito das traduções para as línguas francesa e espanhola, podem também ser proferidas por outros tradutores, ou leitores bilíngues, no que diz respeito aos textos de Clarice que ela mesma traduziu, para sua tese de doutoramento. Há um efeito de reciprocidade no processo crítico, quando o crítico é criticado por seus pares, demonstra uma tomada de risco parecida com o tradutor que publica seu trabalho.

---

<sup>409</sup> XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana. (LISPECTOR; MANZO; MONTERO, 2005, p. 93–94)

Essa conscientização demonstra que, de determinado ponto de vista, qualquer *crítica das traduções* pode se transformar em um verdadeiro *tonel das Danaides*, em uma tarefa fútil e sem fim, devido a seu caráter recursivo, bem como o próprio ato de traduzir, pois, conforme Clarice (2005, p. 115), “pode correr o risco de não parar nunca: quando mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos”, no contexto da tradução de texto dramaturgicos, mas que pode aplicar-se à crítica, que também é uma forma de traduzir.

“Remexer” no texto em fase de tradução significa sua instabilidade e chama intrinsecamente uma retradução, uma das razões pela qual se precisa, quarto século após Varin (1986) e mais de um meio século após Lispector (1954), sintetizar os conhecimentos a respeito da crítica de tradução, para acessar o texto por meio de novo viés. Comparar traduções literárias pode, dependendo do fervor dos críticos e da falta de critérios, transformar uma obra literária de determinados autores em “textos sensíveis”.

#### **Um percurso crítico: “o original diz ... na tradução se lê ...”**

Por que dedicar parte de nosso estudo a uma tradução, realizada há mais de 50 anos, considerada “escandalosamente ruim” pela própria autora (1954), avaliação confirmada por Varin (1986)?

O interesse provém justamente da necessidade de analisar o que se pode considerar uma tradução “escandalosamente má” e de quanto essas considerações podem revelar não somente acerca dos aspectos tradutológicos (processo e produto), mas, sobretudo, do texto que lhe deu origem e de seu próprio processo de escritura. O interesse acentua-se quando o autor do texto original produziu formalmente sua própria avaliação, como no caso de Lispector.

#### **4.3.2. As aporias da tradução ruim ou boa: entre perdas (fúria) e achados (melodia)**

Varin (1986) analisa alguns impactos negativos da tradução em detrimento do texto original, baseando-se na indignação de Clarice e nos documentos manuscritos dela relativos à primeira tradução francesa, que a estudiosa canadense “descobriu por acaso”<sup>410</sup> :

Observar à lupa. Implacável necessidade de analisar, com a consciência do perigo de decomposição. [...] No entanto, a análise fastidiosa deve acontecer. Desmascarar o grosso pressionando-o contra o original, mas também os pormenores, o visível

<sup>410</sup> Cópias desses documentos, aos quais tive acesso, são disponíveis no segundo volume da tese de Varin (LISPECTOR; VARIN, 1986c). Os originais são disponíveis no arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

insignificante, a vírgula, a partícula.<sup>411</sup> (VARIN, 1986, p. 259-260, sublinhado da autora, tradução minha).

Varin apresenta, na citação acima, seu projeto de avaliação crítica estabelecendo amplos e ambiciosos critérios de análise “desmascarar o mais grosso” até “o mais insignificante”, referindo-se à personagem Joana, no capítulo “O banho”, para destacar os perigos *destrutivos* da análise: “Joana procurou **analisá**-los [o tio e a tia], sentindo que assim os **destruiria**”. (LISPECTOR, 1998, p. 63, grifo meu). Vale ressaltar aqui, que Moutonnier não traduziu literalmente “analisar” pela palavra quase idêntica em francês “*analyser*”, mas por “*disséquer*” [dissecar]: “*Joana s’efforça de les **disséquer**, sentant bien qu’ainsi elle les **détruirait***”. (LISPECTOR, 1954a, p. 80, grifo meu).

Essa interpretação da tradutora faz sentido, no contexto clariceano, pois “dissecar”, no sentido metafórico, aproxima-se de “analisar com minúcias”, isto é, “decompor os elementos ou a estrutura de algo, para melhor compreendê-lo ou torná-lo compreensível” (HOUAISS *et al.*, 2007). Porém, neste caso, a escolha foi acertada graças a seu espelhamento no verbo “destruir”, atribuindo-lhe mais um sentido metafórico na sua acepção científica: “seccionar e individualizar, sob determinado método, os elementos anatômicos de um organismo (ser humano, animal ou vegetal)” (HOUAISS *et al.*, 2007).

Neste caso, a análise se torna “destruidora”, o observador destrói ou debilita o objeto da observação, na base do cotejo exigente: “pressionando-o contra o original”. Assim, Joana, ao analisar seus tios, descobria as fraquezas deles e suas inconsistências como seres adultos, pois presos ao passado e a suas preocupações de “brincar”, reproduzindo simulacros ficcionais de crianças: “De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem de que continuavam a existir”. (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Assim, a preocupação de Joana e de Varin a respeito da “análise destruidora” da tradução, mas também de sua crítica, pode desvelar elementos desmistificadores do texto, como para a criança a respeito de seus pais, tutores ou adultos de modo geral. Todavia, em hipótese alguma o crítico literário ou de tradução pode destruir o tecido textual, ainda menos o tradutor, ou seja, fazer dizer ao texto o que não diz. Neste caso, trata-se de outro tipo de destruição, não pela desmistificação, mas sim, pela ocultação (sem dolo), com o véu do acréscimo, da omissão ou da superinterpretação. Quando esses procedimentos tradutórios são nitidamente explícitos, como no caso da “condensação” da novela policial realizada por

---

<sup>411</sup> “*Observer à la loupe. Impitoyable nécessité d’analyser, dans la conscience du danger de la décomposition. [...] Pourtant, la fastidieuse analyse doit avoir lieu. Démasquer le plus gros en le pressant contre l’original, mais aussi le plus petit, l’apparent insignifiant, la virgule, la particule.*” (VARIN, 1986, p. 259-260)

Clarice Lispector, em 1967, que analisei no Capítulo 1 (item 1.3.1.3, p.39), o desvelamento faz parte integrante do projeto de tradução, as decisões tradutórias não poderão ser questionadas com os mesmos critérios avaliativos.

A lista dos exemplos de “erros” de tradução registrados por Clarice são representações das situações aporéticas da tradução. Nenhuma tradução, crítica ou leitura, isto é, qualquer processo hermenêutico, ruim ou excelente, deixa o texto do autor intato, a escritura clariceana sustenta-se graças ao *manuseio*, de qualquer forma que seja, de seus textos, quer em língua portuguesa, quer em outras, independentemente dos números de exemplares vendidos.

Aliás, o que distingue a boa tradução da ruim situa-se na oposição entre seus respectivos defeitos e qualidades, pois uma tradução ruim pode paradoxalmente ter mais qualidades do que uma excelente – isso pode se medir pelo grau de excentricidade e de banalidade que as separa.

Os problemas suscitados pela escritura clariceana são diferentes em vista da época e do lugar do *manuseio* e proporcionam uma renovação de sua leitura e, por conseguinte, a necessidade constante de retraduições, motivadas pelas críticas e comparações com o texto fonte. Varin destaca nas suas análises das traduções em francês e em espanhol que estas têm tendência a afastar Joana do seu próprio corpo, é, em suma, retirar-lhe seu modo de pensar, de percepção: “Joana pensa com seu corpo: ela sente”<sup>412</sup> (VARIN, 1986, p. 262, grifo da autora, tradução minha).

Essa “amputação” de sentido e as limitações sensoriais consequentes manifestam-se na tradução do verbo “sentir”, que paradoxalmente não apresenta dificuldades para ser vertido nas línguas francesa e espanhola. Os tradutores manifestaram a necessidade de fazer escolhas de sinônimos mais ou menos felizes, como esses *equivalentes* em português: “anotar”, “ver”, “imaginar”, “experimentar”, “compreender” ou “entender”.

Por outro lado, no plano da percepção, a estudiosa canadense (1986, p. 276, tradução minha) destaca que “a força do olhar de Joana; a verdade, a pluralidade, a potência do de Clarice”<sup>413</sup> se neutralizam, em francês e em espanhol, quando os verbos “perscrutar”, “mirar” ou “espiar” são traduzidos pelo verbo “*regarder* [olhar]”, associado, por vezes, a um advérbio de intensidade, quando existe o mesmo equivalente nas línguas estudadas.

Varin destaca que os tradutores não valorizam a “sensação”, mas enfatizam a “inconsciência”, que se opõe ao “entendimento”. O leitor das traduções teria a impressão de que Joana seria uma mulher com limitações intelectuais, guiada pelas sensações: “apenas

<sup>412</sup> “Joana pense avec son corps: elle sente” (VARIN, 1986, p. 262).

<sup>413</sup> “La force du regard de Joana; la variété, la pluralité, la puissance de celui de Clarice” (VARIN, 1986, p. 276)



[Joana] sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender” (LISPECTOR, 1998, p. 200). Sensações que são, à vezes, censuradas quando os “arrepios” desaparecem da cena com a tia: “Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 37). A sensualidade associada ao corpo da principal personagem é, em várias ocorrências, neutralizada pelas traduções francesa e espanhola, “no interior morno do corpo” transforma-se por “*en el interior de su cuerpo débil*” (VARIN, 1986, p. 266).

Essas análises liminares oriundas da confrontação do original com as traduções levam Varin (1986, p. 265) a questionar uma suposta censura ideológica ou moral que não se justificaria mais nem na França da década de 50. Com efeito, no nível da macroestrutura, houve modificações significativas. Por exemplo, três páginas, ou seja, mais de 1300 palavras (cinco páginas), do capítulo “O Banho” – elogiado pela crítica nacional da época (Cf. Capítulo 3, p.217, dessa tese) – não foram traduzidas e sumiram da versão francesa de 1954, representados pelo sinal [...]: “Descobri em cima da chuva um milagre – pensava Joana [...] A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti...” (LISPECTOR, 1998, p. 66–71).

Esse longo trecho foi “sintetizado” pela tradutora com um acréscimo, ou seja, duas breves frases que não fazem parte do texto original: “*Elle songe. Elle se souvient de bien des choses...* [Ela pensa. Ela se lembra de muitas coisas ...]” (LISPECTOR, 1954a, p. 84). Esse resumo sintetiza o longo monólogo interior de Joana, deitada na sua cama no dormitório do internato e comprova que a supressão foi nitidamente voluntária. Não pode se tratar aqui de “acidente” editorial, devido aos inúmeros intermediários que constituem a cadeia de produção de um livro. Com essa breve síntese, a tradutora comprova que essa supressão era uma decisão tradutória “oculta”, pois não se encontraram nos paratextos informações que assinalam, de forma explícita, essas alterações.

Outro trecho de uma página (mais de 250 palavras) relacionado, dessa vez, à questão religiosa, no capítulo “A pequena família”, quando Otávio trata da filosofia de Spinoza, foi também “censurado” pela tradutora (ou pela editora), pois não há menção, como no caso anterior, a um breve resumo do que foi omitido (representado pelo sinal [...] na citação seguinte):

Na ideia por exemplo de que não pode haver pensamento sem extensão (modalidade de Deus) e vice-versa, não está afirmada a mortalidade da alma? [...] Porque a ideia da existência de um Deus consciente nos torna horripilantemente insatisfeitos. (LISPECTOR, 1998, p. 123–124).

Essas duas supressões diretas representam, no total, aproximadamente 3% da obra.

**Os efeitos de neutralização da prosa clariceana.** Segundo Varin (1986, p. 272), as manifestações sinestésicas, os procedimentos imagéticos e as associações de palavras, característicos da escritura clariceana – apesar de serem traduzíveis “literalmente” para o francês e o espanhol – foram apagados ou destruídos, sempre com o mesmo processo de busca de uma *possível sinonímia*, cuja tendência é, paradoxalmente, uma pauperização literária: “Bem longe a montanha pairava grossa e fechada” (LISPECTOR, 1998, p. 31) foi traduzido em francês “*Très loin, une montagne énorme fermait l’horizon*” [Bem longe, uma montanha enorme fechava o horizonte]” (LISPECTOR, 1954a, p. 37–38).

Outro processo de neutralização da escritura clariceana, na primeira tradução francesa, destaca-se na transformação das frases nominais: (i) pela inserção de um verbo e retomando um elemento da frase anterior como sujeito necessário ao “novo” verbo: “O mar [...]. Grande, grande. Grande, sorriu ela” (LISPECTOR, 1998, p. 38) traduzido por “**La mer est grande, grande, grande et Joana sourit**” (LISPECTOR, 1954a, p. 47, grifo meu); (ii) pela modificação da pontuação; (iii) pela fusão com a frase “completa” anterior ou posterior. No entanto, por vezes, a tradutora fez o contrário, transformava uma frase “completa” em frase nominal, com alteração da pontuação: “A liberdade que às vezes sentia” (LISPECTOR, 1998, p. 43) foi vertida por “*Quelle liberté, parfois!*” [Que liberdade, às vezes!] (LISPECTOR, 1954a, p. 53). A neutralização da prosa clariceana por meio do processo tradutório é um dos principais focos da crítica de Varin, pois representa de certa forma um apodrecimento estilístico que precisa ser relativizado pelas zonas textuais milagrosas (ZTM) (Berman, 1995), omitidas pela estudiosa canadense.

A pontuação ocupa efetivamente lugar significativo na escrita clariceana, pois detém certa expressividade. Assim, Varin (1986, p. 280-281) destaca também que as marcas gráficas que expressam a emoção de Joana são frequentemente alteradas (supressão, acréscimo, modificação), seja na tradução em francês, seja em espanhol, com suas devidas consequências semânticas e rítmicas, porém bastante limitadas em relação ao livro inteiro.

A respeito deste assunto, Varin (1986, p. 283) lembra, com justeza, os conselhos de escritora de Clarice Lispector, numa carta do dia 7 de julho de 1974 dirigida a Andréa Azulay, sua “filha espiritual”, que poderiam também ser úteis para os tradutores literários:

Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que ponto e vírgula é o soluço da frase. O

travessão é muito bom para a gente se apoiar nele. Agora esqueça tudo o que eu disse. (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 292–293)<sup>414</sup>

Da mesma forma do que a pontuação, os verbos *dicendi*, considerados secundários por determinados tradutores, sofrem alto grau de alteração no processo tradutológico, ou foram omitidos ou acrescentados quando não existiam no texto original. Também são, como os outros verbos, sensíveis às mudanças de tempo verbal.

Ademais, Varin (1986, p. 285–286) sublinha o frequente apagamento das repetições (duplicações, triplicações) que são para Clarice Lispector um recurso estilístico. Esse processo de espelhamento lexical presencia-se também na sua “famosa”<sup>415</sup> sintaxe através da repetição de várias conjunções na mesma frase (polissíndeto). Assim, conforme a crítica canadense (1986, p. 287), os recursos tradutológicos empregados são, para o espanhol, a substituição das conjunções de coordenação por vírgulas e, para o francês, a supressão de elementos coordenados: “O que não conseguiria pegar com a mão estava agora glorioso ~~e alto~~ e livre e era inútil tentar resumir: ar puro, tarde de verão”. (LISPECTOR, 1998, p. 32, grifo meu); traduzido por: “*Ce qu’elle ne pourrait jamais saisir dans sa main s’élevait glorieux et libre et il était bien inutile d’essayer de l’exprimer : air pur, soirée d’été*”. (LISPECTOR, 1954a, p. 38).

A união elíptica entre as frases ou elementos destas representa, para a crítica canadense (1986, p. 287–288), outro problema tradutológico ligado à sintaxe clariceana, separando no texto de partida o que era unido no texto de chegada e, de modo recíproco, juntando o que era separado, conforme seguinte exemplo: “**Não** miserável e **sem** saber de nada, **não** abandonada, **não** com os joelhos sujos como Joana, como Joana!” (LISPECTOR, 1998, p. 59) vertido por “*Elle n’était pas comme Joana, Joana la misérable, l’ignorante, l’abandonnée aux genoux sales*”. (LISPECTOR, 1954a, p. 75).

Para Varin (1986, p. 288), existe escondida na desordem aparente da escritura clariceana, uma ordem intrínseca, cuja descoberta é tarefa do tradutor. Cumpre-lhe a transposição na língua de chegada dessa “con-fusão”, essa “des-ordem”, sem destruir ou achatam os efeitos da escritura clariceana:

Em Clarice, o presente se sobrepõe às vezes abruptamente ao passado, bem como a primeira pessoa, à terceira; ela mistura, assim, o tempo e pontos de vista. [...] Tudo acontece como se [os tradutores] se atribuíssem o direito de passar para o presente ou a primeira pessoa porque C.L. o concede a si própria quando ela pula do tempo

<sup>414</sup> Citado por VARIN, 1986, p. 283.

<sup>415</sup> Rabassa disse que Clarice Lispector “era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa da [sua] ‘sintaxe’” (LISPECTOR, 1999, p. 352)

da narração ao presente do monólogo interior.<sup>416</sup> (VARIN, 1986, p. 291, tradução minha)

A crítica canadense circunscreveu nitidamente a tarefa do tradutor que deve traduzir os efeitos estilísticos da autora, quando os emprega, mas não pode reproduzi-los em qualquer momento, em face da sua própria vontade de criação tradutológica. Ademais, os problemas de tradução analisados neste estudo são, em parte, ligados ao desconhecimento da obra de Clarice Lispector – efetivamente, os tradutores não conseguiram entender “nem Clarice nem Joana. A união delas com o universo é tão completa que nelas tudo se funde com uma unidade de matéria viva”<sup>417</sup> (VARIN, 1986, p. 275, tradução minha).

Vale ressaltar que, na hora de proceder a um ato crítico, de qualquer tipo que seja, as *condições espaço-temporais da criação* da obra traduzida, bem como de seu *derivado*, o texto traduzido, determinam a qualidade da avaliação, conforme o *projeto de crítica produtiva* desenvolvido por Berman (1995).

Assim, o questionamento estilístico e tradutológico, no que diz respeito à primeira tradução francesa, deve levar em consideração que o aparato teórico da obra clariceana e dos *Estudos da Tradução* na França de 1954 não tem comparação com o de Madrid em 1977 (para a tradução espanhola), bem como o de Paris em 1981 (para a segunda tradução francesa).

Portanto, os tradutores literários deveriam se especializar num autor, numa época ou estilo literários, da mesma forma que os tradutores especializados num domínio específico das ciências da saúde ou jurídicas, por exemplo?

No entanto, partindo dessa abordagem interpretativa, de que modo a tradução, especialmente “ruim”, pode contribuir para ler “melhor” o original ? Considerando-se que não existe uma “melhor” interpretação do que outras, pois, situando-se num contexto monolíngue e de língua materna, significaria que há leitores “melhores” do que outros para um mesmo texto.

#### 4.4. O ERRO TRADUTÓRIO SEGUNDO CLARICE LISPECTOR

O *corpus* de erros destacados por Clarice Lispector se compõe de 28 segmentos que foram selecionados ao longo da leitura linear das provas enviadas pela editora Plon à escritora,

<sup>416</sup> “Chez Clarice, le présent chevauche parfois abruptement le passé, de même que la première personne, la troisième ; elle mélange ainsi les temps et les points de vue. [...] Tout se passe comme si on [os tradutores] s’octroyait le droit de passer au présent ou à la première personne parce que C.L. se l’accorde quand elle saute du temps du récit au présent du monologue intérieur.” (VARIN, 1986, p. 291)

<sup>417</sup> “ni Clarice, ni Joana. Leur union à l’univers est si totale qu’en elles tout se fonde dans une Unité de matière vivante” (VARIN, 1986, p. 275)

pedindo-lhe que fizesse uma revisão “estilística”<sup>418</sup> da tradução de *Perto do coração selvagem* de 1954. Pretende-se analisar, à luz do aparato teórico e histórico exposto anteriormente, os erros detectados por Clarice Lispector.

#### 4.4.1. A crítica da tradução de *Perto do coração selvagem*

A análise deste livro objetiva estudar os procedimentos tradutórios de Moutonnier, primeira tradutora de *Perto do coração selvagem*, espelhados nos de Machado (retradutora, 1981), que representa a primeira vista uma abordagem antagonista à primeira tradução pelo seu projeto de tradução de *extremo literalismo*.

A professora da Universidade de Montpellier (França), Michelle Bourjea, relata no seu artigo “Traduzir Clarice Lispector assim como ela escreve”, seu encontro, num seminário sobre Clarice, com a retradutora de *Perto do coração selvagem* (1981), Regina Helena de Oliveira Machado, que também traduziu *Água viva*, em 1981, publicado numa edição bilíngue, na editora *Des Femmes*.

Bourjea (1996, p. 122) descreve que, em Machado, descobriu: “sua intimidade com a obra de Clarice, seu conhecimento da língua francesa, assim como a consciência que ela tinha dos problemas teóricos”. Essa descrição corresponde à visão do tradutor de texto literário na concepção de Berman (1995). A professora acrescenta:

O respeito que me despertou a sua pessoa me levou a pensar que é **o partido que ela tinha tomado pela literalidade devia atender a alguma necessidade**. Foi assim que comecei a me interrogar sobre a arte de traduzir Clarice. (BOURJEA, 1996, p. 122, grifo meu)

Esse depoimento permite afirmar que, antes das publicações de Berman (1984, 1995) sobre essas questões teóricas, Machado traduziu *Perto do coração selvagem*, com um projeto de tradução nitidamente explícito.

Uma rápida consulta à tradução de *Água viva* me permitiu corroborar as afirmações de Bourjea, no que diz respeito aos aspectos linguísticos. Com efeito, percebe-se uma nítida diferença entre esta tradução, redigida numa língua formal, e a tradução de *Perto do coração selvagem*, que, por meio de seu *extremo literalismo* (ultra)passa as fronteiras da “gramaticalidade”. Portanto, o analista precisa ler esta tradução como uma experiência tradutória planejada.

No caso da primeira tradução de *Perto do coração selvagem*, pretendo apresentar uma linha crítica de traduções especificamente orientada para os textos literários, oriunda de uma

---

<sup>418</sup> Cf. o artigo original completo, p. 276.

síntese dos trabalhos dos três principais teóricos (Reiss, Berman, Hewson) apresentados, conforme a apresentação de meu modelo crítico (Cf. item 2.4.1, p. 183).

O resumo da obra realizado no decorrer da crítica não se focaliza apenas nos aspectos narrativos que conduzem geralmente o leitor, mas também na síntese explícita da escritura de Clarice, manifestada na sua prosa poética, que resiste ao tradicional resumo/condensação da narrativa.

Vale ressaltar que diante de qualquer ato tradutório, o analista deve adotar uma hipótese de partida – até comprovar o contrário, se acontecer – que o tradutor exerceu seu ofício de forma ética, lutando às vezes com suas limitações pessoais, com o texto de partida ou com sua própria reescritura para produzir um texto de chegada em adequação com o seu projeto de tradução, explícito ou não.

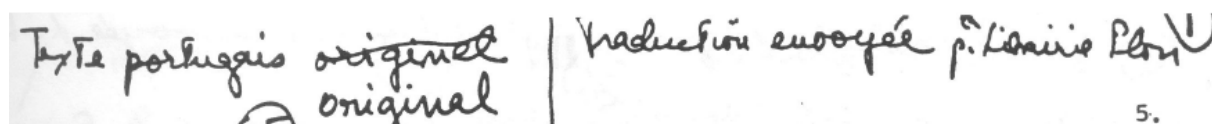
A arbitrariedade e a incoerência de determinadas escolhas podem manifestar-se de forma esporádica ou estáveis com efeitos diversos, no que diz respeito ao seu grau de gravidade, no nível *macroestrutural* do texto de chegada. Essas manifestações são valiosos sinais que demonstram o pluralismo das decisões nos confins da escritura e da fidedignidade em que o TC pode *cair* do lado da *adaptação*, na qual o crítico perde suas tradicionais marcas referenciais que imprime o cotejo do TC com o seu TP, sem chegar ao esgotamento da tarefa analítica. Até que ponto, por exemplo, a paráfrase, como estratégia tradutória, pode ser considerada adição de informações? Quando um desvio, ou seja, o limite entre a “verdade” e o “erro”, no sentido comum, pode levar o crítico à indignação?

#### 4.4.2. Descrição do *corpus* de estudo: exemplo de erro formatado para análise crítica ou metacrítica

Os erros destacados por Clarice Lispector foram apresentados, de forma manuscrita, de próprio punho da escritora (sua letra é facilmente reconhecível), em tabelas sintéticas, de duas colunas<sup>419</sup>, com cabeçalho: “Texte portugais original” [Texto português original] e “Traduction envoyée p.[ar] Librairie Plon” [Tradução enviada pela Livraria Plon], conforme a Figura 4.10 seguinte:

---

<sup>419</sup> Cf. a primeira página da tabela nos *Anexos* desta tese, Figura 7.2, p.376.



**Figura 4.10. Cabeçalho da tabela de erros (em francês)**

Fonte: (LISPECTOR; VARIN, 1986c, p. 5). Créditos: *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro.

A coluna de esquerda “Texte portugais original” não é redigida em língua portuguesa, de fato, nem é, conforme o título deixa entender, um excerto do texto original, para o leitor realizar o devido cotejo TP | TC. As informações contidas, nesta coluna, não são também uma tradução mais “literal” geralmente usada neste tipo de análise, quando o leitor da crítica desconhece a língua de partida, para apresentar uma mudança no TC em relação ao TP e permitir-lhe entendê-la e fazer sua própria avaliação. O objetivo dessa abordagem, bastante comum em *crítica das traduções*, pode ser parafraseado da seguinte forma: **“o original diz (A) e na tradução se lê (B)”**.

Quanto a Clarice, ela resolveu adotar um “meio termo”, não muito fiel ao TP, retomando a parte da tradução de Moutonnier e focalizando-se essencialmente no erro destacado. Ela reproduziu, em determinados casos, *divergências colaterais* (TP-TC) ao ponto criticado que permanecem no TC e que a autora não viu ou julgou desnecessário mencioná-las. Na verdade, ela considerou suas correções como “original”.

Esta atitude é comum quando os escritores se tornam seus próprios tradutores ou autotradutores, ou melhor, no caso de Clarice, com *autoREtradutora*. Nesta perspectiva, Venuti (2002) apresenta o exemplo de Milan Kundera que agiu e reagiu, a partir década de 60, às traduções de seus livros, de forma parecida à de Lispector:

Os autores, por sua vez, exploram os tradutores, mas poucos têm denunciado de forma pública traduções de seus escritos. O romancista tcheco Milan Kundera parece o único não somente a examinar e corrigir as versões em língua estrangeira de seus livros, mas a declarar sua prática tradutória preferida em ensaios e prefácios pontuados pela espirosidade. (VENUTI, 2002, p. 16–17)

O escritor tcheco, da mesma forma que Clarice, ficou estarecido com as edições de seu romance *The Joke*<sup>420</sup> [A brincadeira], pois, conforme Venuti (2002, p.16), na primeira versão inglesa (1969) houve cortes e reorganizações de capítulos, como no caso da tradução de *Perto do coração selvagem* de 1954, com a inversão da ordem dos capítulos 11 (“O abrigo do professor”) e 12 (“A pequena família”) e o corte significativo no capítulo 7 (“O banho”). Vale ressaltar que essas importantes alterações “físicas” não foram detectadas pela escritora, em 1954. Pelo menos, não encontrei registro dela a respeito desse fato.

<sup>420</sup> Título original: *Žert* (1967).

Quanto à versão de 1982, do mesmo romance, Kundera diz que não é mais seu romance (ou seja, com seu teor original) e considerou a tradução “inaceitável”, mais parecida com uma “tradução-adaptação” domesticadora de acordo com os gostos da cultura receptora. Apesar de ser um adversário à tradução domesticadora, Venuti (2002, p. 17) acrescenta que o “pensamento de Kundera sobre a tradução é de uma ingenuidade notável para um escritor tão finamente sintonizado com os efeitos estilísticos”. Assim, para o professor norte-americano, essa ingenuidade manifesta-se na crença de que “o significado do texto estrangeiro pode evitar mudança na tradução, que a intenção do escritor estrangeiro pode cruzar de forma não adulterada um fronteira linguística e cultural”. (VENUTI, 2002, p. 17)

Pode-se considerar que Clarice Lispector teve, como escritora traduzida, uma grande oportunidade (até ficou decepcionada) – quando a editora francesa lhe ofereceu fazer a revisão “estilística” de sua obra de estreia – de dar sua opinião a respeito do trabalho realizado. A divulgação dos resultados da avaliação não foi feita por meio de artigos ou prefácios, mas pelo acesso a seus arquivos pessoais, como sua correspondência, que se tornaram públicos.

Na coluna de esquerda (Figura 4.10, acima), o termo “original” erroneamente considerado como “padrão”. Com efeito, bem como a interpretação intralingual de um texto literário, após publicação, não é mais da “exclusividade” do autor, a tradução “autoral” (sendo uma interpretação) não passa de uma possibilidade entre outras. Assim, ao se referir a uma crítica de Kundera a respeito de Kafka, que escrevia diretamente em francês, Venuti avalia que isso não passa de uma interpretação pessoal do autor (do alemão para o francês ou diretamente do francês para o francês): “O fato de que o autor é o intérprete não torna a interpretação não mediada por valores da língua-alvo”. (VENUTI, 2002, p. 18)

A situação de Kafka descrita aparenta-se à de Clarice Lispector, RETraduzindo não a partir do texto original, a partir da tradução francesa, em que o cotejo influencia imprescindivelmente as escolhas tradutórias da autora. Daí, a necessidade constante de RETraduzir se faz sentir, mesmo quando a tradução anterior for uma AUTOTradução, longe de ser uma passagem “direta” e sem “interferências” da cabeça do autor para o leitor da língua de chegada. Vale ressaltar o perigo de a autotradução tornar-se uma *reescritura traduzindo-se*, conforme o exemplo de Kundera, na sua *auto-re-tradução* “definitiva” (para o inglês) de *The Joke*, que, para Venuti (2002, p. 18), não passa de um revisão do texto original de 1967. De fato, para torná-la mais acessível e “inteligível” ao público norte-americano (com alteração de personagens, supressão das referências históricas tchecoslovacas), o escritor-tradutor tcheco apresentou-a como se fosse “traduzida” do “original”, sem preocupações éticas de informar

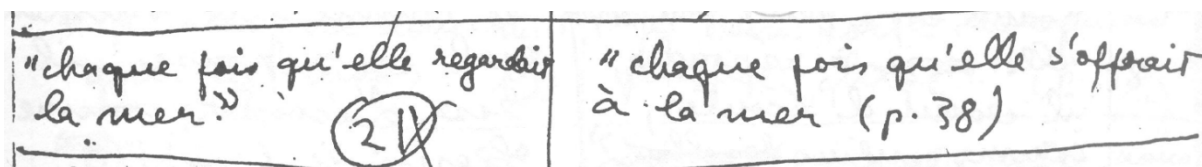


seu leitorado. Sem dúvida, ele aderiu, por conveniência e de modo disfarçado, à domesticação que ele criticava severamente nos outros tradutores.

Por sua vez, Venuti (2002, p. 18) destaca que Kundera desejava “controlar as interpretações apresentadas pelos tradutores de língua francesa e inglesa, mas na base do desacordo absoluto com eles”. Mesmo quando essas traduções foram bem recebidas nas culturas de chegada, Kundera criticava-as, desconsiderando, de acordo Venuti, o capital econômico e cultural da escritura dele. Não vem da Tchecoslováquia (país de origem), mas do exílio, através de suas inúmeras traduções. Esse fato, a meu ver, não impede o autor, qualquer que seja, de discordar das traduções realizadas, aliás, é uma prerrogativa que as *leis dos direitos autorais* lhe outorgam, lembra Venuti (2002, p. 19).

Todavia, essas prerrogativas legais só se restringem ao *extraliterário* ou *extratextual*, pois não possuem nenhum poder, do ponto de vista da teoria e crítica literárias, bem como no âmbito dos *Estudos da tradução*, para impor uma interpretação *intra* ou *interlíngua* de seu próprio texto, como sendo a “definitiva” ou “o original diz”.

Na apresentação da avaliação de Clarice Lispector, temos na coluna esquerda o “original” português em francês (*auto-re-tradução* da autora) e na de direita, *vis-à-vis*, a tradução de Moutonnier, também em francês, apresentado nas provas de Plon. Conforme o exemplo da Figura 4.11, abaixo, temos a “Correção de Lispector” manuscrita (“*chaque fois qu'elle regardait la mer*”), na esquerda e a do fragmento da “Tradução de Moutonnier” (“*chaque fois qu'elle s'offrait à la mer*”), na direita. Os números correspondem respectivamente, ao número de ordem de erro dado por Clarice (21) e ao da página das provas da editora (p. 38). Para nomear os erros, com a ausência das provas originais, os números das páginas da edição francesa de 1954 servem, neste estudo, de referência. Assim, no exemplo, abaixo, E.48, corresponde ao erro encontrado na página 48, deste livro (LISPECTOR, 1954a); para Clarice, era o número de página 38 das provas.



**Figura 4.11. Versão manuscrita do erro E.48**

Fonte: (LISPECTOR; VARIN, 1986c, p. 5). Créditos: *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro.

O *corpus* é composto de 28 erros, dentro dos quais 25 são apresentados conforme a Figura 4.11, acima, dois na forma redigida e um oriundo das duas cartas dirigidas às irmãs, que não constava nas fotocópias (LISPECTOR; VARIN, 1986c, p. 5–9). Com intuito de

facilitar a avaliação do trabalho crítico de Lispector e sua própria visualização, as informações foram formatadas da seguinte maneira:

**Tabela 4.2. Exemplo de erro (E.48) formatado para análise**

<b>E.48</b> [S0559]	Texto original	<i>Cada vez que REPARAVA NO mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito.</i>	p. 38
	Tradução de Moutonnier	« <i>chaque fois qu'elle S'OFFRAIT à la mer ...</i> » (21)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer ...</i> » (p.38)	
	Texto publicado em 1954	<i>Chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer et son éclat tranquille, elle éprouvait cette gêne et cet amollissement de son corps, à la taille, à la poitrine.</i>	p. 48
	Texto publicado em 1981	<i>Chaque fois qu'elle REMARQUAIT la mer et le brillant quiet de la mer, elle sentait ce serrement et après ce relâchement dans le corps, à la taille, dans la poitrine.</i>	

Além das informações oriundas das tabelas de Clarice, representadas na zona delimitada por um quadro com linhas em negrito, chamada “zona de conflito”, acrescentei um conjunto de dados que julguei indispensáveis para o trabalho de análise, conforme a discriminação que consta na tabela seguinte:

**Tabela 4.3. Tabela explicativa da formação do *corpus* de erros detectados por Clarice Lispector**

Informação sobre o erro	Comentários
<b>E.48</b>	“E” significa “Erro”. Numerado com a página da edição francesa de 1954 (obra de referência <sup>421</sup> ) onde o erro foi detectado, aqui, na página 48.
<b>Texto original</b>	Referência a uma edição de 1998, da Rocco, com contexto ampliado (LISPECTOR, 1998b).
<b>Tradução de Moutonnier</b>	Reprodução do trecho conforme a tabela manuscrita <sup>422</sup> de Clarice Lispector.
<b>Correção de Lispector</b> [aprovada pela editora]	Reprodução do trecho conforme a tabela manuscrita de Clarice Lispector, reprodução “diplomática” <sup>423</sup> .
<b>Zona de conflito</b>	Entre colchetes, a decisão da editora Plon, conforme a edição de 1954.
<b>Texto publicado em 1954</b>	Resultado do cotejo divergente entre o texto de partida (TP) e o texto de chegada (TC)
<b>Texto publicado em 1954</b>	Texto publicado conforme a edição de 1954, com contexto ampliado correspondente ao do “texto original” (LISPECTOR, 1954a).
<b>Texto publicado em 1981</b>	Texto publicado conforme a edição de 1981, com contexto ampliado correspondente ao do “texto original” (LISPECTOR, 1981).

<sup>421</sup> Pois não tive acesso às provas corrigidas por Clarice Lispector, nem a primeira edição de *Perto do coração selvagem* de 1943.

<sup>422</sup> Fotocópias disponíveis, na parte de anexos, da tese de Claire Varin (LISPECTOR; VARIN, 1986c).

<sup>423</sup> Segundo Houaiss (2007): “Rubrica: diplomática. 2. ciência e arte da leitura e decifração de diplomas e outros documentos antigos; 3. estudo da história e das diversas formas dos documentos legais e administrativos.”

Nas linhas “Texto original”, “Texto publicado em 1954”, “Texto publicado em 1981”, da Tabela 4.2, acima, consta um contexto ampliado ao do trecho escolhido por Lispector, que, por sua vez, é destacado, nos três textos, em negrito. Ademais, a parte “problemática” é apresentada no estilo *versalete*, por exemplo, no erro E.48, “REPARAVA”, “REGARDAIT” (1954), REMARQUAIT (1981).

No que diz respeito à aprovação das revisões e correções propostas por Clarice Lispector: (i) 52% delas foram aprovadas integralmente; (ii) 15% foram totalmente rejeitadas; (iii) 26% foram parcialmente aprovadas; (iv) 7% não foram aprovadas, mas os trechos destacados foram revisados pela editora.

#### 4.4.3. Análise dos segmentos destacados por Clarice Lispector

De acordo com o modelo estabelecido, acima, os cinco primeiros capítulos de *Perto do coração selvagem* serão analisados à luz da crítica das traduções, conforme as “zonas textuais problemáticas” (ZTP) e as “zonas textuais milagrosas” (ZTM) que destacarei no decorrer da leitura linear do corpus alinhado, composto do texto original e de suas duas traduções para o francês. Os segmentos dos erros detectados por Lispector serão progressivamente introduzidos e comentados no texto crítico.

A tabela de símbolos e abreviações para a crítica das traduções (Tabela 2.22, p.186) facilita a leitura das minhas observações críticas, apresentadas de forma abreviada.

##### 4.4.3.1. “O pai”: efeitos de neutralização

No primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*, “O pai...”, Clarice Lispector não apontou nenhum erro de tradução. Neste capítulo, o leitor descobre a protagonista principal, Joana, na sua fase de criança, que, do ponto de vista *psicológico*, nunca vai deixar ser até quando tornar-se mulher adulta. Ela se apegava a esse passado, segurando-o apertado no peito como uma forma de paraíso perdido nos labirintos da memória, onde o barulho se faz de silêncio como o “som da música inexistente” (PCS, 13-14)<sup>424</sup> e o homem que come galinha que come minhoca que come terra é o pai protetor, idealizado.

O narrador apresenta uma criança solitária que inventa suas próprias brincadeiras “ficcionalizando-se” sempre no papel de liderança, “Majestade Joana”, “princesa”. Para combater o tédio e chamar a atenção do pai muito atarefado – atividade perceptível pelo “tac-

<sup>424</sup> Para facilitar a referência das citações da Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*, resolvi usar as letras “PCS” e a paginação referente à edição da Rocco de 1998: (LISPECTOR, 1998).

tac-tac” de máquina de esse escrever – cria poesias, em vão, pois é recebida com “Então, não amole” (PCS, 15) ou “Bata a cabeça na parede!” (PCS, 17). Joana denota uma falta de interesse em estudar até em brincar, mas uma nítida tendência é a reflexão introspectiva: “Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (PCS, 17). Já o pai encerra o capítulo preocupado com o futuro de Joana, “magrinha” e “precoce”: “Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (PCS, 17).

As partes descritivas e discursivas, apresentadas em discurso direto ou indireto, são entrecortadas pela prosa poética de Lispector que pula, já nas primeiras páginas, aos olhos do leitor, especialmente ao da década de 40, e desnorreia a primeira tradutora, da década de 50, que traduz, pela primeira vez, textos literários. Não entanto, Moutonnier possui uma excelente bagagem linguística na cultura de chegada que pode reverter algumas lacunas pontuais em *zonas textuais milagrosas* (ZTM) (Berman, 1995) em outras partes da narrativa.

As primeiras palavras são anunciadoras de uma prosa poética que solicita os sentidos do leitor, valorizando as sensações auditivas, ritmadas e mecânicas ligadas pela continuidade do silêncio e da luz do dia:

	CL <sup>425</sup>	DTM	RHOM
<b>S0001</b>	A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio	La machine †à écrire† de papa battait, tac-tac... tac-tac-tac...	La machine de papa battait tac-tac ... tac-tac-tac ...
<b>S0008</b>	acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. (PCS, 13)	L'horloge se réveille dans un tindlen sans poussière. Le silence rampa zzzzzzzz. <u>L'armoire, que disait l'armoire ? moire, moire, moire.</u> Non, Non. Entre l'horloge, la machine †à écrire† et le silence, <b>grande, rose et morte une oreille écoutait.</b> Les trois sons étaient liés par la lumière du jour et par le <u>crissement</u> des petites feuilles d'arbres qui se frottaient l'une à l'autre, radieuses. (PCS1 <sup>426</sup> , 11)	L'horloge s'est réveillée <b>en</b> tin-dlen sans poussière. Le silence <b>a traîné</b> [S'EST TRAINÉ] zzzzzz. La garde-robe <b>disait quoi ?</b> Robe-robe-robe. Non, non. Entre l'horloge, la machine et le silence il y avait une oreille à l'écoute, grande, <b>couleur-de-rose</b> et morte. Les trois sons étaient liés par la lumière du jour et par le <b>grincer</b> des petites feuilles de l'arbre qui se frottaient les unes aux autres <b>rayonnantes.</b> (PCS2 <sup>427</sup> , 9)
<b>C→E</b>		2 {+}; 2 <u>ZTM</u> ; MDO <sup>428</sup>	PPP; Agr.

Essas frases limiares do romance foram traduzidas, aparentemente, sem dificuldade demonstrando uma adequação tradutória à temática introduzida pela Clarice e uma entrada no

<sup>425</sup> Letras iniciais da autora, CL (Clarice Lispector, 1943) e das tradutoras DTM (Denise-Teresa Moutonnier, 1954), RHOM (Regina Helena de Oliveira Machado, 1982).

<sup>426</sup> Primeira tradução de *Perto do coração selvagem* (1954), de Denise-Teresa Moutonnier,

<sup>427</sup> Segunda tradução de *Perto do coração selvagem* (1982), de Regina Helena de Oliveira Machado.

<sup>428</sup> O significado das abreviações está disponível na Tabela 2.22, p. 177.

jogo de onomatopeias e da personificação dos objetos movendo-se de forma automática como numa casa de bonecas criada por Joana. A tradutora da versão de 1954 (DTM) sentiu a necessidade de acrescentar à palavra “*machine*” o complemento “*à écrire*” [máquina de escrever], que permite situar de imediato o tipo de atividade do pai, reduzindo o efeito de surpresa ou pelo menos o questionamento proposto ao leitor, “de que tipo máquina se trata aqui?”, pois as onomatopeias não são tão explícitas.

Esse trecho evidencia zonas textuais traduzidas de forma pertinentes, como o trecho, “*L’armoire, que disait l’armoire ? moire, moire, moire*”, com a retoma da última sílaba da palavra inicial e, para evitar o registro mais coloquial, precisou fazer uma repetição de “*l’armoire*”, o que a outra tradutora (Machado) não fez, imprimindo uma marca informal, que não existe no TP, mais neutro aqui. Os objetos tentam se expressar, comunicar entre si. A proposta da tradutora de 1982, “*La garde-robe disait quoi ? Robe-robe-robe*”, manteve aqui um paralelismo entre “guarda-roupa” e “*garde-robe*” que o francês permite e que foi traduzido, por sua vez, de forma mais semântica por Moutonnier. Ela conseguiu também fazer uma escolha tradutória muito pertinente para traduzir “pelo ranger das folhinhas” por “*par le crissement des petites feuilles*”, solução que contrasta com a proposta agramatical de Machado, “*par le grincer des petites feuilles*”, produzindo um efeito que não existe no TP.

Esse parágrafo limiar deixou Clarice Lispector confiante, pois, além da supressão do efeito de questionamento inicial, não houve erros suscetíveis de ser destacados pelo olhar crítico da autora.

No entanto, o cotejo do TP com o TC, segmento por segmento, permite evidenciar mudanças mais difíceis de ser localizadas na comparação dos textos com suas respectivas formatações originais. No texto de Moutonnier, o crítico pode assim evidenciar um conjunto de adições e de subtrações, muito curtas, de uma a duas a três palavras, geralmente conectores lógicos (conjunções de coordenação, advérbios). Essas alterações, que parecem benignas, são preciosos indicadores que traçam o percurso hermenêutico da tradutora no nível macro(estrutural).

O “E” [*Et*] que inicia as frases de Clarice Lispector, cujo intuito é reforçar a ligação da frase em questão com a anterior, ou para marcar uma sucessão de acontecimentos ou do raciocínio, são frequentemente eliminados pela tradutora (DTM). No livro completo (PCS), constam 184 ocorrências de frases iniciando-se com a conjunção “E”, somente 71 (38,6%) foram mantidas no PCS1, em geral, associada com um advérbio, para manter a relação lógica existente no TP: “*Et surtout*”, “*Et après*”, “*Et alors*”, “*Et quand*”, entre outros exemplos. A

tradutora de PCS2, por sua vez, de acordo com seu projeto de tradução, aproveitou 100% do “E” iniciais conforme o TP.

Essa decisão tradutória de Moutonnier evidencia uma vontade de *embelezamento* estilístico, evitando, devido às normas cultas de redação formal da época, iniciar uma frase com uma conjunção de coordenação. Portanto, há um enfraquecimento das conexões aditivas ou adversativas que proporcionam a conjunção “E” inicial, no estilo clariceano, como no exemplo seguinte:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0009</b>	Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer.	La tête appuyée contre la vitre brillante et froide, elle regardait <b>la cour</b> [ou JARDIN] du voisin, le monde immense des poules-qui-ne-savaient-pas-qu’elles-allaient-mourir.	Appuyant le front sur la vitre brillante et froide elle regardait <b>la cour</b> du voisin, le grand monde des poules-qui-ne-savaient-pas-qu’elles-allaient-mourir.
<b>C→E</b>			
<b>S0010</b>	<b>E</b> podia sentir <b>como se estivesse</b> bem próxima de seu nariz a terra quente, <b>socada, tão</b> cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer.	<b>*ET*</b> Elle pouvait sentir, <b>*COMME SI ELLE ÉTAIT*</b> tout près de son nez, la terre chaude, <b>*BATTUE*</b> , <b>*SI*</b> odorante et sèche, où, elle le savait, elle le savait bien, un ou deux vers s’étiraient avant d’être mangés par la <b>poule-que-les-gens-allaient-manger</b> .	Et elle pouvait sentir comme si se trouvait bien proche de son nez la terre chaude, tassée, si odorante et sèche, où elle savait bien, savait bien <u>un ou autre</u> ver † <b>de terre</b> † s’étirait avant d’être mangé par la poule que les gens allaient manger.
<b>C→E</b>		4 {-}	1 {+} → -PDT ; Agr.

As breves subtrações são bastante frequentes, referem-se a palavras que cumprem mais uma função lógica do que propriamente semântica, como a palavra “socada” (“terra socada”, “*terre battue*”), que não foi traduzida (S0010, acima), por esquecimento e desatenção ou porque o sentido não foi encontrado pela tradutora. Além da conjunção “E”, há um apagamento do efeito de “ficcionalização” com a estrutura “como se” [*comme si*], pois Joana não aproxima seu nariz da terra quente, faz parte de seu imaginário. Outros tipos de palavras omitidas são advérbios como “tão” (S0010), que enfraquece a intensidade do cheiro e da seca.

Desconsiderando a subtração do adjetivo “*battue*”, o conjunto de omissões de pequena extensão, dificilmente perceptíveis sem o cotejo segmento por segmento, muda de forma significativa o nível macro(estrutural), eliminando a relação que une as sensações tátil-visuais (S0009) e tátil-olfativas (S0010), apagando o efeito ficcionalístico e fraquejando a intensidade da adjetivação da terra.

O *efeito de neutralização*, descrito acima, deve-se à abordagem interpretativa de Moutonier que desconsiderou pontualmente o raciocínio lógico e axiológico da autora na apresentação dos elementos de sua narrativa que poderia ser traduzida num estilo mais assindético. No entanto, em contrapartida, a tradutora expressou a necessidade de reforçar na prosa clariceana, em determinado segmento, o que ela subtraiu em outros, com no exemplos seguintes:

<b>S0025</b>	Nada.	Rien † <b>encore</b> † [ainda].	Rien.
C→E		1{+}	TT
<b>S0026</b>	Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó.	Il est † <b>vraiment</b> † [verdadeiramente] difficile d’aspirer les personnes, comme l’aspirateur à poussière.	Difficile d’aspirer les personnes comme l’aspirateur de poussière.
C→E		1{+}	TT
<b>S0032</b>	— Sim?	† <b>Ah !</b> † Oui ?	— Oui ?
C→E		1{+}	TT
<b>S0035</b>	Ele [o pai] não compreendera...	Il n’avait † <b>donc</b> † [portanto] pas compris.*...*	Il n’avait pas compris ...
C→E		1{+} ; Pont.	TT

A adição dessas palavras produz efeitos que têm tendência a reduzir a margem interpretativa do leitor do TC, pois a tradutora imprimiu sua marca, como em S0025, o acréscimo de “*encore*” [ainda], abre uma expectativa para o leitor, “nada, por enquanto, mas pode acontecer daqui um pouco”. Eis um efeito de prolongamento quando, no TC, o “nada” é conclusivo. De outro lado, o *efeito de prolongamento* que proporciona a presença de reticências é frequentemente interrompido com sua substituição por um ponto final, como em S0035. No mesmo segmento, a adição do advérbio “*donc*” [portanto], no S0035, introduz um valor conclusivo marcado, reforçado pela supressão das reticências, que indicam uma insinuação de decepção. Apesar de seus esforços a poesia inventada por Joana não convenceu nem tocou o pai dela.

Por sua vez, o acréscimo do advérbio “*vraiment*” [verdadeiramente, realmente] também impõe uma acentuação de realismo desnecessária devido ao conteúdo semântico e contextual de S0026, a narradora descreve um devaneio da protagonista, Joana, que busca chamar atenção do pai. Ela quer “aspirar” o pai como um “aspirador” – o advérbio “*vraiment*” rompe esse paralelismo.

A tradutora preocupou-se com os trechos transcritos em discurso direto, ao modo da tradução dos textos dramaturgicos, ela tenta adequar o sistema de entonação brasileiro ao

francês. Por exemplo, em S0032, ela acrescenta a interjeição que expressa surpresa, para reforçar a incompreensão do pai ao processo criativo de Joana:

- Papai, inventei uma poesia.
  - Como é o nome?
  - Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou:
  - “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.
  - Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
- Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera... (LISPECTOR, 1998b, p. 14)

Esse breve diálogo entre Joana e seu pai demonstra, já nos primeiros parágrafos, a incompreensão que pode se estabelecer entre o “criador” e o destinatário da obra criada que possui certa imagem preestabelecida da representação da poesia, por exemplo. Isso pré-configura o verdadeiro papel do crítico, que intermedeia, numa espécie de tradução intersemiótica e intercultural, entre as aspirações do autor e a bagagem do leitor de crítica que, em geral, já manifesta um interesse maior ao do leitor final da obra. O pai representa o leitor comum; para ele, uma poesia deve ter um nome, ou seja, um título: “Eu e o sol”. Ademais, esse título deve estar relacionado com a poesia, cumprindo seu papel semiótico, ou seja, de *microrresumo* do poema, caso contrário há o conflito lógico: “Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?”.

Para Joana, o título é o *nome próprio* do poema, não há função semântica: “Ele não compreendera...” que o poema é o centro de interesse, ele é autônomo, não está inserido numa relação intrínseca com o seu título, que poderia ter sido um número ou simplesmente nada. Da mesma forma que não existe relação entre uma pessoa e seu nome próprio, não é um signo linguístico.

Contudo, para justificar para seu pai (ou para o leitor comum) a pertinência da sua escolha, Joana estabelece uma relação ontológica entre título e conteúdo, isto é, o plano do “*Eu*” como ser criador onisciente e o plano “*eu*” ser humano.

- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa.
- Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo”. Outra maior: “*Vi uma nuvem pequena coitada da minhoca acho que ela não viu*”.
- Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
- Não é difícil, é só ir dizendo.

Joana distingue esses dois planos. Portanto, ela não pode participar da criação e, ao mesmo tempo, testemunhar da cena, pois ela foi inventada: “eu fiz a poesia e não vi as minhocas ...”. Há uma distinção entre o *real da criação* e o *irreal da realidade* criada que vai permear a totalidade da obra. Quanto ao sol, à Natureza, a resposta de Joana é fruto de uma



interpretação lógica (óbvia para ela) que o leitor comum não consegue fazer: “O sol está em cima das minhocas”, ou seja, o sol está acima de tudo.

Esta breve análise evidencia uma dificuldade inerente ao ato crítico e tradutório, como o limite hermenêutico entre a intenção do autor – manifestada no próprio texto, mas não por ele em reação à crítica desse texto – e interpretação do crítico ou do tradutor. O autor não tem que justificar, como o fez a Joana, acima, pois se o leitor não entendeu, é problema dele, ele vai construir sua leitura interpretativa em face dos dados que possui intra, extra e intertextuais.

Assim, apesar de Clarice Lispector não destacar “erros” neste primeiro capítulo, eu gostaria de apresentar mais dois tipos de exemplos ilustrativos, da adequação do tradutor ao TP, criando interferência no TC.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0062</b>	Inventou um homenzinho <b>do tamanho do fura-bolos</b> , de calça comprida e laço de gravata.	Elle inventa un bonhomme <b><u>pas plus haut que son doigt</u></b> , avec de <b>longs pantalons</b> et une <b>cravate</b> [NÉUD PAPILLON].	Elle a inventé un petit homme de la taille de l’index, avec un pantalon long et un <b>nœud de cravate</b> .
C→E		ZTM; CL→-M	TT→FSO
<b>S0063</b>	Ela usava-o no bolso da farda de colégio.	Elle le mettait dans la poche de <b>sa serviette</b> [SA BLOUSE] <u>d’écolière</u> .	Elle l’utilisait dans la poche de son uniforme de collège.
C→E		Lex.→FSO; ZTM→Cult.	TT→-Cult.

No primeiro segmento (S0062), acima, Moutonnier conseguiu produzir uma “zona textual milagrosa” (ZTM) na tradução do sintagma “do tamanho do fura-bolos”, com o emprego informal de “fura-bolos” para o “dedo indicador”, que foi retraduzido de forma transparente, com justeza por seu equivalente terminológico, “*index*”, pela retradutora, Machado, porém neutralizando o efeito produzido pela informalidade do segmento no TP.

Na ZTM de Moutonnier, percebe-se uma tentativa de compensar esse efeito, por meio de adaptação de uma expressão idiomática francesa “*haut comme trois pommes*”, que significa “muito pequeno”, quando se refere a uma criança, aqui em contexto “homenzinho”. Assim, o sintagma “do tamanho do fura-bolos” foi traduzido por “*pas plus haut que son doigt*”. A palavra “*doigt*” [dedo] se refere implicitamente ao dedo indicador, como na locução verbal “*lever son doigt*”, usada pelo professor para pedir aos alunos de se manifestarem em sala de aula para responder a uma pergunta – o “fura-bolos” é que é erguido espontaneamente.

A tradução de “laço de gravata” incomodou as duas tradutoras, pois Moutonnier escolheu generalizar por “*cravate*” [gravata]. Machado, por sua vez, conforme seu projeto de tradução, fez uma tradução literal que criou um *falso sentido*, pois “*nœud de cravate*” [nó de

gravata] é uma parte da gravata. O sintagma “laço de gravata” tem um equivalente em francês como “*nœud papillon*” [gravata borboleta].

Porém, como no caso de Machado, Moutonnier deixou-se influenciar pela fidelidade ao TP, pois traduziu “calça comprida” por “*longs pantalons*” [compridas calças compridas], a manutenção do adjetivo “*long*” [comprida] cria uma feição pleonástica, pois “*pantalon*” é “calça comprida”. O plural empregado aqui manifesta uma confusão no processo decisório da tradutora, com a influência de “*porter de culottes courtes*” (para as crianças) [usar short], para “*culottes longues*” [calça comprida]. Machado manteve também o adjetivo “*long*” na mesma ordem do que em português gerando uma sonoridade estranha em francês, que não existe no TP, “*pantalon long*” [lõ / lõ].

No segundo segmento (S0063), houve uma tentativa de adaptação cultural, na tradução de Moutonnier, “no bolso da farda de colégio” por “*dans la poche de sa serviette d'écolière*”, pois a palavra “uniforme” serve para designar, de modo geral, as roupas usadas por militares, nunca para as das crianças na escola. A palavra mais adequada seria “*blouse*” [blusa] (indumentária, como no TP) do que “*serviette*” [pasta, mochila] (receptáculo, não condiz com o TP).

A tradução “de colégio” por “*d'écolière*” é muito pertinente, pois corresponde mais ao nível escolar da idade de Joana, do que o “*collège*” que equivale, na França, ao ensino médio (2º grau). Assim, o sintagma “farda de colégio” pode ser traduzido por “*blouse d'écolière*” e representa uma adaptação cultural, mais em adequação do que a tradução literal de Machado: “*uniforme de collège*”.

O segundo exemplo demonstra que, após o destaque de várias ZTM, houve também *deslizamentos* de Moutonnier que teriam sido considerados *erros* por Clarice Lispector, se tivesse detectado.

	CL	DTM	RHOM
S0117	Oh, tinha muitas coisas inteiramente <b>impossíveis</b> .	Oh, <u>que de choses tout à fait incompréhensibles</u> .	Oh, il y avait beaucoup de choses entièrement impossibles.
C→E		ZTM; CL→CS <sub>o</sub>	TT
S0131	Anda tão <b>solta</b> a criança, tão magrinha e precoce...	Elle est si <u>seule</u> [LIVRÉE À ELLE-MÊME], †si <b>petite</b> †, si maigrichonne et †si† précoce...	L'enfant va, <b>si libre</b> , si maigrelette et précoce ...
C→E		CL→FS <sub>o</sub> →ZTM; 2{+}	

Evidencia-se novamente no segmento (S0117) a justaposição de uma ZTM e de um contrassenso (CS<sub>o</sub>), pois a tradução “tinha muitas coisas inteiramente” por “que de choses

*tout à fait*” é uma solução muito pertinente e concisa do que a literal proposta por Machado: “*il y avait beaucoup de choses entièrement*”. De outro lado, essa escolha para “impossíveis” contrasta com essa ZTM, devido a um deslizamento tradutório, não porque a tradutora não conhece o sentido da palavra “impossíveis” – encontram-se, além desta, mais doze ocorrências (“impossível”, + 11 / “impossíveis”, + 1) no livro inteiro, vertidas de forma pertinente –, mas houve uma influência do contexto anterior formado por uma série de três perguntas: “ ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho nem filha? E ‘sim’?”. Esse contexto determinou a interpretação da tradutora, transformando “impossíveis” em “incompreensíveis”, neste caso se refere à impossibilidade de Joana de definir o gênero de determinados elementos da sintaxe que possui uma neutralidade intrínseca. Ela descobre que há um limite na classificação das coisas.

No caso de segmento (S0131), o adjetivo polissêmico “solto” (15 acepções segundo o dicionário Houaiss) pode conduzir a *falsos sentidos*. A escolha de Moutonnier para traduzir “solta” em “*seule*” [sozinha] poderia representar um caso de *falso sentido*, pois, em S0131, “solta” seria mais próximo de “livre” do que “sozinha”, conforme a tradução de Machado “*si libre*” [tão livre]. Porém, o narrador apresenta os pensamentos do pai a respeito de Joana, que está entediada, pois ela não recebe a atenção dele, muito atarefado, quando ele pensa “Anda tão **solta** a criança”, não se refere à “liberdade” (Machado), talvez um pouco mais à “solidão” (Moutonnier), mas sim, à falta da devida atenção que uma criança deve receber do pai que a cria sozinho, “solta” é mais em relação à falta de apoio, de amparo. A criança “*est livrée à elle-même*” [está entregue à própria sorte], o que pode justificar sua precocidade.

Percebe-se que as duas tradutoras tiveram uma interpretação diferente desse breve trecho, porém complementar, o que significa que a prosa clariceana faz tropeçá-las, apesar da sua aparente simplicidade sintática e lexical, detalhes significativos para a identificação dos traços estilísticos, como a *simplexidade*.

Clarice empregou o adjetivo “solto(a)(s)” dezessete vezes na totalidade do livro, conforme a apresentação na Tabela 4.5 (p. 330). A primeira tradutora (DTM), apesar de deixar de traduzir três ocorrências, usou uma maior variedade lexical, com oito acepções diferentes, do que a segunda (RHOM), com cinco variações contextuais, conforme a tabela seguinte:

**Tabela 4.4: Relação dos números de ocorrências do adjetivo “solto” traduzidos em PCS1 e PCS2.**

DTM-PCS1			RHOM-PCS2		
	Oc.	%		Oc.	%
<i>seul</i> [sozinho]	4	25	<i>libre</i> [livre]	8	50
NÃO TRADUZIDO	3	18,75	<i>détaché</i> [separado]	4	25
<i>isolé</i> [isolado]	2	12,5	<i>détendu</i> [relaxado]	2	12,5
<i>libéré, en liberté</i> [liberado]	2	12,5	<i>éparpillé</i> [espalhado]	1	6,25
<i>détendu</i> [relaxado]	1	6,25	<i>souple</i> [flexível]	1	6,25
<i>abandonné</i> [abandonado]	1	6,25			
<i>décoiffé</i> [despenteadao]	1	6,25			
<i>lâché</i> [largado]	1	6,25			
<i>perdu</i> [perdido]	1	6,25			
<b>Total</b>	<b>16</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>16</b>	<b>100</b>

Fonte: minha autoria. Elaborado a partir de PCS, PCS1 e PCS2.

OBS. “Oc”. = N.º de ocorrências; as palavras entre [ ] são (retro)traduções do adjetivo “solto”.

A leitura da tabela acima informa ao crítico as características do perfil tradutório das tradutoras e do perfil estilístico da autora. Moutonnier interpretou o adjetivo “solto” na acepção de “livre” somente duas vezes (12,5%), contra 50% na retradução de Machado. Por sua vez, nesta não consta nenhuma interpretação do adjetivo analisado, na acepção de “solitário”, “isolado” (37,5%). Portanto, pode-se destacar, no nível macro, que os dos textos oferecem a seus respectivos leitores duas visões distintas, uma de “solidão”, outra de “liberdade”. A abordagem tradutória de Moutonnier, baseada na *adequação da acepção do termo polissêmico em contexto*, demonstra preocupação com a fidedignidade ao original, na tentativa de reformular suas escolhas, sem o recurso sistemático do dicionário e sem a preocupação com certa homogeneidade terminológica, como se pode constatar na tradução de Machado.

No que diz respeito às “não-traduções” (18,75%), é possível analisar três casos interessantes.

O primeiro se refere ao segmento S0393, na Tabela 4.5, abaixo, onde “a terra solta” foi traduzida simplesmente por “*terre*” [terra], o adjetivo foi subtraído, sem proposta de reformulação. Quanto a Machado, traduziu por “*terre éparpillée*” [terra espalhada]. Há de fato um contexto explícito que impede qualquer ambiguidade. Segundo Houaiss (2007), essa acepção é definida por “sem aderência entre suas partes”, associada a exemplo “terra solta”, portanto a solução de proposta, não condiz com o contexto. Proponho a seguinte tradução “*terre meuble*”.

O segundo caso de *não-tradução* engloba-se numa estratégia tradutória mais ampla adotada por Moutonnier, isto é, a supressão de dois longos trechos do romance (103 segmentos, ou seja, 1.349 palavras e 15 segmentos, ou seja, 258 palavras), além de vários segmentos isolados (26 segmentos, ou seja, 125 palavras), o que representa um total

correspondente a 3,65% do livro. Neste caso, refere-se ao segmento S1215, na Tabela 4.5, abaixo, onde a tradução literal de Machado adéqua-se perfeitamente ao TP, com a tradução de “solto” por “*libre*” [livre], livre como um animal selvagem – aqui, uma corça.

O terceiro caso de *não tradução*, no segmento S3821, na Tabela 4.5, abaixo, corresponde a uma reformulação mais ampla do que a busca de sinonímia que parece impossível à tradutora. Com efeito, percebe-se que os trechos em prosa poética clariceana desorientam com frequência Moutonnier que foge do *literalismo*. Assim, o trecho “*L'éternité, c'est le non-être, la mort c'est l'immortalité — †ces idées† rayonnaient †dans leur isolement†, †comme† les restes d'une tourmente [...]*” mostra dois acréscimos característicos do projeto de tradução de Moutonnier, pois sempre se preocupa em reformular o TP de forma coerente e inquestionável, do ponto de vista da língua de chegada que, por sua vez, Machado, ao contrário, não hesita em produzir enunciados nitidamente agramaticais em francês. O fragmento “boiavam ainda, **soltos** restos de tormenta” de PCS, onde o sintagma sujeito “*ces idées*” [essas ideias] retoma a temática expressa nas duas orações anteriores “*L'éternité, c'est le non-être*” e “*la mort, c'est l'immortalité*”.

Em seguida, ele condiciona a escolha do verbo “*rayonner*” [irradiar] pela influência do processo de *colocação lexical* que comanda determinadas associações de palavras entre si, como no caso, “*idées*” apela, neste contexto, mais espontaneamente para um nativo de língua francesa, o verbo “*rayonner*” do que “*flotter*” [flutuar, boiar]. O grupo nominal “*dans leur isolement*” [no seu isolamento] é uma tentativa de traduzir “soltos”, no sentido, já destacado na Tabela 4.4 (p. 328), de “isolado”. O advérbio “*comme*” [como] reforça o caráter lírico, com efeito de comparação, de espelhamento de duas metáforas iniciais na terceira, “soltos restos de tormenta”, efeito que não existe de forma explícita no TC, pois a dificuldade reside na definição do sujeito elíptico do verbo “boiavam”.

Essa observação corresponde a uma dificuldade que o texto clariceano proporciona ao tradutor francófono, devido à flexibilidade da sintaxe do português do Brasil em relação ao francês, como a omissão do sujeito ou seu deslocamento na oração em relação ao verbo ao qual se refere: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade — **boiavam** ainda, **soltos** restos de tormenta”. A autora fez a elipse do verbo “ser”, “[a eternidade e a morte **são** os] **soltos** restos de tormenta”, portanto são elas que boiam à maneira de restos soltos após a tempestade. Machado propõe “*flottaient encore, détachés [separados], des restes de tourmente*” e separa o adjetivo do grupo nominal ao qual se refere.

Aqui, o adjetivo “soltos” corresponde à acepção n.º 6 da definição dada por Houaiss (2007), “caído, em desordem, espalhado”, portanto, minha proposta de tradução seria

“L'éternité est le non-être, la mort est l'immortalité — flottaient encore, restes éparpillés de tourmente”.

**Tabela 4.5: Relação das ocorrências do adjetivo “solto” traduzidas em PCS1 e PCS2.**

	CL	DTM	RHOM
<b>S0131</b>	Anda tão <b>solta</b> a criança, tão magrinha e precoce...	Elle est si <b>seule</b> [LIVRÉE À ELLE-MÊME], † <b>si petite</b> †, si maigrichonne et † <b>si</b> † précoce...	L'enfant va, <b>si libre</b> , si maigrelette et précoce ...
<b>S0147</b>	Repugnava-lhe deixar um dia esse animal <b>solto</b> .	Il lui répugnait de laisser un jour cet animal <b>en liberté</b> .	Il lui répugnait de laisser un jour cet animal <b>libre</b> .
<b>S0393</b>	Os pombos ciscavam a terra <b>solta</b> .	Les pigeons picoraient dans la terre *[MEUBLE]*.	Les pigeons picoraient la terre <b>éparpillée</b> .
<b>S0593</b>	[...] o corpo <b>solto</b> .	[...] le corps <b>abandonné</b> .	[...] le corps <b>détendu</b> .
<b>S0715</b>	Enquanto linhas retas, finas, <b>soltas</b> — eram como pensamentos.	Alors que les pensées sont des lignes droites, fines, <b>isolées</b> .	Alors que lignes droites, fines, <b>détachées</b> — étaient comme des pensées.
<b>S1215</b>	E eu estou no mundo <b>solta</b> e fina como uma corça na planície.	[NÃO FOI TRADUZIDO]	Et je suis dans le monde, <b>libre</b> et fine comme une biche dans la plaine.
<b>S1300</b>	[...] os cabelos brilhantes, <b>soltos</b> .	[...] les cheveux humides, <b>décoiffés</b> [DÉNOUÉS].	[...] mes cheveux brillants, <b>souples</b> .
<b>S1827</b>	[...] os lábios <b>soltos</b> [...]	[...] les lèvres <b>détendues</b> [ENTROUVERTES] [...]	[...] les lèvres <b>détendues</b> [...]
<b>S2241</b>	Alguém real incomodava-o e sozinho ficava <b>solto</b> , nervoso.	Quelqu'un de réel l'aurait gêné, mais seul, il se sentait <b>perdu</b> , nerveux.	Quelqu'un de réel le gênait et, seul, il se trouvait <b>libre</b> , nerveux.
<b>S2614</b>	Eram menos que palavras, apenas sílabas <b>soltas</b> , sem sentido [...]	Moins que des mots, des syllabes <b>isolées</b> [ENTRECOUPÉES], sans aucun sens [...]	C'était moins que des mots, seulement des syllabes <b>détachées</b> , sans sens [...]
<b>S2816</b>	[...] fica aí <b>solta</b> , comendo fora de hora [...]	[...] Cette idée de rester toute <b>seule</b> , de manger à n'importe quelle heure [...]	[...] tu es là <b>libre</b> , mangeant en dehors des heures de repas [...]
<b>S3369</b>	[...] apesar de ser das criaturas <b>soltas</b> e sozinhas no mundo [...]	[...] Bien que Joana soit parmi les créatures les plus <b>seules</b> , les plus solitaires au monde [...]	[...] malgré le fait d'être de ces créatures <b>libres</b> et seules dans le monde [...]
<b>S3450</b>	Estava <b>solta</b> das coisas [...]	Elle était <b>libérée</b> des choses [...]	Elle était <b>détachée</b> des choses [...]
<b>S3821</b>	Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade — boiavam ainda, <b>soltos</b> restos de tormenta.	L'éternité, c'est le non-être, la mort c'est l'immortalité — † <b>ces idées</b> † rayonnaient † <b>dans leur isolement</b> †, † <b>comme</b> † les restes d'une tourmente [...]	Éternité c'est le non-être, la mort est l'immortalité — flottaient encore, <b>détachés</b> , des restes de tourmente.
<b>S3831</b>	De lá do primeiro andar, <b>solta</b> no espaço escuro[...]	Du premier étage, <b>seule</b> dans l'espace noir [...]	De là, du premier étage, <b>libre</b> dans l'espace obscur [...]
<b>S3837</b>	Havia então um cavalo <b>solto</b> na campina quieta [...]	Elle voyait alors un cheval <b>lâché</b> dans la campagne tranquille [...]	Il y avait alors un cheval <b>libre</b> dans le champ tranquille [...]

Vale destacar acima escolhas tradutórias pertinentes (ZTM) de Moutonnier, em que sua persistência em se afastar do *literalismo*, atitude pertinente na tradição de textos literários, pode levar a tradutora, com um bom domínio formal da língua de chegada, a ir além do sentido proposto no TP, porém respeitando-o, mantendo-se fiel a ele. Assim, no segmento S2241, na tabela acima, ao se referir à personagem Otávio, o adjetivo solto foi traduzido por “*perdu*” [perdido], quando Machado traduziu por “*libre*” [livre]. O contexto levou Moutonnier a interpretar “solto” não mais como “livre”, que possui um cunho semântico positivo, o que entra em contradição com o contexto, onde essa “liberdade”, devido à solidão recebe valor negativo, razão que motivou a tradução por “*perdu*” [perdido] de alguém sem rumo.

No segmento S3837, o crítico pode evidenciar mais uma ZTM, com a escolha tradutória, nova e amplamente contextualizada, “*un cheval lâché [largado] dans la campagne*”, não é aqui também uma verdadeira referência à liberdade, conforme a tradução de Machado, pois os cavalos não vivem livres na natureza (situação contínua), mas, por exemplo, depois uma noite de confinamento, são soltos [*lâchés*] no pasto (situação de ruptura para a liberdade).

Proponho retraduições do adjetivo “solto” em três segmentos, nos quais há uma influência de colocação lexical que condiciona a escolha tradutória de adjetivos mais adequados com o nome ao qual se refere. No S1300, os cabelos soltos podem ser penteados, logo nem as soluções, “*décoiffé*” [despenteadado] de Moutonnier, nem “*souple*” [flexível] de Machado convêm, quando os cabelos estão “*dénoués*”, que estão desatados ou desprendidos. O sintagma “lábios soltos” do S1827, acima, foi vertido unanimemente – influência da tradução sobre a retradução – por “*les lèvres détendues [relaxadas]*”, o que não faz muito sentido, pois neste caso “*les lèvres*” estão “*entrouvertes*” [entreabertas]. Para o S2614, o sintagma “sílabas soltas” foi traduzido por “*syllabes isolées [isoladas]*” em PCS1 e por “*syllabes détachées [desatadas]*” em PCS2, pois segundo a autora elas não produzem nenhum sentido.

As margens de interpretação que aparecem entre Moutonnier e Machado, inclusive na minha própria, demonstram a abertura do texto clariceano, devido a seu modo criativo peculiar. Ela não refletiu na escritura em si, pois é mais de modo solto e intuitivo, na base de “colagens”.

As acepções do tipo “*Regionalismo: Brasil*” (ex. 15. “solto”), destacadas nos verbetes do dicionário Houaiss prejudicaram de certo modo Moutonnier, pois, na França de 1954, tinha acesso aos do português do Portugal, ao menos que ele tivesse trazido um do Brasil.

O processo tradutório de Moutonnier enfatiza amplamente uma forma de reescritura adaptativa, com respeito ao TP, que representa uma forma de “*metafrasis*”, fruto de uma leitura meticulosa. As duas traduções de *Perto do coração selvagem* em francês representam duas abordagens tradutórias distintas, geralmente colocadas em oposição pela teoria. Percebe-se, num primeiro momento, que o liberalismo que estrutura a retradução de Machado é uma negação do texto original.

Com efeito, a tradução *palavra por palavra* (PPP), com uma forte tendência deliberada à agramaticalidade da língua de chegada – ao exemplo, da tradução da *Eneida*, de Virgílio, realizada, do latim para o francês, por Klossowski e elogiado por Berman (1999, p. 115–142) – desestabiliza, a meu ver, não somente o TC, mas também o TP.

#### 4.4.3.2. “O dia de Joana”: a libertação pela imaginação

O capítulo “O dia de Joana” era, na composição inicial do romance, o primeiro, o limiar que acolhia o leitor, para entrar no devaneio poético focalizado de forma quase obsecional na fúria, na ferocidade, na maldade. Essas páginas são as reminiscências de um passado que parece remoto de Joana, de sua vida conjugal depois da separação de seu marido, Otávio, de cuja figura tenta lembrar, trecho de vida que será narrado mais adiante no romance. Esse procedimento narratológico, a analepse (GENETTE, 1972), é bastante incomum no cenário literário nacional da vanguarda da década de 40, porém, pode-se destacar a famosa obra machadiana precursora que explora essa figura de estilo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), cujo narrador, um “defunto-autor”, resolve escrever sua biografia após sua própria morte, o que na adaptação cinematográfica chama-se de *flashback*.

Lispector adota aqui uma regra clássica iniciando a narrativa de seu primeiro romance, *in media res* [no meio das coisas], que, segundo Moisés (2004, p. 240), corresponde a uma convenção na poesia épica clássica de não começar convencionalmente pelo começo cronológico (natural). De fato, ele poderia desmotivar o leitor devido à provável insignificância desses elementos iniciais, cujos detalhes podiam ser narrados mais adiante para melhor proveito. Assim, o meio mais cativante era colocado logo no início, criando certa intimidade com o leitor que tinha a impressão de estar a par do assunto, logo, mais motivado para ler a obra. Moisés, citando Bray (1951, p. 345), destaca a distinção entre a ordem natural cronológica do historiador que se contrapõe à ordem artificial do poeta, que lhe permite eliminar com maior eficácia os trechos vazios de ação que quebram a continuidade da narrativa em prosa.



Pode-se emitir a hipótese que esse procedimento clássico levou Lispector a inserir um capítulo sobre a infância de Joana, narrada do ponto de vista do pai, que vai deixá-la órfã, ainda criança, para viver com a tia. Era uma maneira de quebrar esse aspecto técnico formal e de amenizar o susto que o leitor teria levado com o *incipit* (inicialmente previsto) do romance, a frase lapidar: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana”. (LISPECTOR, 1998b, p. 18). É uma nítida introdução do lado da fúria, de sede de violência, do título inicial, *Fúria e melodia*, de *Perto do coração selvagem*, fúria contida de Joana criança que contrasta com o caráter manso e a submissão de Joana jovem mulher, idade da melodia humilhante que se virou, agora, neste capítulo, de Joana, no mais plano da memória, aquele de “hoje”, no *hic et nunc*, da enunciação atualizada, que permite ver de cima todo o passado.

O que se refere ao passado de Joana, neste capítulo, como plano da memória? Recordou-se de seu marido, Otávio, que, sem dúvida, desconhecia esse lado violento de Joana, que não condizia com seu comportamento manso quando era esposa dele. E, de outro lado, de ex-mulher casada que assegura ainda o “fio da infância” por meio do tédio e da solidão paradoxalmente amparadores, contexto que o leitor já conhecera no capítulo anterior, o “novo” primeiro da obra. O grande marco da lição da tia sobre o roubo do livro que já era uma manifestação do mal que Joana assumiu sem vacilar:

Ah, eis uma lição, eis uma lição, diria a tia: nunca ir adiante, nunca roubar antes de saber se o que você quer roubar existe em alguma parte honestamente reservado para você. Ou não? Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal — mastigar vermelho, engolir fogo adocicado. (LISPECTOR, 1998b, p. 20)

Sempre, nesta linha de pensamento de Joana, pode-se destacar um trecho significativo da prosa poética clariceana, que não pode ser resumido à base de fatos narrativos, pois a introspecção tecida aqui não permite condensação, na medida em que já é condensada para buscar a base do egoísmo na sua própria humildade:

Buscar a base do egoísmo: tudo o que não sou não pode me interessar, há a impossibilidade de ser além do que se é — no entanto eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente —; tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo; se a civilização dos Maias não me interessa é porque nada tenho dentro de mim que se possa unir aos seus baixos-relevos; aceito tudo o que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e é possível que esteja pisando no vital sem saber; é essa a minha maior humildade, adivinhava ela. (LISPECTOR, 1998b, p. 20)

Essa longa frase de cunho lírico, redigida na primeira pessoa e centrada no *Eu* de Joana, demonstra os limites da alteridade que não pode ir “além de que se é”, pois a protagonista define de certa forma que tudo o que está fora do próprio ser não pode ser concebido, nem entendido, logo não existe chance de captar seu interesse. Essa declaração define o que eu chamo de *cegueira consciente*, isto é, tudo que está fora do alcance do pensar

não significa que não pode ser pensado. Assim, como no caso da visão, percepção física, além do campo visual, há uma conscientização de que as coisas existem, mas o observador não pode (nem precisa) vê-las, nem, quando desconhecidas, pode imaginá-las.

Todavia, a evolução do ser apresenta sempre uma possibilidade de extensão “normal” do *Eu*, na fronteira entre a sensatez e o delírio, por meio da mera progressão cronológica do ser de seu nascimento à sua morte, passiva (a experiência da vida do corpo) ou ontológica, isto é, quando existe uma investigação teórica do ser sobre si mesmo. Mesmo se Joana reconhece nitidamente este estado de fatos, ela fica sempre presa à linearidade do tempo, por meio, do seu corpo “cronológico”, que se transforma, se altera a cada minuto, hora, dia. Apesar desse destino que não se pode evitar, Joana, na base de seu começo, daí a valorização de sua infância ao longo do romance, é capaz de guiar seu fim, por meio do livro arbítrio: “tudo o que eu fizer é continuação de meu começo”, diz ela.

Essas colocações remetem, de certa forma, ao ato interpretativo que exige – também na leitura do texto clariceano e na sua tradução – beirar o “delírio” sem cair na *superinterpreção*, ou seja, mesmo que, de modo metafórico, a “civilização dos Maias” não interesse o tradutor, ele tem que se unir-se a seus “baixo-relevos”, que são uma representação narrativa dessa cultura, pois a tradução é sempre a continuação de um começo *ab ovo* da obra original, que não é presa à linha do tempo, como seu criador e seus inúmeros tradutores.

Joana reforça também aqui, coisa que a narradora já apresentou, no primeiro capítulo, as causas imanentes de seu ser – “aceito tudo o que vem de mim”, diz Joana –, isto é, o fundamento criativo desvinculado do conhecimento, que lhe confere originalidade e ingenuidade. Porém, não sabendo das “causas”, ela reconhece *humildemente* que pode esmagar o preceito vital que possuem, ou seja, apagar suas potenciais consequências antes de existirem. Essas considerações transpõem-se sem dificuldade à tarefa do tradutor, que por não saber das “causas” presentes no original, sendo inconcebíveis do seu ponto de vista ontológico, deve também reconhecer *humildemente* o esvanecimento de suas consequências no caminho para chegar à criação do TC. De fato, essa “humilde” relação entre o autor e o tradutor deve conscientizar o leitor e o crítico da tradução da importância do inevitável impacto da *cegueira consciente*, que, como seres humanos, também são atingidos por ela. Isso justifica, de um lado, a necessidade de retraduzir constantemente e, de outro, a pertinência da metacrítica de traduções, como praticada aqui com a análise do trabalho crítico de Clarice Lispector.

Após essa longa frase, ritmada por uma pontuação incomum na prosa clariceana, que descreve o processo introspectivo concebido pela protagonista principal, Clarice destacou,

logo em seguida a esse trecho, um “erro” (conforme a terminologia usada por ela) de tradução no texto de *Perto do coração selvagem* publicado em 1954, conforme a tabela seguinte:

<b>E.22</b> [S0183, S0184]	Texto original	O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara. <b>Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim</b> e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho.	p. 20 <sup>429</sup>
	Tradução de Moutonnier	« ... <i>ses pensées se dressaient comme des statues †FANTÔMES† dans le jardin...</i> » (s. n.)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« ... <i>ses pensées se dressaient comme des statues dans le jardin...</i> » (p.15)	
	C → E	1 {+} → EI-MA	
	Texto publicado em 1954	<i>Le plus grave, c'est qu'elle aurait pu effacer tout ce qu'elle avait pensé. Aussitôt surgies, <b>ses pensées se dressaient comme des statues dans le jardin</b>, et elle passait, elle les regardait, elle suivait son chemin.</i>	p.22 <sup>430</sup>
	Texto publicado em 1981	<i>Le pire c'est qu'elle pourrait effacer tout ce qu'elle avait pensé. <b>Ses pensées étaient, après avoir été érigées, des statues dans le jardin</b> et elle passait par le jardin regardant et suivant son chemin.</i>	p. 20 <sup>431</sup>

Antes de iniciar o processo metacrítico dos erros de tradução destacados pela própria autora, faz-se necessário explicar o funcionamento das tabelas de análise que elaborei. Cada erro recebeu um número que corresponde à sua localização na primeira tradução publicada em 1954 (PCS1). Aqui, E.22 significa que o erro detectado encontra-se na página 22 da obra de referência, pois não tive acesso aos originais das provas, supostamente perdidas, corrigidas de próprio punho de Lispector. Embaixo do código do erro (E.22), aparecem os números dos segmentos do texto original alinhado com suas respectivas traduções em francês (1954; 1982), conforme o uso nas análises realizadas anteriormente. Assim, as informações [S0138, S0139] se referem aos segmentos n.º 183 e 184 do *corpus* alinhado, que foi distribuído na seguinte forma na tabela acima: (i) “Texto original” (edição Rocco de 1998); (ii) “Texto publicado em 1954” (PCS1); (iii) “Texto publicado em 1981” (PCS2). A “Zona de conflito” expõe *vis-à-vis* os fragmentos que constam nas tabelas manuscritas de Lispector, reproduzidas conforme a diplomática. Para facilitar o entendimento, as zonas problemáticas questionadas pela autora foram destacadas com o efeito de letra de tipo VERSALETE.

A linha “Tradução de Moutonnier” da tabela acima corresponde à coluna “*Texte portugais original*” [Texto português original] da tabela manuscrita de Lispector, encaminhada à editora francesa. Apesar do título, o texto é uma *autotradução* para o francês da própria autora baseada, em geral, na tradução de Moutonnier e não diretamente a partir do

<sup>429</sup> Páginas da editora Rocco de 1998, (LISPECTOR, 1998b).

<sup>430</sup> Páginas da editora Plon de 1954, (LISPECTOR, 1954a)

<sup>431</sup> Páginas da editora *Des Femmes* de 1982 (na reedição de 1998), (LISPECTOR, 1981)

TP que foi usado para fazer o cotejo. O objetivo da autora é mostrar a seu interlocutor francófono, à base de uma *autotradução* literal (daí o título da coluna), o que ela verdadeiramente quis dizer no seu original. Suas propostas de retradução aparecem na linha “Correção de Lispector”, que corresponde à coluna “*Traduction envoyée p. Librairie Plon*” [Tradução enviada para a Livraria Plon] do documento manuscrito, para permitir, em seguida, à editora avaliar e comparar as mudanças realizadas pela tradutora, seus efeitos no TC e as providências a serem tomadas, isto é, aceitar ou não as correções propostas. Essa informação consta também na mesma linha da tabela acima, [aprovada pela editora], colocada abaixo do título da linha “Correção de Lispector”.

A linha “C→E” permite visualizar a descrição resumida das escolhas (*Choice*), que corresponde à descrição do erro em nível macroestrutural e seus eventuais “efeitos” (E) em nível macroestrutural, apresentado na “zona de conflito”. Assim, “1 {+}” significa que houve uma (01) adição de informação que não consta no TP, conforme o que a crítica Clarice detectou no acréscimo da palavra “FANTÔMES” [fantasmas] que foi corrigida, na linha abaixo “Correção de Lispector”, pela simples eliminação desta.

No entanto, a crítica não avaliou se o resto do fragmento foi devidamente traduzido, talvez devido ao cansaço físico dessa difícil revisão, pois esse erro foi detectado só no final da tarefa (registrado na quarta folha da tabela de erros), quando Clarice resolveu dar uma derradeira verificação (Cf. Figura 4.9, p.299).

Retomando, na tabela seguinte, o segmento (S0184) do erro (E.22), acima, pode-se destacar várias mudanças que comprovam as dificuldades encontradas por Moutonnier (DTM) para verter esse trecho de cunho poético.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0183</b>	O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara.	Le plus grave, c'est qu'elle aurait pu <b>effacer</b> [ESQUISSER] tout ce qu'elle avait pensé.	Le pire c'est qu'elle pourrait <b>effacer</b> tout ce qu'elle avait pensé.
<b>C→E</b>			
<b>S0184</b>	Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho.	†Aussitôt surgies,† ses pensées se dressaient †comme† des statues dans le jardin, et elle passait <b>*par le jardin*</b> , elle †les† regardait, <b>*et*</b> elle suivait son chemin.	Ses pensées étaient, après avoir été érigées, des statues dans le jardin et elle passait par le jardin regardant et suivant son chemin.
<b>C→E</b>			
		3{+} ; 2{-}	

Fora o erro detectado por Lispector e corrigido pela editora na versão final publicada, Moutonnier reforçou o processo de erguimento dos pensamentos de Joana em forma de

estátuas, pois iniciou com um duplo emprego de “erguidos”. Essa frase (DTM) começa com “*Aussitôt surgies*” [logo surgidos (concordância com *pensamentos*, substantivo masculino em português), “*pensées*”, feminino], o que manifesta certa sensação de surpresa que não existe no TP. Em seguida, os pensamentos são associados ao verbo “*se dressaient*” [erguiam-se], o conjunto de ações *surgir / erguer* dá impressão de uma aparição vertical, do chão para o céu.

A interpretação de Moutonnier não é sem fundamento, pois provém de um efeito gerado no segmento anterior (S0183) com a tradução do verbo polissêmico “riscar” por “*effacer*” [apagar], uma das quatorze acepções propostas pelo dicionário Houaiss (2007), n.º 6, no sentido de “suprimir, eliminar; expulsar; deixar de merecer a amizade de, excluir” e certamente influenciado pelo sintagma “o pior”, que introduz logo no início da frase uma impressão negativa. Portanto, os pensamentos que poderiam ser “apagados” não poderiam mais existir, logo se transformam em “*fantasmas*”, saindo da terra feitos zumbis que se fossilizam em estátuas no contato com o ar livre, tal qual, de certa forma, a interpretação inicial de Moutonnier, corrigida, com justeza, por Lispector. Porém, as associações da autora não deixam de permitir essa leitura fúnebre, na qual o jardim se assemelha a um cemitério, povoado de “estalas”.

No entanto, as tradutoras (a segunda influenciada pela primeira) fizeram a escolha de “apagar” o que poderia pensar Joana tornando mais fantasmagórico ainda, quase morto, algo impalpável como os pensamentos que pediam vida. Com efeito, a longa frase “introspectiva” imediatamente anterior aos S0183, que analisei acima, destaca uma Joana que buscava a base do egoísmo. Assim, para evitar pisar “no vital sem saber”, tinha a capacidade de “esboçar”, outra acepção do verbo “riscar”, segundo Houaiss (2007), n.º 2, “fazer um esboço, um desenho de; desenhar, debuxar, esboçar, bosquejar; 2.1. fazer um projeto, uma planta (‘desenho’); projetar, planejar”. Do espaço virtual, os pensamentos passam por uma etapa intermediária “horizontal” do esboço no papel para, em seguida, tomar uma forma tridimensional e vertical de estátuas palpáveis. Esse processo de concretização encontra-se também na escrita e na tradução de textos dramáticos, da “virtualização” das ideias do dramaturgo a seu “esboço” deitado no papel (com eventuais didascálias), para, em seguida, ser verticalizado pelo diretor que transforma esses “pensamentos” em “estatuas” de carne e de sangue que são os atores.

Portanto, proponho traduzir “riscar” por “*esquisser*” com intuito de não “apagar” os pensamentos vivos de Joana logo no início do romance e de verticalizar de cima (o etéreo) para baixo (o terrestre) erguimento das estátuas que povoam o jardim, onde o espectador pode vê-las e tocá-las.

Vale lembrar uma construção bastante similar usada por Clarice, no seu segundo romance, *O Lustre* (1946), onde se encontram vários “ingredientes”, como os verbos “riscar” e “erguer”, a noção de verticalidade e de chão:

**PCS**

O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho.

**O Lustre**

Frisos altos erguiam-se das paredes riscando sombras verticais e silenciosas sobre o chão.

Clarice empregou o verbo “riscar” em quatro ocasiões em *Perto do coração selvagem*, ou seja, três, além, do trecho analisado acima, conforme o relata a tabela seguinte:

**Tabela 4.6: Relação das ocorrências do verbo “riscar” traduzidos em PCS1 e PCS2.**

	CL	DTM	RHOM
<b>S0090</b>	Foi à janela, <b>riscou</b> uma cruz no parapeito [...].	Elle s’approche de la fenêtre, <b>fit</b> une croix sur la barre d’appui [PARAPET] [...].	Elle est allée à la fenêtre, <b>a tracé</b> une croix sur le rebord [...].
<b>S0349</b>	Joana <b>riscava</b> com a unha o couro vermelho da velha poltrona.	Joana <b>grattait</b> de l’ongle le cuir rouge du vieux fauteuil.	Joana <b>rayait</b> de l’ongle le cuir rouge du vieux fauteuil.
<b>S3465</b>	A voz de Joana <b>riscou</b> o quarto inexpressiva, leve, direta.	Inexpressive, fluette, directe, la voix de Joana <b>déchira</b> la pièce.	La voix de Joana <b>a rayé</b> la chambre inexpressive, légère, directe.

Fonte: minha autoria. Elaborado a partir de PCS, PCS1 e PCS2.

No segmento S0090, o verbo “riscar” adéqua-se com a acepção n.º 4 do dicionário Houaiss: “Regionalismo: Brasil. fazer risco (‘desenho’) em”. A marca de registro, como no caso do regionalismo típico do Brasil, pode dificultar as escolhas de Moutonnier que traduziu certamente com dicionários de português europeu, mas o caso de Machado, é diferente, pois é brasileira nata que traduz para o francês. Percebe-se nitidamente essa distinção neste trecho, quando a primeira (DTM) traduziu por “fit” [fez], o verbo de emprego muito geral “fazer”, o que se contrapõe ao estilo da tradutora, que usa um registro mais formal e mais rico, do ponto de vista lexical e sintático. A segunda, cujo projeto é baseado num *literalismo radical*, tomou uma decisão mais adequada com o TP, “*a tracé*” [traçou, ou melhor, riscou].

No segmento seguinte, S0349, o verbo “riscar” associa-se com o substantivo “unha”. O contexto não indica ao leitor a intensidade da ação de riscar o couro da poltrona, mas não há intenção de força ou de nervosismo, nem de violência da parte de Joana. Portanto a escolha de Moutonnier é adequada “*grattait*” [arranhar], sem deixar marcas de unhas no couro, já a escolha de Machado, “*rayait*” [riscava], é mais forte, porém neste caso, se a intenção de Joana é deixar marcas, o verbo “*griffer*” [unhar] seria mais adequado.

No último segmento, S3465, estamos diante de um trecho de prosa poética que tem tendência a dificultar, como vimos anteriormente, o processo decisório de Moutonnier. Assim, sua proposta “*déchira*” [rasgou] é pertinente, “*déchirer le silence*” [rasgar o silêncio], e em adequação estilística com Clarice, pois é do silêncio que se trata aqui, omitido pela autora, por meio de um processo metonímico.

No entanto, a intensidade de “rasgar” o silêncio do quarto entra em contradição com a fraqueza da voz de Joana, “inexpressiva, leve, direta” (que não é grito, por enquanto), associada com ao verbo “riscar”, que consegue, apesar de tudo, chamar a atenção de Otávio. Para Machado, o uso da tradução literal do verbo “riscar” por “*rayer*”, isto é, na sua primeira acepção de “fazer riscas ou traços em”, parece-lhe mais pertinente. Assim, como no caso de Moutonnier, é sempre possível considerar, a meu ver, a presença de uma elipse da palavra “ar”, por exemplo, em que a voz de Joana, como uma seta, riscou o ar do quarto.

Percebe-se que esse uso peculiar do verbo “riscar” demonstra, em primeira análise, uma dificuldade tradutória inerente à prosa clariceana, devido a seu caráter híbrido, prosaico e poético, no qual as fronteiras que delimitam essas duas tendências não são tão nítidas, concedendo a esse espaço de contato e de transição uma sensação suave, até melódica, para estourar-se em seguida em fúria.

Com efeito, essa voz “inexpressiva, leve, direta”, já com sua ordem lexical deslocada, não confunde o leitor do TC, graças ao gênero feminino dos adjetivos, que, juntos (sem vírgula) ao substantivo masculino “quarto”, provoca incerteza em francês, na tradução literal de Machado, o “quarto”, traduzido por palavra feminina “chambre”. Moutonnier, para evitar essa confusão, resolveu mudar a ordem sintática dos adjetivos que caracterizam a voz de Joana, não seu quarto. Essa necessária observação permite associar – o que foi quebrado no PCS2 – a voz melódica de Joana, ainda dormindo, à metamorfose em fúria, sua “voz era cheia de sangue e de carne, reuniu a sala na sala, designou e definiu as coisas. Um sopro reavivando as labaredas” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

O segmento S0184, que foi criticado por Clarice, no erro E.22 de DTM, conforme vimos, apresenta mudanças significativas, do ponto de vista da “fidedignidade” em relação ao TP, mas, quando comparado à tradução literal de Machado, por vezes caótica, percebe-se maior adequação estilística à prosa da autora. No entanto, o próprio estilo de escritura formal de Moutonnier impõe-se ou sobrepõe-se, com frequência, ao de Clarice que não mencionou o apagamento da repetição do substantivo “jardim”, em “pelo jardim”, e a subtração da conjunção “e”, reforçando o caráter assindético, paratático do segmento na língua de chegada.

Ademais, Moutonnier, ao contrário de Machado, preenche sistematicamente, de acordo com as exigências normativas do francês, todas as elipses sintáticas que autoriza o português do Brasil (PB), como os sujeitos “ocultos” e os complementos essenciais dos verbos transitivos, frequentemente omitidos. Isso assinala também uma das características estilísticas de Clarice que dificultam o processo tradutório: a acentuação desse processo elíptico que assegura, de certa forma, a economia da expressão da autora, porém pontualmente mais enigmática. Assim, para traduzir “ela passava pelo jardim olhando”, Moutonnier precisou acrescentar o pronome complemento do objeto direto que o verbo transitivo direto “*regarder*” exige, “*elle passait \*par le jardin\*, elle †les† regardait*”, como não existe no TP, não teve outra opção senão orientar o olhar de Joana em direção às estátuas representadas pelo pronome “*les*”. Com efeito, sem a subtração do sintagma “*par le jardin*”, teria sido possível libertar o olhar de Joana, “*elle LE regardait*”, isto é, olhando **O** jardim, olhando-o.

Joana prossegue seu caminho feliz, porém atingida por uma febre “romântica”, mas “verdadeira”, com calafrios, que não atrapalhava o seu processo criativo, de metaficção: “ela pensava muito rapidamente, **sem poder parar de inventar**” (PCS, 20, grifo meu), e descrevendo sua arte poética, dialogando abertamente com o leitor, à moda do narrador ou do protagonista machadianos: “Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? assim se foge”. (PCS, 20). Entre o primeiro capítulo, “O pai”, que apresenta a Joana criadora, ainda criança, e o segundo, “O dia de Joana”, que mostra a Joana criadora adulta, que já vivenciou tudo o que vai ser narrado nos capítulos consecutivos. Presenciamos, em poucas páginas, “Alfa” (o primeiro capítulo) e “Ômega” (o segundo) do romance, onde Clarice entregue ao leitor sua narrativa, dando a impressão de fugir dela, sendo vista como cemitério ou cárcere privado, lutando contra o mal, a mentira em busca de uma ilusória liberdade:

Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível. Mente-se e cai-se na verdade. Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconhecia-as depois. Ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. (PCS, 21)

A Joana criança era grande demais, ninguém percebeu, compartilhando o espaço, um pouco abaixo do astro mais elevado que ela louvou (como os Maias e os Incas), no primeiro capítulo, o sol, pois ainda no balanço de sua jovem história de mulher adulta (no capítulo 2), permanece envolvida num movimento confuso e vertical de queda, não pelas leis físicas da gravitação, mas sim pelas forças do mal. Há uma luta contra a cegueira do mal tão forte



quanto essa pedra rolando movida pela atração terrestre, essa pedra de Sísifo que Joana dificulta arrancar do chão do prosaico, para elevá-la pelos campos da imaginação a um ilusório altar, pois quem é ela?

A identidade de Joana se confunde entre o Eu e o Ela, numa outra luta para ou contra a verdade que nasce da mentira, “Mente-se e cai-se na verdade”. Clarice trabalha o tema da queda de forma precisa, lapidando esse conceito. Poderia escolher um movimento vertical para cima, com o verbo “erguer”, que ela emprega trinta e oito vezes, só em *Perto do coração selvagem* e mais de 315 vezes na sua obra. No entanto resolveu atribuir à *verdade* um estatuto abaixo da *mentira*: Joana decreta, no seu projeto literário, a valorização da imaginação, do novo (caminho), que leva à libertação.

A libertação pela imaginação alucinatória contribui para a perda da consciência de sua própria identidade, não somente por dentro (*Eu*), mas também por fora (*Ela*), dando ao leitor a impressão de que Joana tem capacidade, pela alucinação, de se sentir por fora: “Perco a consciência, mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação. É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer”. (PCS, 21) Esse movimento oscilatório, “eu sei” / “não sei”, permeia a prosa de Clarice jogando o frio em cima do quente e vice-versa, deixando espalhar na escritura esse vírus gripal nada romântico, pois é de carne e de sangue que se trata aqui, da dominação da fúria que custa diluir-se na melodia, até com um “estudo cromático de Bach” (PCS, 21).

Na sua reflexão metaficcional, Joana confessa que suas sensações se transformam progressivamente no que ela diz e, por extensão, no que se escreve, outra maneira de dizer. Chegamos aqui a um ponto crucial da escritura clariceana, quando se encontram percepções que se tornam perceptíveis por meio de outros sentidos. Assim, a cor tem sabor, que se define, não mais com a vista, mas sim com o paladar: “O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulados, e move-se como gelatina, vagorosamente”. (PCS, 21-22). Essa relação subjetiva e sinestésica estabelece-se frequentemente na prosa clariceana como procedimento poético entre determinadas percepções e outros sentidos, como, no caso acima, um sabor que evoca uma cor, mesmo se o cinzento se refere às cinzas do fogo, à carne mal preparada queimada e ao vermelho do sangue suas partes cruas, mal passada.

O perfil de Otávio, marido de Joana, delineia-se pelas cinzas de seu cigarro e do cheiro do tabaco, descrição que focaliza a descrição em volta da boca, adornada com bigode, que fuma, come, beija. Porém, Joana só consegue expressar sentimentos como a piedade, para quem se define como sua “forma de amor. De ódio e de comunicação. É o que [a] sustenta contra o mundo, assim como alguém vive pelo desejo, outro pelo medo. Piedade das coisas

que acontecem sem que [ela] saiba.” (PCS, 21). A piedade é seu modo de sentir, de se comunicar e de se proteger, essa dureza que se cristalizou ao longo dos anos e dos dissabores que lhe proporcionou a vida. Joana é agudamente cansada: “A dor cansada numa lágrima simplificada. Mas agora já é desejo de poesia, isso eu confesso, Deus.” (PCS1, 22). Desde pequena, não conseguiu se libertar do que vai atormentar ao longo de sua vida, esse tripé formado pelo “desejo-poder-milagre”, ritmo ternário que fundamenta a estrutura do romance, como fórmula curativa de “sentir a coisa sem possuí-la” (PCS1, 22), para receber a imaginação como algo alheio, como uma leve bênção salvadora.

Porém, o que denota a exteriorização de si, é o medo que sente Joana na possibilidade de não estar presente em todos os seus pensamentos, como num longo e perturbado sonho em que se acorda num confortável devaneio: “Quis o mar e sentiu os lençóis da cama. O dia prosseguiu e deixou-a atrás, sozinha”. (PCS, 23).

A narrativa clariceana abre-se, doravante e novamente, num estilo mais descritivo e realista, que impõe, de certa maneira, o nascimento do dia, substituindo o caráter poético ao prosaico. Porém, ao acordar, Joana, sozinha, mergulha ainda num espaço dificilmente palpável, onde se manifesta novamente a vontade de se afastar de si, de se desligar da realidade e de seus próprios pensamentos, observando-se “na terra lá das estrelas ficaria só de [si]. Não era noite, não havia estrelas, impossível observar-se a tal distância”. (PCS, 23). Esses momentos de distanciamento eram propícios para recriar o passado, isto é, para Joana reviver sua infância a qualquer custo, o narrador começa colocar a par o leitor:

O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (PCS, 24)

A memória da jovem vida de Joana não foi nitidamente gravada, devido à rejeição de fatos. Ela parece se diluir nos planos do devaneio e do sonho, onde verdadeiros espaços de lembranças podem ser consultados num piscar de olhos. Eles se misturam com as ficcionalizações pontuais, mas frequentes, dando força à criatividade da protagonista novamente queimada pela febre e pelo cansaço, a lucidez condena: “Toda a sua vida fora um erro, ela era fútil”. (PCS, 24)

Na sua leitura crítica da tradução de PCS1, Lispector detectou um erro (E.28) num trecho de prosa poética descrevendo o estado de devaneio de Joana beirando à alucinação, analisada acima. A zona de conflito situa-se no nível lexical, onde a tradutora traduziu o substantivo “polvo” que designa, segundo a própria autora que buscou a definição no dicionário, numa crônica, “Ana Luísa, Luciana e um polvo” (23/03/1968): “E resolvi, Deus

sabe por que, ver no dicionário a palavra *polvo*. E é simplesmente este pavor de viver: ‘molusco cefalópode, que possui oito tentáculos, cheios de ventosas.’”(LISPECTOR, 1999b, p. 86–87)

A primeira tradutora (DTM), em vez de traduzir por “*poulpe*” (escolha de Machado em PCS2), ou seu sinônimo escolhido por Clarice “*pieuvre*”, decidiu usar a palavra “*poussière*” [poeira], devido a uma influência do espanhol, língua em que “polvo” significa “pó”, e a tradução correta de “polvo” em espanhol é “*pulpo*”, parecida com uma das duas opções em francês, “*poulpe*”. Num comentário de erro, que será analisado mais adiante, Lispector destaca a interferência da língua espanhola no processo tradutório de Moutonnier: “A tradutora deve conhecer melhor o espanhol” (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254)

Ainda que tenha havido uma interferência de outras línguas – Moutonnier era, como Clarice, poliglota –, esse tipo de deslize pode acontecer, especialmente neste trecho em prosa poética. Essa avaliação foi feita num momento de indignação da autora, pois, na realidade, mesmo que a tradutora tivesse maior domínio da língua espanhola, o que era provável devido a sua formação acadêmica, a tradução, na sua integralidade, não pode ser desqualificada de forma sumária, tomadas em consideração suas condições de realização, conforme vimos no item anterior.

Ademais, encontrou-se uma única ocorrência da palavra “polvo” no livro, o que impede de avaliar a recorrência do erro e se, com já foi demonstrado acima, a tradutora se adapta ao contexto, deixando de lado a fidelidade à acepção “dicionarizada”. Isso, fora da licença poética, não justificaria o uso do artigo definido “o”, que se referiria a uma ocorrência.

**E.28**                      Texto original      A moça estendida sobre a cama, olho vigilante na penumbra. A *cama esbranquiçada nadando na escuridão. O cansaço rastejando no seu corpo, a lucidez FUGINDO AO POLVO. Sonhos esgarçados, inícios de visões.*      p. 24

Tradução de Moutonnier	« <i>Sa lucidité</i> : DE LA POUSSIÈRE. » (p. 20)	Zona
Correção de Lispector [parcialmente aprovada]	« ... <i>la lucidité</i> FUYAIT LA PIEUVRE. » (15)	de
		conflito
Texto publicado em 1954	<i>Jeune femme étendue sur son lit, l'œil vigilant dans la pénombre. Le lit blanchâtre voguait dans l'obscurité. La fatigue s'insinuait dans son corps. SA lucidité fuyait CETTE pieuvre. Rêves déchirés ébauches de visions.</i>	p. 28
Texto publicado em 1981	<i>La jeune femme étendue sur le lit, l'œil vigilant dans la pénombre. Le lit blanchâtre nageant dans l'obscurité. La fatigue rampant dans son corps, la lucidité fuyant le poulpe. Rêves effilés, commencements de visions.</i>	

O trecho questionado acima é rico do ponto de vista crítico, tanto literário quanto tradutório. O que pode levar um tradutor a esse tipo de escolha? Pode-se imaginar facilmente

o trabalho interpretativo de Moutonnier para resolver esse problema “a lucidez fugindo **ao polvo**” lido como “a lucidez fugindo **à poeira**”. Na base de uma hipótese errônea, considerada como verdadeira, por falta de opções, a tradutora, bem como qualquer outro tradutor, vai *recriar* um sentido para o que não possui, devido a seu caráter poético, ou pelo menos diferente do TP.

Para a tradutora, esse sentido não pode ser chamado de “novo” – como poderia avaliá-lo um crítico com sua visão externa, apoiando-se no cotejo do TP e do TC –, pois, para ela, é “este” sentido que deve ser vertido conforme sua própria convicção ou “crença” profissional, considerando sempre, neste estudo, que o tradutor, de modo geral, age sempre com ética e respeito à deontologia.

Neste caso, a tradução semântica pode ser questionada do ponto do efeito no plano narrativo devido a uma nítida marca de hibridez de cunho poética. Assim, a exigência de Clarice Lispector, quando escreve à Editora Plon (1954b), em 6/05/1954 – que encontram-se na tradução trechos que não fazem sentido, ou, ainda, que a tradutora não respeitou seu pensamento – deve ser ponderada à luz da teoria da tradução poética. A tradução de “a lucidez fugindo **ao polvo**” por “*Sa lucidité: de la poussière*” [Sua lucidez: poeira], esse fragmento pode ser considerado uma deformação que se enquadra no estilo e no corpo poético de Clarice, pois conforme lembra Laranjeira:

Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido, e é isso que o tradutor jamais pode perder de vista na sua atividade. Mas, como esta atividade principia por uma leitura, é necessário que se levem em conta aqueles fatos observáveis pelo leitor e identificáveis como responsáveis pela *obliquidade* semântica do poema. (LARANJEIRA, 2003a, p. 81, grifos do autor)

Assim, o “poema” de Clarice dizia “polvo” e significava “polvo” para Moutonnier, que o leu pontualmente com outra língua, o espanhol, inserindo de forma “oblíqua” um sentido que ela identificou como “poeira” que representa, conforme Laranjeira, a *obliquidade* semântica do poema, inédita e própria a qualquer leitor-tradutor que tenha se apoderado do texto.

Clarice não é poetisa, mas escreveu, em *Perto do coração selvagem*, trechos poéticos sublimes, como aquele em análise, que organizei da forma seguinte:

<b>Lispector</b>	<b>Moutonnier</b>	<b>Machado</b>
<u>A</u> moça estendida sobre a cama, olho vigilante na penumbra. A cama esbranquiçada nadando na escuridão. O cansaço rastejando no seu corpo, a lucidez FUGINDO AO POLVO. Sonhos esgarçados, inícios de visões.	<i>*La* Jeune femme étendue sur son lit, l'œil vigilant dans la pénombre. Le lit blanchâtre voguaît dans l'obscurité. La fatigue s'insinuait dans son corps. Sa lucidité : DE LA POUSSIÈRE. Rêves déchirés ébauches de visions.</i>	<i>La jeune femme étendue sur le lit, l'œil vigilant dans la pénombre. Le lit blanchâtre nageant dans l'obscurité. La fatigue rampant dans son corps, la lucidité FUYANT LE POULPE. Rêves effilés, commencements de visions.</i>

Percebe-se que Moutonnier subtraiu, o que não é característico de seu estilo formal, o artigo definido “A”, nitidamente expresso no texto clariceano, que se refere a Joana. Essa omissão tem o poder de isolar esse trecho, destacado acima, do resto da narrativa – como a nave flutuando sem amarra –, para voltar a ela depois “inícios de visões”, com o marco significativo da realidade da protagonista, “Otávio”, seu marido. Portanto, “*Jeune fille*” [moça], sem artigo, dá a impressão de que o narrador não se refere especificamente a Joana, mas, sim, a “uma” moça protagonista desse breve excerto onírico, porém com o “olho vigilante”.

A “cama esbranquiçada” acentua essa confusão entre o real e o sonho e representa uma relação metonímica, pois o casco da nave branco (o lençol) é, ao mesmo tempo, a vela que impulsiona o movimento na escuridão impalpável, na qual esse meio de locomoção contrasta ainda, branco / preto, no limiar da vigília e do sono inevitável devido ao cansaço físico.

O cansaço se difunde no corpo da moça como uma droga anestésica que aniquila paulatinamente sua lucidez, livrando-se da âncora do real para fugir do polvo, habitantes dos mares e das trevas oníricas, que simboliza o marido, atormentador: “Sonhos esgarçados”. Para Moutonnier, a lucidez também se esfarela, em “poeira”, sob efeito do cansaço, apesar de sua luta contra a lassidão, a moça cai no sono frio, após emitir um “grito mudo” (PCS, 24) de renúncia, ou seja, a voz da escuridão. A tradutora não sentiu a necessidade de restituir a imagem da fuga de uma figura fantasmagórica como o polvo, abre um espaço interpretativo maior para o leitor francófono, com os dois pontos “:”. Neste caso, esse sinal de pontuação tem o mesmo efeito narrativo do que as reticências –, isto é, oferecer ao leitor a possibilidade de imaginar a continuação, se quiser –, frequentemente usadas por Clarice e, em geral substituídas por um ponto final pela tradutora.

Não há dúvida de que, se Moutonnier não tivesse sido influenciada pelo espanhol, teria traduzido semanticamente esse fragmento conforme o TP e como Machado, mas a *obliquidade* semântica a levou a criar neste contexto poético, uma deformação “milagrosa”, conforme a analogia das *zonas textuais milagrosas* (ZTM). A escolha demonstra certa aptidão

da tradutora para o tipo leitura-interpretação característica dos tradutores de textos poéticos, em consonância, a meu ver, com o estilo clariceano quando resolve se poetizar. Em comparação com a tradução de Machado que reproduz “fugindo” por “fuyant”, particípio presente, correto, porém, mais “seco” do que o gerúndio brasileiro, pois tem em francês a *secura* do estilo administrativo.

Assim, a missão de *revisão estilística* da tradução de Clarice deveria ter sido centrada nestes sublimes trechos de prosa poética, analisando e valorizando, quando puder, as escolhas “oblíquas” de uma tradução literária pinceladas desses momentos que irrompem no fluxo narrativo, por vezes, monótono, mas sempre pegando de surpresa o leitor desprevenido, obrigando-o a reler um ou vários parágrafos anteriores. Eis uma segunda característica estilista da escritura clariceana que conduz o leitor a se desprender do fluxo linear, para dar pulos atrás – a primeira dizia respeito às frequentes omissões do pronome sujeito. Esse modo de leitura assimila-se a *leitura-tradução*, quando o tradutor precisa reler um trecho anterior para tomar sua decisão e, em seguida, prosseguir (Cf. Figura 1.4: Exemplo de visualização de leitura em espiral, p. 44).

Apesar desses fragmentos poéticos sublimes que podem desorientar muitos tradutores quando surgem, Clarice não era poetisa, nem se considerava como tal, também não sabia, bem como a Moutonnier, das características da tradução poética, a exemplo da *obliquidade semântica* do poema, que ameaça, segundo Laranjeira (2003a, p. 81), citando Riffaterre (1978, p. 11), a “representação literária da realidade ou mimese”. Isso pode conduzir, acrescenta o professor brasileiro, “ao extremo da anulação total da representação, ou seja, ao não-sentido”. (LARANJEIRA, 2003a, p. 81)

Portanto o crítico, ao avaliar esse tipo de escritura poética deve flexibilizar seu olhar rude, formatado pela exigência da fidedignidade ao TP, como referência semântica imutável e estética que deve ser decalcada. O desvio semântico pode ser assinalado, porém acompanhado de uma análise da solução proposta pelo tradutor e em contexto, em harmonia com o estilo do autor.

#### 4.4.3.3. “A mãe”: longe do literalismo

No capítulo seguinte, “A mãe”, Clarice não mencionou nenhum erro de tradução. O leitor, conforme o título, descobre que se tratava da mãe de Joana, que parece descobri-la também ao mesmo tempo em que o narrador a apresenta, por meio de um diálogo entre o pai e um amigo de longa data, Alfredo, que o visitou. Ele descobriu a existência de Joana e, manifestando sua

surpresa, fez uma brincadeira, que foi bem traduzida por Moutonnier, mas de forma incompleta por Machado:

	CL	DTM	RHOM
S0291	O pai voltava-se rindo para Joana e dizia:	Le père regardait vers Joana et disait [ <b>en riant</b> ] :	Le père se tournait en riant vers Joana et disait :
C→E		MDO	
S0292	— Comprei na esquina...	« Je l’ai achetée <u>à la boutique du coin</u> . *...* »	— Je l’ai achetée au coin ...
C→E		ZTM ; Pont.	

No segmento S0291, Moutonnier fez uma mudança de ordem (MDO) desnecessária, mas que não afeta o nível macroestrutural, pois a tradução do gerúndio brasileiro (rindo) por um gerúndio francês (*en + riant*) reforça a simultaneidade das ações descritas pelo verbo “dizer” e “rir”. Há um simples deslocamento do verbo “voltar-se” para o final da oração, pois esses dois verbos podem ser combinados com a ação de rir: “olhar rindo” ou “dizer rindo”.

Este segmento introduz, a meu vez, uma zona textual milagrosa (ZTM), quando se refere, com humor, a Joana (S0292), que foi comprada “na esquina”. Com efeito, a tradução seria “*au coin de la rue*” [no ângulo da rua], de acordo com a primeira acepção do dicionário Houaiss, “ângulo formado pelo encontro de duas vias (ruas, avenidas etc.)”. Machado fez uma tradução que passa uma sensação de incompletude, “*au coin*” [no ângulo de ??], como na quinta acepção do Houaiss, “canto, ângulo”. Moutonnier conseguiu encontrar uma alternativa pertinente, em acordo com o contexto de compra, “*à la boutique du coin*” [na loja da esquina]. Vale ressaltar que o substantivo “*boutique*” [loja] não possui a traço marcado de “chique, fino”, como no Brasil, com o galicismo “butique”.

Alfredo começou a engajar um diálogo jocoso e escarecedor com Joana, tratando-a como uma pequena criança, mas Joana não tem voz, pois é o pai que responde às perguntas do amigo, relatando-lhe o que ele conhecia de sua filha, já conversado antes. Essas trocas realizam-se na modalidade do discurso indireto, por exemplo, “**Me disse que** quando crescer vai ser herói...” (PCS1, 26), encaixado no discurso direto, à moda do intérprete que assiste uma pessoa que não pode se expressar ou que não conhece a língua. A única palavra era na hora de sair dos dois homens: “Fica mais ...”, disse Joana ao pai e resolveram ficar:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0323</b>	Pelo menos até que ela tivesse bastante sono <b>para não se deitar sem ouvir</b> chuva, <b>sem ouvir</b> gente, <b>pensando</b> no resto da casa negra, vazia e calada.	Au moins jusqu'à ce que le sommeil l'eût prise de force, <b>*pour ne pas se coucher sans entendre*</b> <b>sans pensées pour</b> la pluie, les gens, la maison obscure, vide et silencieuse.	Au moins jusqu'à ce qu'elle eût assez sommeil pour ne pas se coucher sans entendre la pluie, sans entendre les gens, pensant au reste de la maison noire, vide et silencieuse.
<b>C→E</b>		1{-} ; FSo	TT

Não há problemas de tradução significativos desde o início desse capítulo, até algumas escolhas pertinentes, em vários sintagmas, que poderiam se incluídos em ZTM. No entanto, neste nível da narração, sem irrupção de excertos em prosa poética, até então, pode-se destacar mudanças significativas no segmento S0323. Com efeito, houve uma subtração de seis palavras consecutivas, incluindo a repetição de “sem ouvir” que foi completamente omitida. Parece que a questão da repetição, inerente ao estilo de Clarice Lispector, especialmente, em *Perto do coração selvagem*, levou novamente a tradutora (DTM) a eliminá-la e, por conseguinte, reformular o trecho que não apresentava muitas dificuldades tradutórias para ela.

Todavia, neste caso, sua leitura-interpretação foi uma adaptação do TP, pois o sintagma “sem ouvir chuva” tornou-se “*sans pensées pour la pluie*” [sem pensamentos para a chuva], iniciando uma enumeração, colando os três elementos constitutivos, a “chuva”, a “gente” e a “casa”, no mesmo plano, (con)fundindo a audição ao pensamento, sem real justificativa. A tradução de Machado (RHOM), como tradução bastante transparente, representa uma melhor alternativa à proposta de Moutonnier.

Os dois homens falaram de coisas que aconteceram antes do nascimento de Joana e começaram a tratar de um assunto, mais delicado, ou seja, Elza, a mãe da protagonista.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0333</b>	Elza é um nome como um saco vazio.	Elza est un nom, <b>qui fait songer à</b> un sac vide.	Elza est un nom comme un sac vide.
<b>C→E</b>		ZTM	PPP

Esse segmento S0333 denota, aqui, a expressão do resultado de processo de leitura-interpretação, pois a conjunção de comparação “como” elíptica foi preenchida pela tradutora, conforme seu projeto de tradução, para evitar, na língua de chegada, seu caráter estranho da construção sintática proposta por Clarice: “*qui fait songer à*” [que faz pensar em]. Quanto a Machado, conforme seu projeto de tradução, ela optou pelo *literalismo*, recriando a estranheza do TP.



A mãe é comparada a um “saco vazio”, a um “lembrete para pensar mais tarde”, porém tinha uma personalidade que Joana herdou “Era fina, enviesada — sabe como, não é? —, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta!” (PCS, 27). O pai descreve sua personalidade independente e sua pugnacidade de lutador que nunca resolveu a se entregar, mas não podia esquecê-la:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0344</b>	Mas não tão má que a esquecesse.	<b>Mais elle, *pas aussi mauvaise que* je ne pensais pas l'oublier.</b>	Mais pas mauvaise <b><u>au point de l'oublier.</u></b>
C→E		FSo ; 1{-}	ZTM

A tradução deste segmento ofereceu ao leitor francófono uma interpretação bastante distante do TP, correspondendo a uma adaptação de uma dificuldade baseada numa questão sintática referente à comparação de intensidade: “*Mais elle, je ne pensais pas l'oublier*” [Mas ela, eu não pensava esquecê-la]. Parece que, na versão de Moutonnier, o pai teve várias mulheres que já tinha esquecido, exceto a mãe de Joana, que resolveu manter na memória, por exemplo, com “lembretes”, conforme vimos acima.

Além disso, há o apagamento da atenuação da maldade que o pai mencionou ao descrever Elza ao amigo, Alfredo, na presença de Joana que também acompanhava a conversa. Por sua vez, Machado afastou-se do *literalismo*, para propor uma versão pertinente, ou seja, uma ZTM: “*Mais pas mauvaise au point de l'oublier*” [Mas não má a ponto de esquecê-la].

O pai conhecera-a aos vinte anos, era uma relação de mútua independência, não precisava dela nem dele, porém a mãe de Joana, quando foi apresentada à família do pai, criou espanto, até pavor, “foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê...” (PCS1, 28). Ela morreu ainda jovem. Segundo o pai, Joana puxou nem a ela nem a ele, ela vai seguir seu próprio caminho. Porém, após ouvir essa conversa, na hora de dormir, Joana ficou com medo de Elza: “Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai”. (PCS, 29).

No dia seguinte, na escola agradável, os alunos da turma acabaram de ouvir uma história lida pela professora:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0399</b>	Ainda mergulhadas no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.	Encore toutes pénétrées du conte, les enfants <u>recommencèrent à bouger</u> †mais†, <u>bouche bée</u> , les yeux <u>émerveillés</u> .	Encore plongés dans le conte les enfants se mouvaient lentement, les yeux légers, les bouches satisfaites.
<b>C→E</b>		4 ZTM ; 1{+}, MDO	TT
<b>S0400</b>	— O que é que se consegue quando se fica feliz?, sua voz era uma seta clara e fina.	« Qu'est-ce qui <b>arrive</b> , quand on devient heureux ? » <u>Sa voix fusa, claire et acérée comme une flèche</u> .	— Qu'est-ce qu'on obtient quand on devient heureux ? — sa voix était une flèche claire et fine.
<b>C→E</b>		CL; ZTM ; Pont.	TT

Moutonnier apresentou nestes dois segmentos acima, soluções pertinentes, ou seja, zonas textuais milagrosas (ZTM), que demonstram, além de uma leitura-interpretação coerente, uma pertinente reformulação das escolhas tradutórias na língua de chegada. Assim, no segmento S0399, “mergulhadas no conto” traduzido por “*toutes pénétrées du conte*” [todas envolvidas no conto], a tradutora manteve a concordância do feminino do TP de partida, quando “*enfant*” [criança], sem precisões sobre o gênero, concorda no masculino, pois, no caso, o leitor deduz que a sala ou a escolha de Joana é só de meninas. O sintagma “moviam-se lentamente” apresenta também um boa escolha da parte da tradutora com “*recommencèrent à bouger*” [recomeçaram a se mover], no verbo “recomeçar”, não há o traço de lentidão (lentamente), mas há o início de um movimento após uma imobilização, quando ouviram a professora ler o conto.

Da mesma forma, a tradução das descrições físicas das crianças foi bastante original, longe do *literalismo*, porém em adequação com o contexto, de volta à realidade, de saída do conto. Assim, “bocas satisfeitas” foi traduzido por “*bouche bée*” [boca aberta de admiração, boquiaberto], no singular, para descrever o rosto de cada criança e os “olhos leves” por “*les yeux émerveillés*” [os olhos espantados]. Moutonnier acrescentou uma conjunção adversativa “mais” [mas], conexão lógica que acentua os efeitos da narração da história infantil sobre as crianças, mudando até seus aspectos físicos do rosto, quando, no TP, a autora apresentou uma enumeração assindética de elementos descritivos, comportamentais (lentidão) e físicos, com inversão da ordem em relação ao TP.

Essa vontade de esclarecer trechos do TP da parte da tradutora, ainda que pertinente e bem vertido, reduz a margem de interpretação do leitor, em relação à tradução transparente realizada por Machado.

No segmento S0400, a tradutora introduz uma nuance interessante quando decide traduzir o verbo “conseguir” pelo verbo “*arriver*” [acontecer], uma distinção entre uma visão

materialista da felicidade de Lispector, o que se consegue com a felicidade e a visão existencial de Moutonnier, o que acontece com a mesma felicidade. Mas, ao pedido da professora Joana reformula a questão, usando desta vez o verbo “acontecer”: “Queria saber: depois que se é feliz o que **acontece?** **O que vem** depois? — repetiu a menina com obstinação” (PCS, 29), e reformula mais uma vez com o verbo “conseguir” “— Ser feliz é para se conseguir o quê?” (PCS, 30)

A tradutora conseguiu, na segunda parte do segmento, traduzir o efeito da pergunta de Joana sobre a professora, representando uma ZTM, gerando a comparação entre a voz da protagonista e uma seta que atinge seu alvo em cheio, de forme pertinente, “*sa voix fusa*” [sua voz *disparou feito um foguete (fusée)*]. O verbo “*fuser*”, escolhido por Moutonnier, denota a rapidez da reação que assustou a professora, não acostumada em receber esse tipo de questionamento de uma criança. A seta, que substitui o elemento de comparação *foguete*, é “clara e fina”, traduzida por “*claire et acérée*” [clara e afiada], escolha apropriada ao contexto, dando a imagem, conforme ao TP, de uma pergunta sem equívoco, precisa e embaraçosa: “A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava”; “A professora ficou novamente rosada” (PCS, 30). Não respondeu a Joana, pediu a que escrevesse essa pergunta num papel, para relê-la mais tarde e, talvez, poderia encontrar a resposta.

Este capítulo 3, inteiramente narrativo, ou seja, prosaico, sem trechos poéticos (como no capítulo anterior), apresentou alguns elementos biográficos de Joana – o leitor sabe que já era órfã de mãe, muito jovem. Elza tinha uma personalidade muito forte que deixa antever que determinados comportamentos da moça podem se justificar pela “herança” genética. O trecho de Joana na escola é uma primeira amostra de sua personalidade: gosta de solidão, parece muito mais madura na percepção da vida do que as crianças de sua idade, o que desestabilizou a professora, porém não apresenta, aqui, disposição para rebeldia, como a mãe, pois aceitou a saída da professora para evitar responder à pergunta.

Moutonnier traduziu, de forma bastante transparente, esse capítulo, com maior presença do discurso direto, que não apresentou grandes dificuldades, especialmente na segunda metade deste, devido a seu caráter dialogado e descritivo. Apresentei, dois tipos de suas estratégias tradutórias, como a zona textual milagrosa (ZTM), que são escolhas que se afastam do *literalismo* e evidenciam a uma leitura-interpretação, nada superficial, e uma preocupação com a reformulação precisa na língua de chegada, com “enobrecimento” ponderado. O outro tipo se refere a “erros” que Clarice tinha destacado durante a sua revisão,

desvios oriundos de escolhas incompatíveis com o TP, apesar de não apresentar dificuldade de tradução aparente, considerando que a tradutora já tinha resolvido problemas similares.

#### 4.4.3.4. “O passeio de Joana”: metáfora da liberdade

No quarto capítulo, “O passeio de Joana”, a protagonista está agora projetada na sua vida adulta de mulher casada, o narrador descreve um passeio num canto de natureza de Joana em companhia de seu marido. O contato com a natureza leva Joana a raciocinar a respeito da noção de espaço, aquele cercado pelas paredes, as paredes virtuais que cercam o corpo da mulher casada e, supostamente, a liberdade na natureza cercada pelo horizonte ou fenômenos naturais como as montanhas. A reflexão seguinte de Joana representa uma metáfora do que é liberdade:

	CL	DTM	RHOM
S0440 <sup>432</sup>	Assim como o espaço rodeado por quatro paredes tem um valor específico, provocado não tanto pelo fato de ser espaço mas pelo de estar rodeado por paredes.	<u>De même que</u> quatre murs donnent à un espace une valeur particulière, <b>le font devenir autre chose qu'un espace, †de même†</b> [UDF]	Ainsi que l'espace entouré de quatre murs a une valeur spécifique, provoqué non tant par le fait d'être espace mais par celui d'être entouré de murs.
C→E		Refor. ; UDF	
S0441	Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, <b>porque</b> aceitava sucumbida o próprio medo de sofrer, sua incapacidade de conduzir-se além da fronteira da revolta. (31)	Otávio <sup>433</sup> transformait Joana en quelque chose qui n'était plus elle mais lui.[DDF] <b>*et*</b> Joana acceptait ça par pitié, une pitié pour tous les deux, car tous les deux étaient incapables de se libérer par amour. [DDF] <b>*porque*</b> Elle acceptait, vaincue, sa peur de souffrir et son impuissance à dépasser les frontières de la révolte.	Octavio la transformait en quelque chose qui n'était pas elle mais lui-même et que Joana recevait par pitié de tous les deux, parce que tous les deux étaient incapables de se libérer par l'amour, parce que, ayant succombé, elle acceptait sa propre peur de souffrir, son incapacité de se conduire au-delà de la frontière de la révolte.
C→E		2 DDF ; 2{-}	

Moutonnier resolveu reformular este segmento S0440. De feito, não aderiu à reexpressão das repetições das palavras (exceto “espaço”), “paredes”, “rodeado”, de acordo com seu projeto de tradução e conforme vimos acima. No entanto, sua reformulação é pertinente, corresponde à ideia do TP, apesar de apagar as características estilísticas

<sup>432</sup> O segmento S0440 é uma simbolização de certo modo do conceito da tradução: “o espaço rodeado por quatro paredes tem um valor específico, provocado não tanto pelo fato de ser espaço mas pelo de estar rodeado por paredes” (PCS, 31).

<sup>433</sup> Otávio : grafia adotada pela editora Plon, talvez a partir da sugestão da tradutora.

clariceanas baseadas na repetição. Porém, a própria tradutora, paradoxalmente, cria repetições que não existem no TP, a exemplo da unificação do segmento S0440 ao S0441:

*“De même que quatre murs donnent à un espace une valeur particulière, le font devenir autre chose qu’un espace, ~~de même~~ Otávio transformait Joana en quelque chose qui n’était plus elle mais lui”. (PCS1, 37)*

Aqui a tradutora (DTM) introduziu uma relação lógica de equivalência entre os dois segmentos analisados, portanto aniquila o efeito “*De même que*” [Assim como], pois a comparação funciona da seguinte forma: (i) canônica, **A ASSIM COMO B**; (ii) como no caso estudado, **ASSIM COMO A (S0440). B (S0441)**. Com efeito, Joana sentia-se prisioneira de Otávio, presa pelo casamento, daí essa relação com as paredes: “E também: como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?” (PCS, 31).

Na sua leitura-interpretação, Moutonnier percebeu nitidamente essa relação de equivalência e de paralelismo que se esclareceu um pouco mais adiante na narrativa. Todavia, como resolveu unificar S0440 a S0441, percebeu que a frase ia ser muito longa (mais de 70 palavras), sentiu a necessidade de eliminar a conjunção aditiva “e” e explicativa “porque”, separando as orações em frases independentes delimitadas por pontos que cumprem o papel de delimitação das “paredes” de Joana.

Joana aceita essa prisão que Otávio construiu para ela – aliás, para ele mesmo também –, não por abnegação ou submissão, impostas ainda pela sociedade da época, mas pelo *medo de sofrer* que vai seu pior inimigo ao longo da vida, “aceitava sucumbida o próprio **medo de sofrer**” (S0441 - PCS, 31, grifo meu), herança “genética” ou cultural do pai, que, durante uma conversa com Alfredo, confessou-lhe que: “Você sabe meu **pavor de sofrer**, prefiro vender minha alma”. (PCS, 27, grifo meu). Após essas reflexões intensas, Joana volta falar de seu passeio com o marido, descreve a natureza a seu redor, as montanhas que limitam o espaço como as paredes. Joana resolveu pôr ordem nos seus pensamentos, deixando, de vez, de misturar as montanhas com suas reflexões:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0399</b>	Sem saber por que, pareceu-lhe que a última reflexão, misturada à montanha, concluía alguma coisa, <b>batendo com a mão aberta sobre a mesa: pronto! pesadamente.</b>	Sans qu’elle sût pourquoi, il lui sembla que cette dernière réflexion <b>au sujet de</b> la montagne concluait quelque chose, <b>comme si un juge laissait tomber lourdement sa main *ouverte* sur la table.</b>	Sans savoir pourquoi il lui a semblé que la dernière réflexion, mélangée à la montagne, concluait quelque chose, tapant avec la main ouverte sur la table : voilà ! lourdement.
C→E		Adap. ; 1{-}	TT

Joana minifesta uma intuição que chegou ao fim de uma etapa, sem saber o que era, mas sabia que tomava uma decisão radical: bate a mão sobre a mesa para marcá-la simbolicamente. A leitura-interpretação de Moutonnier introduz na sua tradução a personagem do juiz, que bate o martelo, para decidir de forma definitiva, porém ficcionalizado e introduzido pela locução “*comme si*” [como se]: “*comme si un juge laissait tomber lourdement sa main sur la table*” [como se um juiz deixasse cair pesadamente sua mão na mesa]. Essa interpretação da tradutora, apesar de se afastar dos termos de Clarice, não deixa de ser pertinente, pois permite entender que Joana não bateu realmente a mão, mas só no pensamento, não havia mesa – estava passeando. Esse tipo de gesto violento não faz parte de sua personalidade, pois usa as palavras fortes, não oralmente, mas sim, num processo de introspecção que o leitor acompanha diretamente a partir de seus próprios pensamentos, ou por intermediário do narrador, por exemplo:

E sobretudo a certeza asfíxiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. Não podia acalentar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. (PCS, 32)

Essa prosa não é poética, como os segmentos analisados acima, porém compartilha com esta o caráter fragmentário, assindético que, por vezes, pode desnortear o leitor e o tradutor. Neste capítulo, a parte introspectiva é entrecortada de diálogos lacônicos entre Joana e Otávio: “– Então eu me distraio muito, repetiu [Joana]”; “– Eu notei, você gosta de andar, disse Otávio apanhando um graveto”; “– Sim, muito – respondeu [Joana]” (PCS, 32-33). Clarice usa essas marcas dialógicas como subterfúgio, para criar – o que Barthes (1972, p.35) chama de “efeito de real”, geralmente associado às descrições pormenorizadas, “detalhes ‘supérfluos’ (em relação à estrutura)”. No caso deste capítulo, são narrativas introspectivas justapostas que são valorizadas em detrimento dos diálogos, aqui, do ponto de vista do narrador onisciente:

Joana sorriu. || Por que uma casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores? || E muitas coisas que observava ainda. || **Assim**, se suportava o gelo sobre o fígado, era atravessada por sensações longínquas e agudas, por ideias luminosas e rápidas, e se então tivesse que falar diria: sublime, com as mãos estendidas para frente, talvez os olhos cerrados.

||— **Então eu me distraio muito, repetiu.**

|| Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. (PCS, 32, grifos meus)

As barras paralelas || simbolizam as rupturas temáticas e as associações assindéticas. No caso do trecho acima, “Assim”, não oficia como conjunção conclusiva, mas sim, aditiva, porém sem nexos com a anterior, uma mera justaposição. Esses conjuntos de trechos

associados de forma paratática são difíceis de resumir. Para o tradutor, grande é a tentação de inserir um conector lógico ou unificar frases, como o faz Moutonnier. No caso da prosa clariceana, esse procedimento transfigura o estilo da autora.

Joana novamente apresenta seu modo criativo de ficcionalização, com “como se”, encontram-se, só em *Perto do coração selvagem*, 95 ocorrências (mais de 1660 no *corpus* de obras de Lispector) ou “se dissesse” (única ocorrência em PCS): “Se dissesse: estou no terceiro mês de gravidez, pronto! entre ambos viveria alguma coisa”. O leitor descobre que um distanciamento se criou e se amplifica, com o tempo, entre Joana e Otávio:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0479</b>	Às vezes, no entanto, talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo.	Pourtant, quelquefois, [MDO] <b>*peut-être*</b> à cause de <b>*la qualité de*</b> ce qu'elle disait, aucun pont ne <u>se jetait</u> entre eux. [DDF] Au contraire, <u>il se creusait un fossé.</u>	Parfois, cependant, peut-être à <b>cause de</b> la qualité de ce qu'elle disait, aucun pont ne se créait entre eux, et, au contraire, naissait un intervalle.
C→E		1 MDO ; 2{-} ; 1 DDF ; 2 ZTM	//DTM ; TT

A mudança de ordem (MDO) dos constituintes iniciais não afeta nenhum dos níveis, seja micro seja macroestruturais. Todavia, a qualidade das conversas pode criar ou desfazer pontes, é exatamente a palavra que não poderia faltar na tradução, conforme a subtração de Moutonnier, “à cause de” [por causa de] fica num tom neutro, pois essa qualidade é ligada à diferença de formação intelectual (e social) no casal. Otávio é professor de filosofia, no entanto, Joana podia lançar para ele perguntas do seguinte tipo: “Otávio — dizia-lhe ela de repente —, você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão?” (PCS, 33).

Ademais, a autora apresenta essa informação de forma hipotética “talvez” que foi também omitida pela tradutora, juntada à primeira, percebe-se uma alteração no nível macroestrutural que afeta a coerência da mensagem em relação ao TP.

Por outro lado, podem ser destacadas duas ZTM: no primeiro caso, o uso da expressão “*jeter/lancer un pont*” [lançar uma ponte], no sentido de construir ou criar; no segundo “nascia um intervalo” foi traduzido por “*il se creusait un fossé*” [cavava-se um fosso], também, representam, a meu ver, soluções bastante adequadas.

Nota-se, conforme uma tendência já conhecida em Moutonnier, a necessidade de dividir a frase (DDF), com o intuito de eliminar a conjunção aditiva “e”, acentuando o efeito de parataxe, porém, inerente ao estilo clariceano.

Esse conjunto de *micromudanças*, quando concentradas em um espaço do tamanho de um segmento, pode metamorfosear o TP de forma significativa (Cf. Tabela 2.20, p. 178), sem chegar, como no caso, ao contrassenso (CSO) ou ao *nonsense*. Até aqui, no decorrer deste parágrafo, a tradução de Moutonnier era bastante transparente; destaquei alguns casos que permitem não apenas definir cada vez melhor seu perfil tradutório e seu projeto de tradução implícito, mas também focalizar alguns aspectos interessantes da prosa clariceana.

Já no dia seguinte, quando Joana acordou, Clarice detectou o erro (E.41):

<b>E.41</b> [S0488- S0489]	Texto original	<i>Mas quando a madrugada clareou o quarto docemente, as coisas saíram frescas das sombras, ela <b>sentiu</b> a nova manhã insinuando-se entre os lençóis e abriu os olhos. <b>SENTOU-SE sobre a cama.</b></i>	p. 34
	Tradução de Moutonnier	« Elle SENTIT QU'ELLE ÉTAIT sur son lit. » (p. 33)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [parcialmente aprovada]	« Elle S'EST ASSISE sur son lit. » (16)	
	Texto publicado em 1954	<i>Lorsque l'aube éclaircit doucement la chambre, les choses sortirent toutes fraîches de l'ombre, elle <b>sentit</b> un matin tout neuf s'insinuer entre les draps et elle ouvrit les yeux. <b>Elle S'ASSIT sur son lit.</b></i>	p. 41
	Observações de Lispector (para a editora)	Cada vez que o tradutor encontrou a palavra: “sentar”, ele traduziu por “ <i>sentir</i> ” [sentir], bem como “ajudar” por “ <i>ajouter</i> ” [acrescentar] <sup>434</sup> . (tradução minha, original de Clarice Lispector redigido em francês)	
	Texto publicado em 1981	<i>Mais quand l'aube a éclairé la chambre doucement, les choses sont sorties fraîches des ombres, elle a senti le nouveau matin s'insinuant entre les draps et a ouvert les yeux. Elle s'est assise sur le lit.</i>	

Lispector destacou esse erro, com justeza, na penúltima linha deste capítulo, com justeza, pois corresponde a um *deslizamento* da tradutora, devido a um efeito de paronomásia, isto é, neste caso, a confusão entre palavras que apresentam uma semelhança do ponto de vista fonético ou gráfico, mas que possuem sentidos diferentes: *sentou-se* / *sentiu-se*. A partir de sua hipótese errônea, a tradutora elaborou um processo interpretativo capaz de enquadrar-se no contexto do TP. Assim, de “SENTOU-se sobre a cama”, passou a “Elle SENTIT QU'ELLE ÉTAIT sur son lit” [Ela SENTIU QUE ESTAVA sobre sua cama]. O deslizamento da percepção do contato físico “sentou-se” para sensação “sentiu-se” não quebra, contudo, a harmonia do estilo clariceano, pois no segmento S0282, a narradora descreve o ambiente onírico de Joana: “A cama esbranquiçada **nadando** na escuridão”. (PCS, 28)

Porém, o comportamento crítico de Lispector afasta-se da ética do crítico, quando generaliza um erro de tradução pontual ao livro todo, sem comprovar suas asserções ou, pelo

<sup>434</sup> Note: *chaque fois que le traducteur a rencontré le mot: “sentar” (s’asseoir), il a traduit par “sentir”, comme aussi “ajudar” (aider) par “ajouter”.* (original de Clarice Lispector redigido em francês) (LISPECTOR, 1954b)



menos, de verificar suas probabilidades, por meio de amostras, por exemplo. Quando a autora, encarregada pela revisão estilística, escreve à editora que “[c]ada vez que o tradutor encontrou a palavra: “sentar”, ele traduziu por “*sentir*” [sentir]” (LISPECTOR, 1954b, grifo meu), significa que a tradutora contratada não conhece a língua portuguesa e, de fato, o texto produzido não é uma tradução.

Após análise do *corpus* com ferramentas informáticas que, nem Moutonnier nem Lispector conheciam naquela época, foi possível rastrear, com o programa Tropes (MOLETTE, 2013), as ocorrências lematizadas dos verbos “sentar” (24 ocorrências, após desambiguação) e “sentir” (198 ocorrências, após desambiguação), que constam em *Perto do coração selvagem* (PCS).

**Tabela 4.7: Relação da ocorrências de “sentar” e “sentir”**

	PCS		PCS1		PCS2	
	Oc.(A)	Oc.(B)	A-B	Oc.(C)	A-C	
Sentir	<b>198</b>	170	-28	198	0	
[ <i>sentir</i> ]	<b>(100%)</b>	(86%)	(-14%)	(100%)	(0%)	
Sentar	<b>24</b>	15	-9	19	-5	
[ <i>s'asseoir</i> ]	<b>(100%)</b>	(62,5%)	(-37,5%)	(79%)	(-21%)	

Fonte: minha autoria,

A tabela acima demonstra que Moutonnier traduziu 86% das ocorrências do verbo sentir pelo verbo “sentir” (idem em francês) e 62,5% das ocorrências do verbo “sentar” pelo verbo “*s'asseoir*”. Isso significa que haveria maior probabilidade de encontrar a palavra “sentar” traduzida erroneamente por “sentir”, não mais em 100% dos casos, conforme a afirmação da crítica de Lispector, mas, sim, em 37,5% das ocorrências.

É interessante constatar que Machado cumpriu seu projeto de tradução, baseado no *extremo literalismo* em relação ao TP, pois 100% do verbo “sentir” foram traduzidos pelo verbo “sentir” (idem em francês). Porém, uma maior flexibilidade pode ser destacada na tradução do verbo “sentar”, com 79% das ocorrências do verbo “sentar” pelo verbo “*s'asseoir*”.

Para avaliar as estratégias de tradução adotadas por Moutonnier para traduzir a estrutura problemática destacada no erro E.41, acima, “sentou-se”, e verificar a pertinência da generalização feita por Clarice Lispector, encontra-se abaixo a lista dos segmentos do livro inteiro que contêm essa estrutura. Foram encontradas cinco ocorrências (além da do erro E.41).

	CL	DTM	RHOM
<b>S0511</b>	A mulher <b>sentou-se</b> com um suspiro na sombria sala de espera, onde, entre os móveis pesados e escuros, brilhavam levemente os sorrisos dos homens emoldurados.	Avec un soupir, [MDO] la femme <b>s’assit</b> dans le salon obscur où, entre des meubles lourds et sombres, brillaient doucement les sourires d’hommes dans leurs cadres.	La femme <b>s’est assise</b> avec un soupir dans la sombre salle d’attente, où, entre les meubles lourds et foncés, brillaient légèrement les sourires des hommes encadrés.
C→E		[MDO] ; (TT) <sup>435</sup>	TT
<b>S0980</b>	Joana se levantou para ir embora e de repente, antes mesmo que pudesse perceber seu próprio gesto, <b>sentou-se de novo</b> .	Joana se leva pour partir et aussitôt, avant *même* d’avoir conscience de son propre geste, elle <b>se rassit</b> .	Joana s’est levée pour partir et soudain, avant même qu’elle puisse percevoir son propre geste, <b>s’est assise de nouveau</b> .
C→E		1{-}, ZTM	TT
<b>S1994</b>	<b>Sentou-se</b> numa cadeira próxima, sem comodidade, como se devesse partir daí a um instante.	Elle <b>s’assit</b> tout près, <u>sur le rebord d’une chaise</u> , comme quelqu’un qui va bientôt repartir.	Elle <b>s’est assise</b> sur une chaise proche, sans confort, comme si elle devait partir dans un instant.
C→E		(TT) ; ZTM	TT
<b>S3109</b>	Ele mesmo <b>sentou-se</b> no bordo da cama estreita, coberta com um lençol amarrotado.	Il <b>s’assit</b> au bord du lit *étroit*, *couvert d’un* au drap fripé.	Il <b>s’est assis</b> au bord du lit étroit, couvert d’un drap froissé.
C→E		(TT) ; 2{-}	TT
<b>S3644</b>	Até que subitamente exausto e vazio ele <b>sentou-se</b> numa cadeira, <b>devagar</b> .	Soudain épuisé, vide, il <b>se laissa tomber</b> sur une chaise *lentement*.	Jusqu’a ce que subitement épuisé et vide il <b>s’est assis</b> sur une chaise, lentement.
C→E		FS ; 1{-}	TT

Os segmentos S0511, S1994, S3109 foram traduzidos de modo transparente (TT), ou seja, “sentou-se” por “s’assit” (*passé simple*), tempo verbal escolhido por Moutonnier, ou por “s’est assis” (*passé composé*), tempo usado por Machado.

No segmento S0980, a tradução do verbo “sentou-se”, associada à locução adverbial “de novo”, foi realizada de forma muito pertinente (ZTM) por Moutonnier que escolheu o verbo “se rassit” [sentou-se novamente]. Porém, no segmento S3644, sua escolha entra em contradição com o TP, somente pela presença do advérbio “devagar”, que a tradutora subtraiu, para assumir a coerência de sua decisão tradutória. Com efeito, uma pessoa cansada tem o costume de “se laisser tomber sur une chaise” [deixar-se cair num cadeira], em geral, o movimento é rápido. No caso do TP, a autora descreve um movimento diferente: o cansaço se trata com cautela, devagar, com o corpo dolorido. Eis a distinção que reduz a pertinência da

<sup>435</sup> Os parênteses significam que a tradução transparente diz respeito à tradução do verbo “sentar-se”, não a totalidade do segmento, como no caso de Machado (RHOM), os segmentos de Moutonnier (DTM) apresentam em outras partes algumas variações, assinaladas nas suas respectivas linhas C→E: “Choice” [Escolha] (Hewson, 2011) →Efeito.

escolha de Moutonnier e que justifica a omissão do advérbio. Não chega a ser comparada a um erro do tipo de E. 41, acima, e tem o mesmo efeito.

As outras ocorrências do verbo “sentar” (sentada 13; sentara 2; sentaram 1; sente-se 1; sentava 1), que não são representadas aqui, foram devidamente traduzidas por Moutonnier, exceto uma ocorrência no segmento S1128, no qual a tradutora reproduz o erro assinalado por Lispector, na lista seguinte:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0648</b>	E a professora diz:	La maîtresse répond :	Et la maîtresse dit :
<b>S0649</b>	espere sentada pelos outros.	« Bien, attendez les autres <b>*assise*</b> . »	reste <b>assise</b> et attends les autres.
C→E		1{-}	TT
<b>S1128</b>	Ao redor da mesa escura, sob a luz enfraquecida pelas franjas sujas do lustre, também o silêncio <b>se sentara</b> nessa noite.	Autour de la table sombre, sous la lumière affaiblie par les franges sales du lustre, <b>on sentait</b> aussi le silence de la nuit.	Autour de la table sombre, sous la lumière affaiblie par les franges sales du lustre, le silence aussi <b>s’était assis</b> ce soir.
C→E		FSo (= E.41)	TT
<b>S1577</b>	Só abandonava aquele ar de estrangeira quando se sentava ao piano.	Elle ne quittait cet air d’étrangère que lorsqu’elle <b>se mettait au piano.</b>	Elle n’abandonnait cet air d’étrangère que quand elle <b>s’asseyait</b> au piano.
C→E		ZTM	TT

No segmento S0649, o adjetivo “sentada” foi simplesmente omitido, enquanto no segmento S1577, o verbo “sentar” foi traduzido por uma locução ou colocação lexical “*se mettre au piano*”, que significa também “sentar-se ao piano”, conforme o TP, que considere aqui como uma ZTM.

No segmento S1128, encontra-se o mesmo erro do tipo de E.41, porém com efeito menor, pois refere-se a um trecho de prosa poética; “o silêncio SE SENTARA nessa noite” foi traduzido por “ON SENTAIT aussi le silence de la nuit” [SENTIA-SE também o silêncio da noite], o que figura um falso sentido (FSo).

Devido ao efeito de paronomásia destacado acima, a análise das traduções de “sentiuse”, pode contribuir para verificar o efeito do erro E.41, sobre a totalidade da obra, conforme a lista do total das quatro ocorrências seguinte:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0463</b>	<b>Sentiu-se</b> um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas.	Elle <b>se sentit</b> une branche sèche, tendue dans l'espace, <u>prête à se rompre</u> , couverte de vieille écorce.	Elle <b>s'est sentie</b> une branche sèche, enfoncée dans l'air. Cassable, couverte de vieilles écorces.
C→E		(TT) <sup>436</sup> ; ZTM	TT
<b>S1884</b>	<b>Sentiu-se</b> depois como se tivesse voltado às suas verdadeiras proporções, miúda, murcha, humilde. Sereamente vazia.	Elle <b>se sentit</b> alors ramenée à ses vraies proportions, menue, fanée, humble, sereinement vide.	Elle <b>s'est sentie</b> après comme si elle était retournée à ses vraies proportions, menue, fanée, humble. Sereinement vide.
C→E		(TT)	TT
<b>S2019</b>	<b>Sentiu-se</b> melhor, pensou com mais nitidez.	Elle <b>se sentit</b> mieux, et ses idées devinrent plus nettes.	Elle <b>s'est sentie</b> mieux, a pensé avec plus de netteté.
C→E		(TT)	TT
<b>S2311</b>	E como essa era uma concessão, uma ordem indiscutível — perscrutou-se: se quisesse sinceramente poderia trabalhar? e a resposta foi resoluta: não — e uma vez que a decisão era mais poderosa que ele, <b>sentiu-se</b> quase alegre.	Il s'interrogea pour savoir s'il devait s'accorder cette dérogation. Pourrait-il travailler ? <u>La réponse fut résolument négative.</u> Sa décision prise, il <b>se sentit</b> presque joyeux.	Et comme ceci était une concession, un ordre indiscutable — <u>il s'est scruté</u> : s'il voulait sincèrement pourrait-il travailler ?, et la réponse a été résolue : non — et une fois que sa décision était plus puissante que lui, il <b>s'est senti</b> presque gai.
C→E		(TT); Adap.	TT

Os segmentos acima foram traduzidos de modo transparente (TT), ou seja, “sentiu-se” por “*se sentit*” (*passé simple*), tempo verbal escolhido por Moutonnier, ou por “*s'est sentie*” (*passé composé*), tempo usado por Machado, conforme seus respectivos projetos de tradução.

A observação de Lispector dirigida à editora francesa, referindo-se a uma generalização do erro (E.41), não possui fundamento na base do cotejo da tradução de PCS1 com PCS, pois encontrou-se uma única ocorrência a mais desse tipo (S1128), num total de 24, ou seja, 8,33% de erro, em vez dos 100% anunciados pela crítica.

Vale verificar se essa avaliação, a meu ver, precipitada se repete com a segunda afirmação sobre a tradução do como “ajudar” por “*ajouter*” [acrescentar], aparentemente, influenciado pelo mesmo efeito de paronomásia interlingual.

<sup>436</sup> Os parênteses significam que a tradução transparente diz respeito à tradução do verbo “sentir-se”, não a totalidade do segmento, como no caso de Machado (RHOM), os segmentos de Moutonnier (DTM) apresentam em outras partes algumas variações, assinaladas nas suas respectivas linhas C→E: “*Choice*” [Escolha] (Hewson, 2011) → Efeito.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0130</b>	Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, <b>ajuda-se.</b>	Mais personne ne peut rien pour les autres, on ne peut <b>aider</b> personne.	Mais personne ne peut faire quelque chose pour les autres, on <b>aide.</b>
C→E		(TT) <sup>437</sup>	
<b>S0252</b>	Apenas era preciso que tudo a <b>ajudasse</b> , a deixasse leve e pura, em jejum para receber a imaginação.	Seulement il fallait que tout <b>l'aidât</b> et la laissât pure et légère, à jeun pour recevoir l'imagination.	Seulement il fallait que tout <b>l'aide</b> , la laisse légère et pure, à jeun pour recevoir l'imagination.
C→E		(TT)	TT
<b>S0789</b>	— Deus me <b>ajude</b> , quando faz mal Joana?	Mon Dieu, <b>aidez-moi</b> ! Quand donc est-ce mal, Joana ?	— Dieu <b>m'aide</b> , quand ça fait du mal Joana ?
C→E		(TT)	
<b>S0924</b>	Se você não me <b>ajudar</b> , não chegarei a conhecê-la, não poderei guiá-la.	Si vous ne <b>m'aidez</b> pas, je ne parviendrai pas à vous connaître, je ne pourrai pas vous guider.	— Si tu ne <b>m'aides</b> pas, je n'arriverai pas à te connaître, je ne pourrai pas te guider.
C→E		(TT)	
<b>S1617</b>	<b>Ajudai-me.</b>	<b>Aidez-moi.</b>	<b>Aidez-moi.</b>
C→E		TT	TT
<b>S1666</b>	Sentia que ele sofria, que escondia alguma coisa viva e doente na sua alma e que ela só poderia <b>ajudá-lo</b> usando de toda a passividade que dormia em seu ser.	Elle sentait qu'il souffrait, qu'il cachait une douleur vive en son âme, et seule, elle pouvait <b>l'aider</b> , de toute la passivité qui dormait en elle.	Elle sentait qu'il souffrait, qu'il cachait quelque chose de vivant et de malade dans son âme et qu'elle seule pourrait <b>l'aider</b> utilisant toute la passivité qui dormait dans son être.
C→E		(TT)	
<b>S1825</b>	Sabendo disso <b>ajudava-se</b> a amá-la.	Le sachant, il <b>s'encouragea</b> à l'aimer.	Sachant cela il <b>s'aidait</b> à l'aimer.
C→E		Adap.	
<b>S2809</b>	Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena <b>ajuda</b> , a tesoura, a linha, à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco.	L'après-midi, assise, je la regarderais coudre, je <b>l'aiderais</b> de temps en temps, un point par-ci, un point par-là, les ciseaux, le fil, dans l'attente de l'heure du bain et du dîner.	Après, l'après-midi, assise et la regardant coudre, <b>l'aidant</b> ici et là, les ciseaux, le fil, dans l'attente de l'heure du bain et du goûter, ce serait bon, ce serait large et frais.
C→E		(TT)	
<b>S3256</b>	O cais do porto. — <b>ajudou</b> o homem.	Les quais du port... » <b>ajouta</b> l'homme.	Le quai du port ... — <b>a aidé</b> l'homme.
C→E		FSo	
<b>S3660</b>	Deus me <b>ajude</b> e Te <b>ajude</b> , única, eu volto.	Dieu me <b>protège</b> , et te <b>protège</b> , mon unique, je reviendrai.	Dieu <b>m'aide</b> et <b>T'aide</b> , unique, je reviens.
C→E		2 Adap.	

<sup>437</sup> Os parênteses significam que a tradução transparente diz respeito à tradução do verbo “ajudar”, não a totalidade do segmento, como no caso de Machado (RHOM), os segmentos de Moutonnier (DTM) apresentam em outras partes algumas variações, assinaladas nas suas respectivas linhas C→E (Causa →Efeito).

<b>S3919</b>	Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, <b>ajudai-me</b> , [...].	Dieu, viens à moi, je ne suis rien, je suis moins que poussière, je t'attends, jour et nuit, <b>aide-moi</b> , [...].	Dieu venez à moi, je ne suis rien, je suis moins que la poussière et je t'attends tous les jours et toutes les nuits, <b>aidez-moi</b> , [...].
C→E	(TT)		

Encontrou-se um total de 12 ocorrências do verbo “ajudar” (duas no segmento S0360), na integralidade do livro. Moutonnier fez duas leituras-interpretações, a meu ver, pertinentes, como no segmento S1825, “*il s’encouragea à l’aimer*” [ele encorajou-se a amá-la]. Sua escolha tradutória enquadra-se de forma coerente no ambiente tenso do triângulo amoroso formado por Joana, Otávio e Lídia (a amante dele). Quanto ao segmento S0360, a interpretação de Moutonnier, de transformar “Deus me AJUDE e Te AJUDE” em “Deus me PROTEJA e Te PROTEJA”, é também uma decisão adequada e contextualizada, pois, nesse bilhete, o “homem”, tão perdido quanto Joana, diz que deixa a “medalhinha com S. Cristóvão e Santa Teresinha<sup>438</sup>” dela para protegê-la, como uma bênção de Deus.

A referência mencionada na nota do erro E.41, acima, sobre a tradução do como “ajudar” por “*ajouter*” [acrescentar] encontra-se no segmento S3256, quando o “homem” ajudou Joana a lembrar o que tinha esquecido, dando-lhe indícios para facilitar a recordação:

— Horrível... — riu Joana. Eu sei: eu mesma disse que deveria ser tão verdade que já nascia com rima. **Pois já nem me lembro mais.**

— Que fazia domingo na praça. O cais do porto ... — **ajudou** o homem. (PCS, 167)

Moutonnier traduziu “**ajudou** o homem” por “*ajouta l’homme*” [acrescentou o homem], o que, de fato, representa uma mudança em relação ao TP, porém a tradução proposta enquadra-se nos limites de coerência, neste contexto, por exemplo, não desencadeia efeitos negativos. Esse erro representa 8,3% da totalidade do *corpus* composto de 12 ocorrências. Ademais, ele não foi registrado, de forma explícita, como o erro E.41, na tabela de síntese realizada por Clarice Lispector, destinada à editora Plon.

Para verificar a coerência das traduções que correspondem ao verbo “*ajouter*”, encontram-se quatro ocorrências em PCS1 de Moutonnier (DTM), além da que foi analisada acima, conforme a lista seguinte:

<sup>438</sup> Referência implícita antecipada à primeira tradutora de *Perto do coração selvagem*, Denise Moutonnier, que adotou o nome religioso de Teresa, em homenagem a Santa Teresa de Ávila.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0500</b>	Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que <b>se juntava</b> àquela outra tristeza — uma coisa imóvel atrás da cortina — com que dormira e acordara.	Maintenant, il lui pesait sur l'estomac et lui causait comme une tristesse de tout son corps qui <b>s'ajoutait</b> à l'autre tristesse, cette chose immobile derrière le rideau, avec laquelle elle s'était endormie et réveillée.	Maintenant cela lui pesait sur l'estomac et lui donnait une tristesse de corps qui <b>se joignait</b> à cette autre tristesse — une chose immobile derrière le rideau — avec laquelle elle avait dormi et s'était réveillée.
	C→E	(TT)	
<b>S0720</b>	A confusão vinha também de que não sabia se entrara “tudo é um” ainda em pequena, diante do mar, ou depois, <b>relembrando</b> .	La confusion venait aussi de ce qu'elle ne savait plus si elle avait chanté « Tout est un » lorsqu'elle était enfant, face à la mer, ou bien <b>de ce qu'elle avait ajouté depuis à ses souvenirs</b> .	La confusion venait aussi de ce qu'elle ne savait pas si elle avait entonné « tout est un » encore enfant, devant la mer, ou après, <b>en se [S'EN] souvenant</b> .
	C→E	Adap.	PPP
<b>S0923</b>	— Qual a pessoa que você mais admira? além de mim, além de mim, <b>acrescentou</b> o professor.	Quelle est la personne que vous admirez le plus ?... en dehors de moi, en dehors de moi, <b>ajouta</b> -t-il très vite.	— Quelle est la personne que tu admires le plus ? en dehors de moi, en dehors de moi — <b>a ajouté</b> le professeur.
	C→E	(TT)	
<b>S1379</b>	Sou casada, <b>ajuntou</b> Joana, tentando dar um ar íntimo à conversa.	D'ailleurs, je suis mariée, <b>ajouta</b> Joana pour donner un tour intime à la conversation.	Je suis mariée, — <b>a ajouté</b> Joana, essayant de donner un air intime à la conversation.
	C→E	(TT)	
<b>S3166</b>	Quis <b>acrescentar</b> ao pensamento confuso mais uma palavra, a verdadeira, a difícil, porém assaltou-o de novo a ideia de que não precisava mais pensar, não precisava de nada, de nada... ela viria daqui a pouco. Daqui a pouco.	Il aurait voulu <b>ajouter</b> à sa pensée confuse un dernier mot, le vrai, le difficile, mais, à nouveau, l'idée qu'il n'avait pas besoin de penser l'assaillit. Il n'avait plus besoin de rien. Joana allait survenir sous peu.	Il a voulu <b>ajouter</b> à la pensée confuse un mot de plus, le vrai, le difficile, pourtant l'a assailli de nouveau l'idée qu'il n'avait plus besoin de penser, n'avait besoin de plus rien, de rien ... elle viendrait d'ici peu. D'ici peu.
	C→E	(TT)	

Vale ressaltar que há uma única ocorrência do verbo “ajuntar” (S1379) no romance e no *corpus* de obras de Clarice Lispector. É um tipo de *hápax* na escritura clariceana, as duas tradutoras escolheram traduzi-lo com o verbo “*ajouter*”, que usaram também na tradução de “acrescentar” (S0923 e S3166). No entanto, o verbo “juntar-se a” (S0500) encontra uma boa solução tradutória em “*s'ajouter à*” ou “*se joignait à*” na tradução de Machado.

No segmento S0720, Moutonnier empregou o verbo “*ajouter*”, para fazer uma perífrase do gerúndio “relembrando”, “*de ce qu'elle avait ajouté depuis à ses souvenirs*” [do que ela juntara desde então a suas lembranças], pois a tradução literal por um gerúndio francês “*en se souvenant*”, imprime um caráter marcado que não existe no TP. A decisão de

Machado de traduzir pelo gerúndio francês gera estranheza e beira a agramaticalidade, porque o verbo “se souvenir” precisa de um complemento, “se souvenir de” algo ou alguém. No caso de Machado, essa regência verbal não é completa; uma solução, pouco elegante, é o uso do pronome complemento “en”, que retoma tudo o que antecede: “en s’EN souvenant”.

A análise do erro E. 41, acima, permitiu, de um lado, abrir a possibilidade de uma nova leitura da primeira tradução francesa de *Perto do coração selvagem*, liberando-a, paulatinamente, de sua fama de tradução “ruim”. Para isso, já se percebeu que as notas categóricas de Lispector – “Cada vez que o tradutor encontrou a palavra: A, ele traduziu por B” – devem ser bastante relativizadas, pois baseadas na intuição generalizadora da autora, não no devido cotejo das ocorrências no TP e no TC.

Do outro lado, as escolhas tradutórias de Moutonnier analisadas, acima, permitem definir seu perfil, em que ela busca certa autonomia em relação ao automatismo que proporciona a tradução das mesmas ocorrências ao longo do texto, conforme a Tabela 4.7 (p. 357), 14% das ocorrências do verbo “sentir” (0% no caso de Machado) foram traduzidas de forma diferente do que o esperado verbo “sentir” (em francês) e 37,5% no caso do verbo “sentar”.

Ademais, vale enfatizar, na tradução de textos literários, a *tomada de riscos* do tradutor. Temos a sorte aqui de cotejar o TP com duas traduções antípodas no que diz respeito a seus respectivos projetos de tradução, entre certa tendência à adaptação pontual e de pouca extensão (DTM-PCS1) ao *extremo literalismo* (RHOM-PCS2). Fora o deslizamento do erro E.41, constatou-se que as escolhas diferenciadas de Moutonnier, referentes aos verbos “sentir / sentar” e “ajudar / ajouter”, não eram (sempre?) ligadas ao seu desconhecimento da tradução mais literal ou canônica, mas sim, à vontade de se adequar melhor ao contexto, por exemplo. Pode-se acrescentar que várias escolhas de Machado são oriundas da própria tradução de Moutonnier, o que de certa maneira é lógico, pois o **RE**tradutor tem a obrigação de se informar sobre as traduções anteriores (BERMAN, 1995).

Aliás, a maior parte dos tradutores literários são, sem cunho pejorativo, REtradutores, mesmo quando a obra é traduzida pela primeira vez numa língua B, desde que já exista, pelo menos, uma tradução numa língua A. Assim, a tradução de *Perto do coração selvagem* de Moutonnier, por exemplo (pois isso vale para qualquer autor), transformou todas as outras traduções das obras de Clarice Lispector em REtradução, na medida em já foi “traduzida” em algum lugar.



Na verdade, do ponto de vista da extensão textual (aqui o capítulo), seria a própria autora a (auto)tradutora para o italiano, com Ungaretti em 1944, em seguida, Beata Vettori, com a *Citade Sitiada* em 1952.

#### 4.4.3.5. “A tia”: sensações oximóricas

No capítulo cinco, “A tia”, Joana, após a morte do pai, é conduzida por uma empregada na casa dos tios para morar com eles numa casa isolada, perto do mar. A primeira impressão do lugar, que teoricamente deve inspirar paz e tranquilidade, com a ventania, assustou a protagonista com as coisas: “Tudo gritava: não! não!” (PCS, 36). Porém, a casa da tia era um refúgio, onde nem o vento nem a luz entravam, proporcionando um ambiente sombrio e pesado, com móveis também pesados e escuros, banhando num cheiro morno de mofo.

Clarice, como crítica de tradução, detectou um erro, E.44, na descrição desse ambiente pesado e angustiante, com o surgimento de duas marcas brancas, como o gesso (*plâtre*), que irrompem na penumbra e que não existem no TP: “*les sourires de DEUX PLÂTRES*” [os sorrisos de DOIS GESSOS].

**E.44** [S0511] Texto original *A mulher sentou-se com um suspiro na sombria sala de espera, onde, entre os móveis pesados e escuros, **brilhavam levemente os sorrisos DOS HOMENS EMOLDURADOS.*** p. 36

Tradução de Moutonnier	« ... <i>brillaient doucement les sourires</i> DE DEUX PLÂTRES. » (p. 35)	Zona de conflito
Correção de Lispector [parcialmente aprovada]	« ... <i>brillaient doucement les sourires</i> DES HOMMES ENCADRÉS. » (20)	
Texto publicado em 1954	<i>Avec un soupir, la femme s’assit dans le salon obscur où, entre des meubles lourds et sombres, <b>brillaient doucement les sourires D’HOMMES DANS LEURS CADRES.</b></i>	p.44-45
Texto publicado em 1981	<i>La femme s’est assise avec un soupir dans la sombre salle d’attente, où, entre les meubles lourds et foncés, <b>brillaient légèrement les sourires des hommes encadrés.</b></i>	

A palavra “*plâtre*”, neste contexto, pertence, em francês, à área das artes plásticas e da decoração, e designa qualquer objeto ornamental moldado com gesso, como no caso da reprodução de estátuas ou de bustos de figura humana. Em português, existe uma aceção similar de “*plâtre*” no substantivo “gesso”, segundo Houaiss (2007), “3. Derivação: por extensão de sentido. qualquer ornato ou objeto de arte moldado em gesso”. Portanto, por metonímia, os “homens” de Lispector metamorfosearam-se em “*plâtres*” [bustos em gesso]; o processo interpretativo de Moutonnier foi orientado pela palavra “**emoldurados**” que se

parece com “**moldados**” e que, aliás, possuem a mesma origem etimológica<sup>439</sup> espanhola, oriunda do verbo “moldar”. Essa palavra foi usada uma única vez em PCS, não foi possível verificar se a tradutora generalizou essa interpretação.

O número “*deux*” [dois] vem da preposição “de+os” (dos), que, com recurso pontual ao espanhol, transformou-se em adjetivo numeral “*dos*” [dois] para a tradutora. Há sessenta e quatro ocorrências de “dos” em PCS, essa é a única que recebeu esse tratamento diferenciado de “numeral” espanhol. A combinação dessas duas interpretações gerou o resultado destacado por Lispector, “*deux plâtres*” [dois bustos em gesso], é que é o fruto de um deslizamento tradutório pontual, porém construído e justificado pelo contexto descritivo do TP.

Como todo bom crítico das traduções, Lispector sempre apresenta uma solução após destacar o erro. Essa situação é mais desconfortável para ela, pois o francês não é sua língua materna e não o domina perfeitamente (como no caso de Beata Vettori). No entanto, o processo de *autotradução* no qual se engajou corajosamente faz parte de uma empreiteira intelectual exigente e ariscada. Com efeito, criticar e retraduzir os trechos problemáticos exige tomadas de riscos similares ao de traduzir uma obra para, em seguida, ser publicada. A crítica e a retradução são submetidas ao crivo de outros críticos, e assim por diante. O crítico de traduções concentra-se no entendimento do processo tradutório e de seu produto, condenar ou absolver o tradutor é uma atitude que não condiz com seu papel.

A correção de Lispector limita-se sempre no ponto preciso que destacou (em versalete), não tenta rever o trecho todo, somente o “erro”. No caso, ela reformulou “*DE DEUX PLÂTRES*” por “*DES HOMMES ENCADRÉS*” [dos homens emoldurados], numa *autotradução* literal que autoriza a *retrotradução* e permite reencontrar o texto do original. Porém, neste contexto, a editora apenas aceitou parcialmente a proposta de Clarice, pois o uso do adjetivo “*encadrés*” tal qual significa “dos homens supervisionados”, no sentido de “*encadrer des employés*” [supervisionar funcionários], um “*cadre*” é um supervisor, um “*cadre supérieur*” é um executivo. Portanto a solução, pertinente, publicada foi “*D’HOMMES DANS LEURS CADRES*” [de homens em seus quadros]. No caso de Machado, ela optou por manter a tradução literal “*DES HOMMES ENCADRÉS*”, similar à da autora.

Percebe-se que a decisão final foi originária de longo processo de consensos, do questionamento da solução tradutora, da retração da autora, da avaliação e da reformulação do corpo editorial, pois não existem informações que comprovariam a participação da própria Moutonnier à revisão final, nem cópias das provas corrigidas por Clarice.

<sup>439</sup> No verbete “moldura” encontra-se essa informação sobre sua etimologia: “esp. moldura (1580) e, este talvez, f. hapl. de \*moldadura, de moldar; ver mod-; f.hist. a1582 moldura ‘m.q. molde’, 1708 moldura ‘caixilho’”

Na continuação da descrição, iniciada no segmento S0511 (do E.44), do ambiente interno da casa da tia:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0512</b>	Joana continuou de pé, mal respirando aquele cheiro morno que após a maresia forte vinha doce e parado. Mofo e chá com açúcar.	Joana resta debout ; elle respirait mal cette odeur *tiède* de [ <b>moisi et de thé sucré</b> ] [MDO] qui semblait <u>fade et figée</u> [après <u>l'haleine puissante de la mer</u> ] [MDO].	Joana est restée debout, respirant mal cette odeur tiède qui après la <u>marée</u> forte venait douce et <u>arrêtée</u> . Moissure et <u>thé avec sucre</u> .
C→E		1 {-} ; 2 MDO ; 2 ZTM	PPP

Moutonnier transformou, à primeira vista, de forma radical, o segmento S0512, aproximando-o de uma adaptação do TP. Porém, sua análise destaca, a meu ver, duas ZTMs. Com efeito, apesar da subtração do adjetivo “morno”, que foi substituído pelo sintagma “Mofo e chá com açúcar”, devido ao projeto de tradução de Moutonnier, conforme os padrões da língua formal francesas, evita o emprego de frase nominal. Essa mudança de ordem [MDO] contribui para respeitar esse critério, inserindo o grupo nominal na frase completa interior, no lugar de “morno”, que a tradutora decidiu apagar para não alongar a enumeração do tipo: “*cette odeur tiède, de moisi et de thé sucré*” [cheiro morno, de mofo e de chá adocicado].

No que diz respeito às ZTMs, a primeira a tradução de “doce e parado” por “*fade et figée*” [insípida e imobilizada], a concordância deve-se ao gênero feminino de “*odeur*” [cheiro]. Apesar de se afastar do TP pela tradução de “doce” por “*fade*”, Moutonnier optou por uma interpretação de desconforto que proporciona o ambiente pesado. Na segunda, a tradução de “maresia forte”, no sentido da acepção n.º 1, do dicionário Houaiss, “cheiro forte e característico que se desprende do mar, na vazante”, não possui tradução em francês, em uma palavra única, mas sim, composta como: “*air salin*” [ar salino]; “*air marin*” [ar marinho] ou “*odeur de marée*” [cheiro de maré]. Moutonnier não se conformou com o prosaísmo dessas possibilidades e trabalhou o conceito de cheiro forte e ruim devido à presença do substantivo “mofo”, para propor “*l'haleine puissante de la mer*” [o hálito poderoso do mar], que, a meu ver, ilumina esse segmento e entra em consonância com a prosa poética clariceana. Aqui, a tradutora conseguiu superar as dificuldades desse tipo de trecho, conforme destaquei anteriormente, reequilibrando as avaliações que destacaram maiores desvios na tradução dos trechos de prosa poética.

De repente, a intrusão da tia pegou de surpresa Joana, que a abraçou chorando e soluçando “Pobre da orfãzinha!” (PCS, 36) diante dos excessos de afetividade da tia. Joana ressentiu um profundo enjoo, a ponto de expressar um sentimento de revolta: “Me deixe!” Ela

tentou escapar, mas sentiu-se prisioneira, enfim conseguiu fugir da casa até o mar e vomitou sua repugnância e cólera, até reencontrar-se com a paz.

	CL	DTM	RHOM
S0550	De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar.	Accroupie, jambes tremblantes, elle but un peu †d'eau† *de mer*.	Accroupie, les jambes tremblantes, elle a bu un peu de mer.
C→E		1{+}; 1{-}	TT
S0551	Assim ficou descansando.	*Ainsi* <u>Cela la calma</u> .	Ainsi elle est restée <u>se reposant</u> [POUR SE REPOSER].
C→E		<u>Adap.</u>	PPP ; Agr.
S0552	Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão — apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente.	De temps en temps, elle fermait à demi les yeux, bien au niveau de la mer et elle vacillait, tant cette vision était aiguë. A peine une [LA] *longue* ligne <u>verte pour unir son regard à cette mer immense</u> .	Parfois elle entrefermait les yeux, juste au niveau de la mer et vacillait, si aiguë était la vision — seulement la ligne verte <b>allongée</b> , unissant ses yeux à l'eau infiniment.
C→E		Pont.; 1 {+} ; ZTM	PPP ; EL→FSO

Joana bebeu de fato água do mar, a tradutora (DTM) permanece no aspecto prosaico, pois resolveu apagar essa metonímia essencial (S0550) para a autora, que quis mostrar que a protagonista não bebeu só água, mas, sim, um pouco da imensidão do mar e de sua revolta: “[o mar] Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo”. (PCS, 38). Depois, Joana, como a onda brava, acalma-se, estirando-se na “areia silenciosa”, conforme o segmento S0551, onde “[a]ssim ficou descansando” foi traduzido por “[c]ela la calma” [isso acalmou-a]. Essa decisão tradutória que foge do literalismo, fruto de uma interpretação pertinente, restitui ao leitor francês a sensação que invade o corpo e a mente de jovem Joana – uma tradução mais literal, porém coerente, “*elle commença ainsi à se reposer*” [ela começou assim a descansar]. A tradução desse segmento por Machado é questionável, salvo com um projeto de tradução nitidamente explícito para advertir o leitor francófono, o que não foi feito, pois além do *extremo literalismo*, já destacado, o segmento é agramatical (S0551). Com efeito, isso cria um efeito negativo – certamente contrário às intenções da tradutora – de uma prosa inacabada ou de um registro linguístico peculiar que não condiz com o texto original.

Novamente no segmento S0552, a protagonista entrefecha os olhos para criar uma ilusão visual, manter o mistério, como já fez no início deste capítulo: “Se abrisse os olhos enxergaria cada pedra, acabaria com o mistério. Mas **entrefechava**-os e parecia-lhe que o bonde corria mais e que se tornava mais forte o vento salgado e fresco do nascer do dia”. (PCS, 35, grifo meu). A tradução dessa ilusão representa, a meu ver, uma ZTM, pois

Moutonnier, fora a subtração do adjetivo “comprida”, conseguiu reproduzir a sensação expressa pelo narrador, “[la] *ligne verte pour unir son regard à cette mer immense*” [a linha verde para unir seu olhar a esse mar imenso]. A “água”, que substituiu o “mar” no segmento S0550, apagando a metonímia, tem-se aqui, o mesmo efeito, porém com as escolas invertidas, o substantivo “água” substituído, desta vez, por “mar”. Esse quiasmo tradutório inverte o efeito metonímico e reduz, de certo modo, o teor poético do TP, porém a tradutora não se conformou com o literalismo conseguiu reverter esse apagamento na tradução do advérbio “infinitamente” pelo adjetivo “imenso”, restabelecendo com “o mar imenso” a essência da prosa clariceana. A tradução de Machado apaga os relevos estilísticos dados por Lispector, o uso do verbo “*entrefermer*” [entrefechar] (não dicionarizado<sup>440</sup>), construído na base de “*entrouvrir*” [entrebair] (dicionarizado), pode ser uma atitude pertinente do ponto de vista tradutório, se tivesse sido proposicional da parte da tradutora, que, conforme a análise do erro (E. 47), não parece evidente, pois é mais influenciada pelo literalismo.

Ao entrefechar os olhos, Joana recria um mundo de ilusão de óptica que permite, por exemplo, modificar a impressão de velocidade do bonde ou dar aos limites do horizonte um caráter infinito onde o mar e o céu se encontram na “linha verde comprida”. Clarice Lispector destacou, na tradução, uma rachadura no devaneio de Joana, recompondo-se de seu momento de fúria que abalou seu ser mais íntimo, voltando devagar à realidade quando o “sol rompeu as nuvens”. O brilho das “ondas de estanho” (PCS, 38) do mar revoltado sucede à cintilação dos brilhos sobre as águas apaziguadas.

**E.47** [S0553] Texto original O sol rompeu as nuvens e **os pequenos BRILHOS que cintilaram sobre as águas** eram foguinhos acendendo e apagando. p. 38

Tradução de Moutonnier	« ... <i>les petits DIAMANTS qui scintillaient sur les eaux ...</i> » (p. 38)	Zona de conflito
Correção de Lispector [não aprovada, mas revisada pela editora]	② « ... <i>les petits ÉCLATS qui scintillaient sur les eaux</i> » est traduit (p. 38) par « <i>les petits diamants ..., etc, etc</i> »	

Texto publicado em 1954 *Le soleil perça les nuages, et DE petits DIAMANTS SCINTILLÈRENT sur L'EAU, des feux qui s'allument et s'éteignent.* p.47

Texto publicado em 1981 *Le soleil a rompu les nuages et les petits brillants qui ont scintillé sur les eaux étaient de petits feux s'allumant et s'éteignant.*

Clarice ficou inconformada com escolha de Moutonnier que paradoxalmente é muito pertinente, pois, em francês, tinha uma única solução mais literal que, aliás, foi adotada, com justeza, por Machado, com o substantivo “*brillant*”. Com efeito, ela qualificou essa escolha de

<sup>440</sup> Esse verbete não consta nos principais dicionários de língua francesa como “Le petit Robert” (2011), “Antidote” (2008), “Le Larousse” (2009), porém encontra-se um entrada com “entrefermer” no CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) (2012).

“arbitrária” e “surpreendente”, conforme o rascunho<sup>441</sup>, de próprio punho da autora, de uma correspondência, originalmente em francês, para a editora Plon:

~~Et des arbitrarités, aussi, surprenantes.~~ Et je ne parle pas de morceaux où la traduction est ~~surprenamment~~ <sup>vraiment</sup> arbitraire, d'une façon surprenante. (LISPECTOR; VARIN, 1986a, p. 9) (reprodução diplomática).

[~~E das arbitrariedades, também, surpreendentes.~~ E eu não falo de trechos onde a tradução é ~~surpreendentemente~~ <sup>verdadeiramente</sup> arbitrária, de um modo surpreendente.] (tradução minha)

A colocação da autora chega a ser surpreendente, também, do ponto de vista crítico das traduções, pois, no âmbito de uma *revisão estilística*, a escolha de Moutonnier é a mais poética das três, em adequação com o trecho do TP: “*diamant*” [diamante] (Moutonnier), “*éclat*” [brilho] (Lispector) e “*brillant*” [brilho] (Machado). Com efeito, conforme a hipótese que emiti anteriormente, a tradução de Moutonnier apresenta algumas escolhas tradutórias que corresponde mais a variações linguísticas do português europeu, de acordo com os dicionários de português disponíveis, na época, na França.

Assim, no verbete “brilho”, do dicionário Houaiss (2007), na acepção n.º 13, lê-se “Derivação: por metonímia. **Regionalismo: Portugal.** Uso: linguagem de delinquentes. pedra preciosa, esp. **Diamante.** 13.1 Derivação: por metonímia. anel de pedra preciosa, esp. de diamante; brilhoso”. A característica dessa pedra preciosa manifesta-se pelo seu “brilho”, seu modo de domar os reflexos de luz, da mesma forma do que os raios do sol na superfície do mar, na descrição do narrador.

Vale ressaltar que a escolha de Machado adota também essa acepção de “diamante”, pois o substantivo “*brillant*”, segundo a definição do dicionário Antidote (2008): “*Diamant taillé en facettes afin d'être monté sur un bijou*”. [diamante lapidado em facetas para ser montado numa joia].

A proposta de Lispector não foi aprovada pela editora, pois o substantivo “*éclat*” possui o sentido de “brilho” do TP com um complemento nominal, como os exemplos dados pelo dicionário *Le Robert* (2011), “*éclat de lumière*” [brilho] (claridade), “*éclat d'un diamant*” (cintilação), sendo empregado só e no plural, “*éclats*” significa mais “estilhaços” do que “brilhos”. A decisão de Moutonnier foi acatada, no entanto a editora revisou também sua versão inicialmente proposta. Alterou, de acordo com o TP, o tempo verbal do pretérito imperfeito (*imparfait*) para o perfeito (*passé simple*), “*scintillaient*” para “*scintillèrent*”,

<sup>441</sup> Vale ressaltar que esse documento atribui a mesma avaliação ①, ao erro E.77.1, analisado mais para frente (p.65).

porém apagou a licença poética do plural “*eaux*” [águas], que expressa noção de imensidão, “*sur les eaux*” para “*sur l’eau*”, mais prosaico.

A tradução de Machado é transparente, porém a tradução do gerúndio português pelo *participe présent* [particípio presente] francês, confere ao texto estilo semelhante ao administrativo.

Clarice prendeu-se neste segmento ao literalismo, destacou uma “infidelidade” aparente, sem avaliar o impacto de sua carga poética no contexto. A *crítica das traduções* não condiz com a avaliação axiológica. Com efeito, não há espaço para o crítico substituir uma escolha tradutória, fruto de um processo interpretativo pertinente, por outra, tanto apropriada e subjetiva quanto a primeira. A crítica de traduções de textos literários deve ser tão flexível quanto a tradução desse gênero. Evidentemente, o papel do crítico é apresentar alternativas que poderão ser incorporadas numa retradução, pois é a finalidade da leitura-crítica do texto traduzido que chama angustiadamente uma nova vida, não porque a anterior era ruim ou insatisfatória, mas sim, movido por uma adequação à evolução das mentalidades dos públicos receptores. Portanto, a crítica desse segmento (E.47) por Clarice não está desprovida de interesse, mas não acrescenta necessariamente algo em relação a sua própria produção autoral, dando a impressão de um distanciamento significativo entre a Clarice de 1954 e a de 1943, é normal, pois o ser humano *se retraduz* todos os dias, toda hora, para não cair no *obsoletismo* social.

Joana permanece ainda frente à imensidão do mar, após seu momento de fúria, sentindo uma metamorfose dentro de si, “[n]ão era tristeza, uma alegria quase horrível...” (PCS, 38), em busca dessa harmonia que parece ilusória, devido a um somatório de sensações contraditórias e oximóricas, como a alegria horrível ou a fúria melódica.

Clarice destaca no segmento S0559, um erro (E. 48) na tradução do verbo “reparar” como transitivo indireto, pois associado à preposição “em”, que significa segundo a acepção n.º 6 do dicionário Aurélio (2010): “Fixar a vista ou a atenção em; observar, ver, notar”.

<b>E.48</b> [S0559]	Texto original	<i>Cada vez que REPARAVA NO mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito.</i>	p. 38
	Tradução de Moutonnier	« <i>chaque fois qu'elle S'OFFRAIT À la mer ...</i> » (21)	Zona
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer ...</i> » (p.38)	de conflito
	Texto publicado em 1954	<i>Chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer et son éclat tranquille, elle éprouvait cette gêne et cet amollissement de son corps, à la taille, à la poitrine.</i>	p. 48
	Texto publicado em 1981	<i>Chaque fois qu'elle REMARQUAIT la mer et le brillant quiet de la mer, elle sentait ce serrement et après ce relâchement dans le corps, à la taille, dans la poitrine.</i>	

Do erro E.47 ao E.48, Clarice anotou, com justeza, o único problema tradutório que existia neste pequeno intervalo (S0553 a S0559), onde Joana numa situação passiva no TP, encontra-se ativa no TC, oferecendo-se ao mar, num tipo de ritual que não existe de forma explícita na prosa original clariceana. Todavia, vimos que a tradução de Moutonnier, até neste ponto, destaca-se pela coerência global da leitura-interpretação feita do TP. No caso do erro E.48, vale a pena entender a decisão que levou a tradutora a levar Joanna a se “oferecer” ao mar e a seu “brilho quieto”. Estamos, a meu ver, perante um caso de *tradução radical*, conceito proposto por Quine (1977), focalizado neste erro, quando o tradutor enfrenta uma palavra desconhecida e infere seu sentido no contexto. Ao exemplo de “reparar *em*”, apesar de conhecer a palavra “reparar” (acepção transparente para “*réparer*”), ela não faz sentido no contexto, é logo a preposição “em” que possui a chave semântica, que Moutonnier desconhece.

A leitura ritualística do trecho clariceano da tradutora enquadra-se num tipo de “prática ritual de lavagem (presente em diversas religiões) com finalidade de purificação ou iniciação”, conforme a definição de Houaiss (2007), dada na primeira acepção do verbete “batismo”: “De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar”. (PCS, 38). A água que bebe Joana, como o corpo de uma divindade, a exemplo da transubstanciação (eucaristia), a água que molha seus pés, com efeito de purificação ou rito de passagem da infância para adolescência, com a conscientização da morte do pai e de seu novo estatuto de órfã: “Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés” (PCS, 38) ou “Nela [na água do mar] molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada” (PCS, 39).



	CL	DTM	RHOM
	<b>S0580</b> Agora, junto do mar onde o <b>brilho</b> era uma chuva de peixe de água.	Maintenant face à la mer où <b>l'éclat de la lumière</b> faisait comme une pluie de poissons d'or.	Maintenant, auprès de la mer où le <b>brillant</b> était une pluie de poissons d'eau.
	C→E		
	<b>S1407</b> Fascinara-a o seu ruído — como o da respiração de uma criança tenra —, o <b>seu brilho doce</b> — como o de uma planta recém-nascida.	Le ronronnement de cette vie la fascinait, — comme la respiration d'un tendre nouveau-né, comme <b>le doux éclat</b> d'une plante qui vient d'éclore.	Son bruit l'avait fascinée — comme celui de la respiration d'un enfant tendre —, <b>son brillant doux</b> — comme celui d'une plante nouvelle-née.
	C→E		
	<b>S1744</b> Revirou os olhos e num momento as gorduras tremeram, o <b>brilho</b> dos lábios molhados e frouxos fulgurou docemente.	Il roulait ses yeux, les replis de graisse tremblotaient, ses lèvres humides et molles brillèrent doucement.	Il a retourné les yeux et pendant un moment ses graisses ont tremblé, le <b>brillant</b> de ses lèvres mouillées et molles a fulguré doucement.
	C→E		
	<b>S2107</b> Também temera a princípio que a última cena em comum, quando fugira assustada para a puberdade, dificultasse a visita, deixasse-os em mal-estar, naquela mesma sala estranha e sonsa onde agora a poeira vencera o <b>brilho</b> .	Elle craignait que la dernière scène (celle de sa fuite) ne rendît difficile sa visite, et ne les mît tous deux mal à leur aise dans cette salle étrange et sournoise, où la poussière, aujourd'hui, avait triomphé de <b>l'éclat</b> .	Elle avait craint aussi au début que la dernière scène en commun, quand elle avait fui effrayée vers la puberté, rende difficile la visite, qu'elle les mette mal à l'aise, dans cette même salle étrange et sournoise où maintenant la poussière avait vaincu le <b>brillant</b> .
	C→E		
	<b>S2726</b> Como escapar ao meu <b>brilho</b> e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher?	Comment pourrait-il échapper à mon <b>éclat</b> et à ma promesse d'évasion ? Comment pourrait-il échapper à cette femme si sûre ?	Comment échapper à mon <b>brillant</b> et à ma promesse de fuite et comment échapper à la certitude de cette femme ?
	C→E		

Porém, esse erro (E. 48) não pode ser considerado como “deslizamento”, pois não há no livro outras ocorrências do verbo “reparar” para verificar como foram traduzidas em contextos diferentes. Portanto, essa interpretação foi construída a partir de uma leitura da tradutora, devido ao aparente desconhecimento desta acepção.

A proposta de Clarice Lispector foi aprovada pela editora. Vale ressaltar que o substantivo “brilho” foi traduzido neste contexto, pelo substantivo “*éclat*” (no singular), conforme proposta (no plural) da autora no erro anterior (E. 75). Ela usa várias vezes essa imagem, no trecho onde Joana fica à beira-mar.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0567</b>	O pequeno lago quieto <b>faiscava</b> serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia.	Le petit lac tranquille et serein <b>scintillait</b> au soleil, tiédissait, s'écoulait, s'échappait.	Le petit lac quiet <b>étincelait</b> sereinement au soleil, s'attiédissait, glissait, fuyait.
	C→E		TT
<b>S0570</b>	O sal e o sol eram <b>pequenas setas brilhantes</b> que nasciam aqui e ali, picando-a, estirando a pele de seu rosto molhado.	Le sel et le soleil, c'étaient de <b>petites aiguilles étincelantes</b> qui poussaient ici et là, la piquaient, irritaient la peau de son visage mouillé.	Le sel et le soleil étaient de <b>petites flèches brillantes</b> qui naissaient ici et là, la piquant, étirant la peau de son visage mouillé.
	C→E		TT

Joana precisava se refazer sozinha graças a sua interação como o mar e a energia de sua água pura e salgada que bebia, sua felicidade aumentou, mas agora era “uma alegria séria, sem vontade de rir” (PCS, 39). Lispector emprega novamente o recurso estilístico do oxímoro, para descrever essa felicidade inacessível para a protagonista, esse substantivo acompanha-se, com frequência, de um adjetivo que lhe atribui valor atenuado. A fuga de Joana não só diz respeito à atitude da tia que, com boas intenções exacerbadas, pulou em cima dela feito o polvo, descrito acima, que a lucidez de Joana a levou a escapar dela, correndo fora da casa. Essa atitude da tia acrescentou-se à dor ligada à morte do pai, nem teve tempo de iniciar o trabalho de luto, conforme Freud (2011), em *Luto e melancolia*: “O luto afasta a pessoa de suas atitudes normais para com a vida, mas sabemos que este afastamento não é patológico, normalmente é superado após certo tempo e é inútil e prejudicial qualquer interferência em relação a ele”. Sua alegria aumentou restringida pelo pensamento que “[s]em medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu”. (PCS, 39)

	CL	DTM	RHOM
<b>S0574</b>	Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca.	Lentement, la pensée arriva,*sans peur* [nue et silencieuse comme le sable blanc sous le soleil], [MDO] et non de cendres et de pleurs comme elle avait été jusqu'alors.	Lentement est venue la pensée. Sans peur, non grisâtre et pleurnicharde comme elle était venue jusqu'a maintenant, mais nue et silencieuse en dessous du soleil comme le sable blanc.
	C→E	1 {-} ; MDO	

O estilo fragmentado clariceano levou a tradutora, no seu processo de leitura- interpretação, a evitar usar frase longa sem verbo – que é contrário às normas redacionais da língua francesa culta da época –, juntar a frase nominal à anterior. O projeto de tradução de Moutonnier pode exigir, pontualmente, essa forma de reescritura tradutória.

Porém, as alterações realizadas foram motivadas por uma questão sintática ligada à organização dos argumentos em oposição, com “et non”. Assim a sequência da autora **NÃO A (negativo) MAS B (positivo)** foi avaliada pela tradutora como logicamente menos explícita do que a sequência: **B (positivo) ET NON A (negativo)**.

Apesar de ser correta, do ponto de vista de “fidedignidade” ao TP, a mudança da ordem (MDO) dos constituintes que qualificam o pensamento altera o efeito de gradação do negativo para o positivo, do passado para o presente, da escuridão para a luz, das cinzas para a areia branca. Ademais, a subtração do sintagma “sem medo” apaga também a evolução do estado de espírito no qual se encontrava a protagonista *antes* de fugir da casa da tia, pois pensava “com medo”. A perda do medo se concretizou no *rito de passagem* da morte simbólica da *menina Joana* para o nascimento de Joana *adolescente*, coincidindo com a morte do pai.

A conscientização da morte do pai levou a autora a dedicar um longo trecho da narrativa para o leitor perceber a metamorfose de Joana e seu fortalecimento progressivo. A imensidão do vazio, que lhe proporciona essa perda de sua última ligação com os pais, se mede com a imensidão do fundo do mar, sombrio e inatingível, um tipo de “além-mundo” pagão, mas perto da casa da tia:

	CL	DTM	RHOM
<b>S0581</b>	<b>O pai morrerá como</b> o mar era fundo! compreendeu de repente. <b>O pai morrerá como</b> não se vê o fundo do mar, sentiu.	<b>Elle le comprit</b> *soudain* ! [MDO] son père était mort, comme la mer est profonde ! <b>Elle comprit</b> qu’il était comme le fond de la mer qu’on ne voit pas.	*Le père était mort comme la mer était profonde.* Le père était mort comme on ne voit pas le fond de la mer, a-t-elle senti.
<b>C→E</b>		1{-} ; MDO ; ZTM	1{-} ; TT

A tradução desse segmento S0581, de cunho poético, recebeu da parte de Moutonnier algumas alterações, como a subtração do efeito subitâneo da compreensão, como se fosse uma iluminação, “de repente”, neutraliza a força do entendimento do estado dos fatos. A mudança de ordem (MDO) dos constituintes evitou a repetição do grupo nominal “O pai morrerá como”, mas a tradutora interpretou que esse ritmo binário devia ser mantido. Porém, a manutenção não se focaliza mais na morte do pai, ou seja, no fato, como no TP, mas, sim, na compreensão desse fato, o que engrandece a força da mutação de Joana. Do “pai”, com o artigo definido “o”, quase impessoal e distanciado, a tradução religa-o à filha, Joana, apesar de sua presença “icônica” com o pronome pessoal “il”. Ela não sente mais, mas entende. O leitor francês depara com uma protagonista mais racional, com Moutonnier, do que sensível, com Lispector. A racionalização, em detrimento da sensibilização, manifesta-se com um traço

tradutório peculiar a essa tradutora. Essa decisão tradutória representa, a meu ver, uma ZTM, na medida em que, apesar de apresentar uma Joana mais segura do que no TP, a tradutora a provocou na sua *reorganização sintática* da prosa clariceana, que antecipa essa leitura que será dada nos próximos capítulos. O eco dos fundos do mar foi preservado na tradução “*la mer est profonde*” [o mar é fundo], ressoou em “*le fond de la mer qu’on ne voit pas*” [o fundo do mar que não se vê].

Quanto a Machado, fiel ao seu literalismo extremo, traduziu de forma transparente, porém não traduziu a primeira frase do segmento. Essa subtração, conforme o seu projeto de tradução, é um deslizamento tradutório, devido a uma falha de atenção, um esquecimento, um “pulo de linha”.

Antes de chegar ao erro (E.50) destacado por Lispector, pode destacar-se uma pequena zona de turbulência na tradução de Moutonnier, pois alguns segmentos consecutivos apresentam várias subtrações.

	CL	DTM	RHOM
<b>S0590</b>	Foi-se fazendo escuro e aos poucos círculos e manchas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiram, aumentando e diminuindo.	Tout devint noir, †très† noir, et peu à peu des cercles et des taches rouges *DES BOULES PLEINES ET TREMBLANTES* surgirent, grandirent, *ET* s’effacèrent.	Il se mit à faire noir noir et peu à peu des cercles et des taches rouges, des boules pleines et tremblantes ont surgi, augmentant et diminuant.
C→E		1{+} ; 2{-}	TT
<b>S0592</b>	Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente, também de pálpebras cerradas.	Les yeux <u>toujours</u> fermés, elle sentit que les vagues, étaient rapidement *RAPIDEMENT* aspirées par la mer *AUSSI AVEC LES PAUPIÈRES FERMÉES*.	Même les yeux fermés elle a senti que sur la plage les ondes étaient sucées par la mer rapidement, rapidement, avec les paupières fermées aussi.
C→E		2{-}	
<b>S0593</b>	Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto.	Puis elles revenaient *DOUCEMENT*, les paumes (DE LA MAIN) ouvertes, le corps abandonné.	Après elles revenaient doucement, les paumes des mains ouvertes, le corps détendu.
C→E		1{-}	
<b>S0594</b>	Era bom ouvir o seu barulho.	C’était bon de <u>les</u> entendre *LEUR BRUIT*.	C’était bon d’entendre leur bruit.
C→E		Adap.	

Algumas subtrações, como as repetições, fazem parte de seu projeto de tradução, de acordo com as normas do francês formal, como no caso do segmento S0592, com o advérbio “rapidamente”. No segmento S0590, a repetição foi preservada, devido ao crescimento de intensidade da escuridão com a adição do advérbio “très” [muito], entendimento

interpretativo que não foi mantido em S0592, conforme a lógica em S0590. Ademais, fragmentos de várias palavras foram subtraídos, a meu ver, de forma intencional, pois incluídos em segmentos de cunho poético, como já destaquei anteriormente, que têm poder de desestabilizar a tradutora, mais em razão de suas repentinas aparições na prosa, como “bolas cheias e trêmulas” (S0590) e “também de pálpebras cerradas” (S0592).

Essas subtrações têm a tendência de reforçar o caráter prosaico da prosa clariceana, o que representa uma perda para o leitor francês, seja através da tradução de Moutonnier, seja através de Machado, pois o literalismo não compensa realmente essa perda pelo vazio, pois é uma tradução poética semântica, não há verdadeira (re)criação tradutória. A tradução literária de cunho poético não apresenta as mesmas características do que as da tradução poética, pois, na primeira, é o significado que majoritariamente prevalece; logo o literalismo é o mais adequado?

De fato, do ponto de vista pragmático, a tarefa do tradutor de um poema ou de uma coletânea é diferente da do tradutor literário de um romance de trezentas ou quinhentas páginas. Os trechos poéticos na prosa tendem a frear o tradutor, colocando repentinamente à frente dele um trecho ou fragmento que necessita de atenção diferenciada. Três opções oferecem-se a ele, classificadas por ordem de duração de realização (mais rápido ao mais demorado): (i) a subtração (tradução pelo vazio); (ii) a tradução literal (tradução pelo mesmo); (iii) a tradução poética (tradução pelo outro).

No caso dos segmentos S0593 e S0594, as palmas das mãos podem ser traduzidas, sem ênfase, com o substantivo “*paumes*” [palma], o complemento “*de la main*” [da mão] é subentendido, logo, facultativo na língua de chegada. Quanto ao S0594, o barulho das ondas é substituído pelo complemento de objeto direto exigido pelo verbo “*entendre*” [ouvir], ou de forma explícita como no TP, “*leur bruit*” [seu barulho], ou de forma pronominal “*les*”, conforme a escolha de Moutonnier.

No erro E.50, Clarice fez uma revisão de maior extensão. Aqui, são quatro segmentos (27 palavras), em vez dos fragmentos de uma ou duas palavras, destacados nos erros anteriores. Esse trecho se refere ao que vai seguir depois do momento passado à beira-mar e seus efeitos sobre a nova Joana, que tomou consciência de ser uma pessoa, e que vai voltar à casa da tia, após sua recuperação da fúria: “muitas coisas iam se seguir” (PCS, 40). Ela vai entrar numa nova fase de melodia, como vimos no primeiro capítulo do romance? No entanto, ela precisa contar a si mesma os últimos acontecimentos e os futuros, na margem do indizível, numa linguagem peculiar:

E.50 [S0598 a S0601]	Texto original	<i>O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível.</i>	p. 40
Tradução de Moutonnier	« <i>Ce qui arrive allait SE raconter. MAIS QUI <u>ME</u> COMPRENDRAIT ? Elle pensait une chose, et après ne savait plus *RACONTER* L'EXPÉRIENCE DE LA MÊME FAÇON. Surtout, il était impossible de penser à tout. » (pg. 40)</i>	Zona de conflito	
Correção de Lispector [parcialmente aprovada]	« <i>Ce qui arriverait, elle se raconterait À ELLE-MÊME. Car personne ne pouvait comprendre : elle pensait une chose et après ne savait pas <u>la</u> raconter. Surtout, en matière de penser, tout était impossible. » (6)</i>		
Texto publicado em 1954	<i>Ce qui arriverait, elle se <u>le</u> raconterait. Mais qui comprendrait ? Elle pensait une chose et après ne savait pas <u>la</u> raconter. Surtout, il était impossible de penser à tout.</i>	p.50	
Texto publicado em 1981	<i>Ce qui arriverait, elle <u>le</u> raconterait à elle-même. †Et† même, personne ne comprendrait : elle pensait une chose et après ne savait pas raconter <u>tout pareil</u>. Surtout pour ce qui est de penser tout était impossible.</i>		

Esse trecho é interessante, pois temos três leituras distintas, nesta ordem cronológica contemporânea (1954), o posterior revisando o anterior – Moutonnier, Lispector, Plon, mais a tradução literal de Machado, quase três décadas depois.

Moutonnier fez uma leitura interessante do primeiro segmento, “[o] que acontecesse contaria a si própria”, traduzido por “[c]e qui arrive allait se raconter” [o que acontecesse iria se contar]. A tradutora interpretou “si própria”, como referência autorreflexiva ao sujeito neutro, “o que acontecesse”, essa ambiguidade seria permitida se o referente tivesse sido masculino, “si próprio”, poderia se referir a esse sujeito neutro, com o uso do pronome reflexivo “se”. Assim, a narradora do TC deixa entender ao leitor que a prosa clariceana seria uma prosa que autorreproduz, como a perpetuação dos seres vivos, uma prosa autotélica, que seria um tipo de antídoto à angústia da página branca. A prosa vista como ser vivo, capaz de se autogerar, pela mera existência dos fatos, que lhe serve ao mesmo tempo de alimento-energia e de corpo, parece ser oriundo de um romance de ficção científica. No entanto, a prosa (não poética) clariceana tem esse poder de se auto(d)escrever, quando palavras se desencadeiam umas atrás das outras sem a preocupação com a descrição – sempre referente a algo que já passou – ou com a expressão do pensamento simultâneo à escritura. Este estilo clariceano peculiar é estanque à condensação, ao resumo, à síntese, porém aberto à análise, pode não colaborar com o leitor ou o tradutor. Neste caso, a autora não pode mais instaurar nem exigir justificção pelas interpretações abertas à conveniência dos leitores que penetram as linhas do TP e/ou dos TCs.

A correção proposta por Lispector, para evitar engajar o leitor do TC nesta linha interpretativa, é recusar o uso do pronome reflexivo “se” e restabelecer a adjunção da tradução “a si própria” por “à *elle-même*”, para se referir a Joana. Todavia, a estrutura é mais pesada na língua francesa que privilegia o uso dos pronomes complementos para satisfazer a regência verbal. Assim, a editora Plon tomou em consideração a proposta de Clarice, mas mantendo o pronome reflexivo “se” e completando a regência verbal com o pronome complemento neutro “*le*”, que substitui a primeira oração da frase “o que acontecesse”.

Quanto a Machado, a tradutora adotou a proposta mais literal de Clarice, mantendo “à *elle-même*”, porém sentiu a necessidade, para evitar a agramaticalidade – o que não faz realmente parte de seu projeto de tradução –, de acrescentar a exemplo da editora o pronome complemento neutro “*le*”.

O segundo segmento do trecho, “[*m*]esmo ninguém entenderia”, resiste mal a uma tradução literal em francês, nem Machado conseguiu, sem acrescentar um “*et*” e alterar a pontuação. Moutonnier conseguiu contornar a dificuldade, interpretando esse segmento como uma dúvida, um questionamento da narradora, não da personagem, eis sua falha que inviabiliza sua escolha, apesar disso, adequada. Com efeito, ela introduziu o pronome “me”, que se refere ao “eu” de Joana. Há uma mudança da voz do narrador para a personagem, que desestabiliza o trecho, bastante difícil de ler, devido às omissões, em português, dos pronomes sujeitos e dos complementos das regências verbais.

A solução de Clarice é pertinente, mais próxima de seu texto original, transformando, porém, o tempo verbal (um *conditionnel présent* [futuro do presente simples] por um *conditionnel passé* [futuro do presente composto]), e o advérbio “mesmo” é substituído por uma conjunção explicativa “car” [pois].

A editora resolveu acatar a proposta de Moutonnier retificando a questão da voz narrativa pelo apagamento do pronome “me”, que se referia a Joana.

Quanto a Machado, manteve o literalismo, porém precisou acrescentar uma conjunção aditiva, para manter a palavra “mesmo” do TP.

No terceiro segmento desse trecho, Clarice destacou a maior mudança em relação ao TP, pois “não sabia contar igual” foi traduzido por “ne savait plus L’EXPÉRIENCE DE LA MÊME FAÇON” [não sabia mais A EXPERIÊNCIA DA MESMA MANEIRA]. Esse fragmento não apresenta muita dificuldade, especialmente para Moutonnier. Parece que, na sua reformulação, esqueceu-se do verbo “contar”, houve um deslizamento. Com efeito, sua decisão de preencher a elipse do objeto direto do verbo “contar”, necessário em francês, não pelo pronome complemento “*la*”, que substitui “coisa”, mas por uma palavra bastante neutra que a substitui,

sem repeti-la, como “a experiência”. Assim, colocando o verbo “*raconter*” [contar] no seu devido lugar, a tradução de Moutonnier torna-se coerente.

Na sua proposta corretiva, Lispector optou pelo pronome complemento “*le*” para satisfazer a regência verbal, que corresponde a uma maior fluidez ou *idiomaticidade*, na língua de chegada, porém faltou a tradução do “igual” [*de la même façon*], proposta de Moutonnier que foi descartada. Plon aprovou integralmente a tradução desse segmento feita por Clarice, omitindo também a mesma palavra. Quanto a Machado – sua tradução manifesta amplo literalismo, como no TP –, não expressou o complemento direto do verbo, mas preocupou-se em traduzir “igual” por “*tout pareil*” [tudo igual], que marca o registro, pois imprime um traço de coloquialismo e até infantil, que não existe no TP.

No último e quarto segmento, a estrutura sintática de Clarice e a ausência de pontuação geraram várias interpretações possíveis, dentro das quais a de Moutonnier, da própria autora e de Machado. Para a primeira, “sobretudo nisso de pensar tudo era impossível” foi traduzido por “[*s*]urtout, il était impossible de penser à tout” [sobretudo era impossível de pensar em tudo]. A leitura-interpretação feita pela tradutora para chegar a esse resultado é pertinente quando a leitura é associada ao segmento anterior e, sem a delimitação da pontuação, a possibilidade de empregar, ou não, junto ao verbo “pensar”, a preposição “em”, conforme a acepção n.º 2 de Houaiss (2007): “transitivo direto e transitivo indireto. 2 determinar pela reflexão. Ex.: penso (n) o que fazer”. A tradutora francesa deve avaliar a flexibilidade sintática do português para definir os objetos do verbo “pensar”.

A proposta de (auto)tradução de Clarice delimita nitidamente, por meio da pontuação, os sintagmas que causaram dificuldades na tradução de Moutonnier. Assim, a autora isolou o sintagma “nisso de pensar” para traduzi-lo “*en matière de penser*” [no que diz respeito ao pensar (o que Clarice quis dizer)], que é agramatical, pois a locução “*en matière de*” é seguida por substantivo, não por verbo.

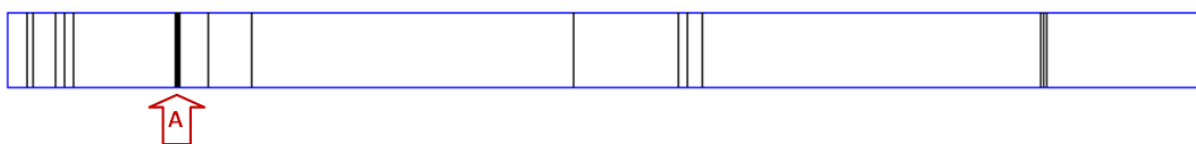
Portanto, a proposta de Moutonnier, que possui um cunho popular de verdade geral compartilhada por todos, deve ser recontextualizada a partir da especificação dada por Clarice. A editora Plon descartou a proposta de Clarice, devido a sua agramaticalidade, porém esclarecedora, com a sua pontuação. Quanto a Machado, ela conseguiu traduzir a ideia da autora de maneira muito pertinente e de forma adequada à língua francesa, produzindo uma ZTM, “*pour ce qui est de penser*” [em termos de pensar].

A narradora reconhece o caráter abstruso desse trecho destacado no erro E. 50 que, por sua vez, pode ser um exemplo que ilustraria a observação do tradutor norte-americano Rabassa (Cf. item 1.4.2, p. 67), para quem Clarice possui uma sintaxe difícil, que, por sua



vez, se manifesta quando as palavras não são mais suficientes em si para o tradutor ou o leitor do TP determinar, em contexto, seus respectivos significados. Estamos, no caso, diante de um exemplo de *escritura-limite*, que precisa de exemplificações da autora para ser mais bem apreendido pelos receptores. Em menos de uma quinzena de segmentos imediatamente posteriores ao trecho analisado, encontram-se quatro ocorrências de “por exemplo”, quando o texto completo tem dezoito (mais de 200 nas obras de Lispector). Na Figura 4.12, abaixo, que representa a *plotagem* dessas ocorrências, na extensão do livro inteiro, percebe-se um traço em negrito (marcado com a seta A) que representa graficamente essa concentração.

HIT FILE: 1 FILE: 1943-Lispector\_-\_Romance\_-\_Perto-Do-Coracao-Selvagem.net.rev..txt



**Figura 4.12: Plotagem da ocorrência de “por exemplo” em PCS**

Fonte: minha autoria, realizado com o programa AntConc

A narradora apresenta estes exemplos que caracterizam o “nisso de pensar” da questão da sua impossibilidade em determinados casos. Na seguinte citação, faz uma distinção entre o que é concebido pelo pensamento, que possui um caráter imamente, uma experiência sempre inédita, uma coisa pensada, o contrário de uma coisa física, e o que não podia existir antes de pensar nela. A coisa física existe antes de ser vista, mas, se ninguém a percebe, ela não atualiza sua existência no plano da percepção, da mesma forma o objeto chamado “livro” torna-se “livro” quando o texto impresso fisicamente nas suas páginas, feitas de átomos, é atualizado pelo ato de ler:

**Por exemplo**, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... **Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar.** (PCS, 40, grifo meu)

Quando a narradora se refere à marca de dedo de Gustavo no bolo corresponde à metáfora da tabula rasa aristotélica, pois o conhecimento do mundo não é inato, mas deve ser construído pelo pensamento, a exemplo da folha em branco que o escritor ou poeta devem preencher com as marcas da tinta no papel. O bolo é essa página e as marcas de dedos o texto ou o poema. O pensamento adquire sua essência física que se atualiza, o que lhe permite acessar a vida efêmera, porém eternal, pelo ato de ler e a cada reiteração deste os confins da materialidade do livro:

**Por exemplo**, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... **O que se pensava passava a ser pensado.** (PCS, 40, grifo meu)

Outro exemplo, que complementa o anterior, no qual a narradora, aponta o processo de ficcionalização, pensando as pessoas reais numa situação também real e cotidiana, não há perenidade do pensamento, devido à limitação do poder de memorização exercida pelo esquecimento que contribui para manter um equilíbrio psíquico sadio. Pois, conforme *a tábula rasa* (o bolo de Gustavo), objeto usado na Roma antiga como suporte para escrever na superfície de cera com um estilete (dedo de Gustavo), precisava, quando era cheia de inscrições, ser “alisada” total ou parcialmente (o esquecimento), para continuar seu ofício de memorização das anotações dos escribas:

**Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante...**  
 Porque se eu digo: tia almoça com titio, eu não faço nada viver. (PCS, 40, grifo meu)

No exemplo seguinte, a narradora aponta uma característica efêmera de um ato físico, “caminhar”, que quando a ação está sendo realizada perde sua razão de existir, pois é no efêmero que ela se realiza plenamente. O verbo “caminhar” possui traços similares aos do verbo “entrar” (por exemplo), como o de perfectibilidade, aspecto verbal (perfectivo) que atribui à realização da ação sua imediata conclusão independentemente de intervenção externa. Em oposição ao aspecto atético, é designado pela narradora no caso das flores sobre o túmulo, que designa uma ação que não tem conclusão ou final determinado, não existia antes de pensar, para se manter de modo indeterminado:

**Ou mesmo se eu resolvo:** vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, **por exemplo:** flores em cima do túmulo, **pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo.** (PCS, 40, grifo meu)

A referência à música, temática recorrente na obra clariceana, é bastante instigante, pois o “nisso de pensar” é claramente exemplificado quando associado, agora, a “tudo era impossível”. O piano como objeto possui todas as notas possíveis de serem tocadas, à diferença do livro (objeto) que contém um número limitado de palavras. Para as músicas existirem, é preciso um intérprete que lê a partitura e conta (bem ou mal) a história nela escrita, bem como para os livros que existem pela leitura-interpretação que potencializa a narrativa feita pelo leitor ou tradutor:

**A música também. Por que não tocava sozinha todas as músicas que existiam?**  
 — Ela olhava o piano aberto — as músicas lá estavam contidas... (PCS, 40, grifo meu)

A voz de Joana manifesta de repente no meio da narrativa, com um “[t]udo, tudo”, uma reação ao “tudo era impossível” destacado no erro E.50, pois se “tudo era impossível”, então *nada era possível*, “nunca” (PCS, 40). Portanto a noção de *impossibilidade* só existe quando a de *possibilidade* existe também, com proporções variáveis. Com efeito, no caso

contrário, conforme a reação espontânea de Joana, é de entrar na mentira para o bem ou para o mal, “[f]oi então que começou a mentir” (PCS, 40), isto é, no espaço de ficcionalização que está se abrindo, a partir daí.

A narradora está antecipando o papel da mentira no romance, e no capítulo “O Banho”, Joana “[t]omaria banho na banheira azul e branca, uma vez que ia morar na casa” (PCS, 41) e para entrar na rotina confortável da casa da tia. Como na casa do pai (primeiro capítulo), Joana retoma suas atividades lúdicas com as galinhas. Clarice destacou o erro E.51, ligado a essa temática, que não foi comunicado à editora, pois aparece apenas na correspondência com suas irmãs Elisa e Tânia: “Quando escrevo a palavra ‘porcaria’, ela traduz por ‘excrementos’, mesmo quando não é o caso”. (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254).

<b>E.51</b> [S0637- S0638]	Texto original	<i>Depois brincaria no quintal, onde havia paus e garrafas. Mas sobretudo aquele galinheiro velho sem galinhas. O cheiro era de cal e de PORCARIAS e de coisa secando.</i>	
Tradução de Moutonnier		<i>Après, elle jouerait dans la cour, où il y a des bâtons et des bouteilles †vides†. *Mais* Surtout, dans le [CE] vieux poulailler sans poule [UDF], qui sent la chaux, la FIENTE et les choses qui se dessèchent.</i>	Zona de conflito
Correção de Lispector		Obs. Não houve proposta de correção da parte de Clarice Lispector, pois esse trecho não consta na lista de correções enviadas à Editora Plon.	
Texto publicado em 1954		<i>Après, elle jouerait dans la cour, où il y a des bâtons et des bouteilles †vides†. Surtout, dans le vieux poulailler sans poule, qui sent la chaux, la FIENTE et les choses qui se dessèchent.</i>	p.
Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)		“Quando escrevo a palavra ‘porcaria’, ela traduz por ‘ <b>excrementos</b> ’, mesmo quando não é o caso”.	
Texto publicado em 1981		<i>Après elle jouerait dans la cour, où il y avait des morceaux de bois et des bouteilles. Mais surtout ce vieux poulailler sans poules. L’odeur était de chaux et de PORQUERIES et de chose en train de sécher.</i>	

Na avaliação de Clarice Lispector, para traduzir “porcarias”, Moutonnier escolheu a palavra “*fiente*” [excremento de ave], o que desagradou à autora, acrescentando, na carta para as irmãs, que essa escolha é feita “mesmo quando não é o caso”. Em *Perto do coração selvagem* só tem uma única ocorrência, a que está questionada (18 nas obras de Lispector). De acordo com o dicionário Houaiss, na acepção n.º 1, o verbete “porcaria” apresenta a seguinte definição, que corresponde ao contexto deste erro: “1. acúmulo de sujeira, lama, imundície”.

Portanto, existem duas traduções possíveis, a primeira, devidamente escolhida por Moutonnier, plenamente adaptada ao contexto espacial que é um galinheiro velho. A segunda diz respeito à palavra “*cochonnerie*”, no sentido de sujeira, imundície, mais geral. Aliás, Machado tentou forjar um neologismo francês, na base do português “porcaria”, com a

palavra “*porqueries*”, inexistente e dificilmente dedutível por um locutor francófono que não sabe português.

Porém, podem destacar-se algumas pequenas mudanças na tradução de Moutonnier como: (i) a adição do adjetivo “*vides*” [vazias] a “*bouteilles*” [garrafas], fruto da interpretação que se deduz só pode ter “garrafas vazias” num lugar desse tipo; (ii) a subtração da conjunção adversativa “*mas*” [*mais*], no início do segundo segmento, perda da ligação lógica com o segmento anterior e a ênfase que o terreno de jogo de Joana será esse velho galinheiro; (iii) a transformação do pronome demonstrativo “aquele” [*ce*] para o artigo definido “o” [*le*]; (iv) a união de frases (UDF) entre o segundo segmento (frase nominal) e o seguinte, para formar, conforme seu projeto de tradução, uma frase “completa”, Sujeito-Verbo-Complemento(s) (SVO).

A crítica de Clarice, no que diz respeito ao erro E. 51, focaliza-se sobre o caráter axiológico (“excrementos”) da escolha feita, com justeza, por Moutonnier, justificada pelo contexto e pelo léxico da língua de chegada, mas que incomoda a autora, avaliando-a, conforme o relato às irmãs, como algo sujo que mancharia sua prosa.

Clarice ficou também irritada com alguns tipos de adições, de acordo com seu depoimento às irmãs: “Eu escrevo: ‘a criada’ e ela traduz: ‘a criada preta’ –, sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro”. (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 255). Aliás, a autora poderia tido afirmar, *a posteriori*, no final de sua carreira, que nunca usou a palavra “criada” com nenhum qualificativo. Salvo, em *O Lustre*, encontra-se uma ocorrência, com o sufixo *-inha*: “onde a **criadinha** de avental e touca duros de goma perdia a impersonalidade”. (LISPECTOR, [S.d.], p. 58)

Essa observação feita às irmãs também foi enviada à editora, na seguinte forma em francês:

*Par exemple, quand ① « la domestique » (dans l'originel)[sic] est traduit par « domestique noire ». (Je dois dire que ~~je~~ je n'ai pas mis aucun domestique noir dans le livre). (LISPECTOR; VARIN, 1986a, p. 9) (reprodução diplomática minha).*

[Por exemplo, quando ① “a criada” (no original) é traduzido por “criada preta”. (Eu devo dizer que não coloquei nenhuma criada preta no livro).] (tradução minha)

Quanto a essa “arbitrariedade surpreendente”<sup>442</sup> de Moutonnier, não foi possível saber o número de ocorrências, mas, certamente, influenciada pela sua estada de alguns meses no Brasil em 1953, foi devidamente corrigida pela editora. Com efeito, em *Perto do coração*

<sup>442</sup> Clarice qualificou essa escolha de “arbitrária” e “surpreendente”, conforme o documento manuscrito de próprio punho de Lispector, citado na análise do erro E.47 (p.51), para o exemplo ② (referente ao problema dos “brilhos”) e, aqui, em referência ao exemplo ①, relativo à questão da “criada” (E.51).

*selvagem*, as traduções de “criada” (7 oc.) ou “empregada” (3 oc.) por “*domestique*” (7 oc.) ou “*bonne*” (3 oc.) não são mais associadas ao adjetivo “preto”.

Com a perda do pai, Joana ganhou uma família adotiva que vai lhe proporcionar estabilidade e conforto material, como um espaço para brincar como esse velho galinheiro, um quarto confortável, uma mesa boa, finais de semana na fazenda do tio, etc.: “Quantas coisas estava ganhando, hein? Afundou o rosto nas mãos. Oh, que medo, que medo. Mas não era só medo”. (PCS, 41). A sensação de “medo” ritma esse final de capítulo, também, com a sensação de tédio, como no primeiro capítulo, reaparecendo com força, mas “não era só isso”.

#### 4.4.4. Síntese de um percurso crítico: perspectivas e limitações

O percurso analítico que adotei para estudar os primeiros capítulos de *Perto do coração selvagem*, com suas respectivas traduções em francês, foi estabelecido com base na convergência de três focos críticos originais: (i) os erros detectados por Lispector; (ii) a definição das ZTM e ZTP; (iii) a crítica literária embasada numa “resenha” descritiva e argumentada, não (só) da narrativa, mas da escritura da autora.

Conforme as abordagens de Moura (2003) e Berman (1995), esse último ponto destacado objetiva criar um texto de *crítica das traduções* mais “legível” e acessível, no qual o leitor possa descobrir a obra original e os desafios tradutórios explicitamente imbricados no seu contexto imediato do excerto – isto é, o *nível meso* de Hewson (2011) – e no âmbito mais amplo do capítulo ou do livro.

A ferramenta imprescindível que o analista deve construir para esse gênero textual é seu próprio *corpus paralelo*, composto da obra original e de suas respectivas traduções, alinhados segmento por segmento. O objetivo, conforme já demonstrei, é revelar ao leitor não somente as ZTP, atividade possível até sem cotejo, mas também as ZTM que só podem ser evidenciadas com esse procedimento comparativo sistematizado. Toda tradução contém suas ZTM que podem ser de grande utilidade num projeto de retradução. Com efeito, os REtradutores têm ainda tendência a ignorar ou a menosprezar os trabalhos anteriores, recentes ou mais antigos, numa tentativa ilusória de querer “reinventar a roda” a cada tentativa.

Apesar da elaboração e da exploração criteriosa dessa ferramenta, vale ressaltar que a identificação das ZTM oferece maior dificuldade e maior resistência ao analista do que a das ZTP, o que justificaria a presença “hegemônica” das anátemas ou das ironias nos textos de crítica das traduções publicados. Na verdade, essa localização das ZTM exige competências que vão além dos tradicionais aspectos binários (certo / errado), de cunho linguístico e normativo, porém suficientes para identificar as ZTP.

Essa atividade crítica requer um olhar mais amplo e uma maior flexibilidade do analista para avaliar uma decisão tradutória que ultrapassa o resultado “regular”, em outros termos, ver quando uma tradução (ou fragmento) possui um caráter “milagroso”. No caso da primeira tradutora francesa (DTM), percebeu-se em várias de suas escolhas os rastros do processo de reformulação que passa, a meu ver, por um processo de “*desverbalização*” para se afastar do literalismo, ainda “mal visto” na década de 50 na França, e que talvez se justifique pela influência de suas experiências de tradução *de e para* o inglês.

Moutonnier explorou mais especificamente essa tendência nos trechos de cunho poético, para compensar a defasagem entre o *prosaico* e o *lírico*, entre a “*verdade*” narrativa e o *imaginário* do devaneio. Era justamente nesse interstício da prosa clariceana que se situava o projeto crítico formal de Lispector, isto é, o de revisar a “fidelidade da estrutura estilística” (Cf. p. 287) do texto traduzido. A escritora, no entanto, não tomou em consideração, como crítica da tradução convidada pela editora Plon, as características intrínsecas da sua própria escritura, ou seja, essas “irrupções líricas” na sua narrativa descritiva. Parece que, conforme o contexto da seleção do tradutor apresentado acima, esse pedido foi solicitado pela própria Moutonnier a fim de analisar esses trechos “líricos” vertidos em francês.

De fato, o processo avaliativo de Lispector concentrava-se, o que é natural para a época, na busca de ZTP e de erros binários com base no devido cotejo TP | TC. A grande maioria dos desvios destacados por Clarice se justificaram, dentro os quais emiti pontualmente algumas ressalvas, pois era nítido que a tradutora francesa tinha capacidade para traduzir de forma “regular” um segmento, mas escolhia caminhos diferentes por razões estilísticas. Isso chamou a atenção de Clarice, que revisava mais com o olhar de uma tradutora, ou seja, em busca de maior fidedignidade, conforme as análises do capítulo 1, do que como escritora, autora do texto original.

Até se as soluções propostas pela tradutora, longe de serem consideradas *recriações* propriamente ditas, segundo a acepção de Haroldo de Campos ou conforme o conceito de *adaptação* de Hewson, apresentavam certa originalidade quase clariceana, esta se justificava quando o segmento era inserido num contexto mais amplo (o *nível meso* de Hewson), conforme os exemplos analisados acima. Nesses casos, Clarice não se preocupava com o caráter poético de sua própria prosa, ficava paradoxalmente “prisioneira” ao estrito sentido de uma palavra do qual a tradutora tentava se libertar. A escritora, apesar de dominar a língua francesa, não se colocava no lugar do receptor, nem analisava as formas de hospitalidade propostas por essa língua.

Com efeito, os erros, os desvios ou as mudanças evidenciados por Lispector nunca provocaram uma “deturpação” do texto original, conforme ela o anunciou na sua carta a Lescure, solicitando a suspensão da publicação do livro na França. Essa resistência à “destruição” se deve à maleabilidade do texto literário em geral e à escritura de *Perto do coração selvagem* em especial. Aliás, as recepções em francês foram positivas, enfatizando, como no Brasil, as peculiaridades da escritura clariceana que sobrevive, apesar de tudo, ao processo tradutório.

#### 4.5. O ERRO DE TRADUÇÃO COMO ESTIGMA DA CRÍTICA

*Quem corrige os erros?  
A maioria não se corrige: é absorvida e  
passa a construir novos fatos e  
realidades.*

Clarice Lispector (entrevista)<sup>443</sup>

#### **Qual é o problema da tradução, ou melhor, do texto traduzido ou retraduzido?**

Ele não é, nem pode ser e nunca será, salvo exceções, o texto original, bem como o texto original não é *original*, pois é, por meio da escritura, uma tradução do pensamento de seu autor. Um texto traduzido não pode ser idêntico ao texto original, pois já possui uma marca da nascença, um estigma geneticamente textual: o desvio / afastamento / mudança (“*écart*”, em francês ou “*shift*”, em inglês);

O desvio pode ser definido como o grau de diferença entre o texto original e sua *translação*<sup>444</sup>, como tradução, mas também, na sua acepção “física” de “movimento de um sistema físico no qual todos os seus componentes se deslocam paralelamente e mantêm as mesmas distâncias entre si”. (HOUAISS *et al.*, 2007). Assim, um bom texto traduzido seria fruto de uma *translação* que teria conseguido manter um paralelismo, com um afastamento mínimo entre si e seu original. Portanto, percebe-se que a excelente tradução seria próxima da *não tradução* e a tradução ruim próxima da adaptação (não declarada). Em nosso ver, a má tradução se caracteriza pela sua ausência de paralelismo para com seu original, pois é a adequação tradutória ao projeto de tradução que condiciona esse paralelismo, as inevitáveis oscilações são o que Berman (2007, p. 45–62) chama de *tendências deformadoras*<sup>445</sup>.

<sup>443</sup> Entrevista ao Jornal do Brasil, no dia 18/09/1963.

<sup>444</sup> “*la translatio était avant tout un mouvement de transfert*” [a *translatio* era antes de mais nada um movimento de transferência] (BERMAN, 1988, p. 29)

<sup>445</sup> Estas doze *tendências deformadoras* são: (1) a racionalização; (2) a clarificação; (3) o alongamento; (4) o enobrecimento; (4) o empobrecimento qualitativo; (5) o empobrecimento quantitativo; (6) a homogeneização; (7) a destruição dos ritmos; (8) a destruição das redes significantes subjacentes; (9) a destruição dos sistematismos; (10) a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; (11) a destruição das locuções; (12) o apagamento das superposições de línguas.

O problema do texto traduzido é o do *critério de demarcação*, não entre o erro e acerto, mas entre o erro e o não erro ou *pseudoerro*. É um problema da *crítica das traduções comparadas*, que tem como meta fundamental a *equivalência*, ou seja, um paralelismo com um afastamento mínimo em relação ao texto original.

A base da avaliação e da justificação crítica é contextual, objetiva e teórica. O texto traduzido não é o único objeto em comum entre o crítico e o tradutor, o projeto de tradução é o segundo, sem o qual dificilmente poderá se estabelecer uma tradução ou crítica objetiva e definir as tomadas de decisão tradutória e crítica, ou seja, afastar-se das contingências, do aleatório.

O erro *de* tradução ou o erro *na* tradução é objeto de debates constantes não somente na área específica dos *Estudos de tradução* – como na *crítica das traduções* e na *tradução comparada* – mas também na sociedade em geral e na mídia.

O erro *de* tradução pode ser detectado quando há uma confrontação do texto traduzido ou do texto de chegada com o texto de partida que lhe deu, supostamente<sup>446</sup>, origem. A avaliação é, neste caso, realizada por indivíduo manuseando línguas, bilíngues ou possuindo, pelo menos, conhecimento razoável de uma das línguas (de partida ou de chegada), sendo a outra a língua materna. O erro será, nesse tipo de processo, mais frequentemente de cunho linguístico.

O leitor monolíngue, que desconhece a língua de partida ou que não tem em mão o texto de partida, pode detectar *erro de tradução* baseando-se na sua intuição quando percebe certa incoerência intrínseca no conteúdo do texto de chegada, geralmente, de ordem pragmática. Portanto, o erro pode ser detectado por qualquer falante que possui competências linguísticas na língua de partida e/ou de chegada (BERMAN, 1995; REISS, 2002; MOURA, 2003).

#### 4.5.1. O erro do ponto de vista filosófico: entre aproximação e esQUIVA

##### 4.5.1.1. Brochard: o filósofo do erro

O que a análise de Brochard sobre o erro segundo Spinoza pode trazer à teoria da tradução? Não se pode tratar do erro sem abordar a questão da lógica e da verdade. Em sua obra *Sobre o erro*, Brochard (2008) objetiva compreender o que é o erro em si mesmo, que está frequentemente associado, “misturado” à verdade, ao acerto, sendo difícil distingui-los,

---

<sup>446</sup> Às vezes, na confrontação, a versão do texto de partida não coincide com o texto de chegada, a versão ou edição do original do tradutor era diferente.



separar o joio do trigo. O erro é um fenômeno que prejudica a verdade em que se insere, por *efeito de disseminação*.

Essa questão interessa os filósofos, moralistas e lógicos desde a antiguidade, e a preocupação é desvendar a origem dos elementos complexos que contribuem para falsear o juízo do ser dotado de inteligência na busca de uma verdade. Com efeito, a verdade de um pode ser considerada erro conforme o ponto de vista de outro, o que evidencia uma *questão de relatividade* do erro e, portanto, do seu corolário, a relatividade da verdade.

Brochard (2008, p. 9) destaca a importância desse problema para “mensurar o alcance do espírito humano”. A introdução de uma perspectiva *docimológica*, ou seja, avaliativa e qualitativa, se torna pertinente para a discriminação do erro, sua medição e a determinação de seu impacto sobre a verdade. Pode-se extrapolar esse conceito de ordem filosófica à tradutologia, ou seja, aos *Estudos da Tradução*, no que diz respeito, mais especificamente, à avaliação e à crítica das obras traduzidas. Com efeito, os apoiadores da *intraduzibilidade* destacam que a presença do erro é inerente à tradução, logo um ato de traição, que inviabiliza a existência em si da própria tradução, em razão não somente da sua imperfeição, mas também do seu caráter de inverossimilhança, contrariando a verdade original.

Ponto de vista filosófico que estes compartilham com os céticos: “O número e a frequência dos nossos erros e a impossibilidade de evitá-los são argumentos constantemente evocados pelos detratores da razão”. (BROCHARD, 2008, p. 9). Assim, os céticos adotam uma atitude niilista, pois, segundo autor, eles “condenam o espírito, mas sem substituí-lo”. Ao contrário dos místicos e empiristas que propõem um campo de pensamento subjetivo, para o primeiro, objetivo, quanto aos segundos, conforme a tabela sintética seguinte:

**Tabela 4.8. A percepção do erro do campo filosófico ao dos estudos da tradução**

Na filosofia	Atitude em relação ao espírito	A razão é substituída por...	Na tradutologia
<i>Céticos</i>	Condenação	Nada	Adeptos da intraduzibilidade
<i>Místicos</i>	Desconfiança e rejeição	Impulsos do sentimento e inteligência intuitiva	Defensores da letra (estrangeirizadores)
<i>Empiristas</i>	Consciência do perigo e rejeição	Ciência positiva	Defensores do sentido (domesticadores)

Percebe-se que, para essas três vertentes filosóficas, a razão é uma forma de inteligência dominadora, portanto imperfeita, pois se mescla ao erro, que se torna uma parte integrante dela, comprovando sua falibilidade. Assim, raciocinar, bem como traduzir, são faculdades humanas – teóricas, práticas e éticas – de adequação à realidade da vida e à do texto, com suas

imperfeições, os *erros*. Criticar a razão é criticar o ato de traduzir, é reconhecer a existência do erro como representação objetiva da realidade, como elemento de medição desta.

O erro é visível e audível, pois sempre destacado e comentado, como no caso da ciência positiva dos empiristas ou da crítica de tradução. Doravante, faz-se necessário entender a origem do “*espectro do erro*” – a exemplo da pedra e do recomeço eterno do mito de Sísifo – o erro “depende de uma causa permanente, que o espírito humano, afligido por um vício radical e incurável, sempre será incapaz de apreender a verdade”. (BROCHARD, 2008, p. 10)

Ao analisar o problema do erro, percebe-se que não é uma estrita oposição binária à verdade, como na dicotomia tradicional entre o bem e o mal, pois não é necessariamente uma negação, portanto o erro detém intrinsecamente uma carga positiva. Há assim um espaço onde a certeza adquire um caráter subjetivo e relativo que carece de um quadro interpretativo, logo teórico, para distinguir a sutil diferença entre a “certeza verdadeira” da “certeza falsa”: “São necessários olhos de filósofos para perceber a diferença”. (BROCHARD, 2008, p. 13).

Para entender o erro, deve-se também esclarecer o que representa, no mundo sensível e inteligível, a verdade e, mais especificamente, a certeza. Destaca-se o *projeto epistemológico* de Brochard, a *certeza* e o *erro* são duas faces da mesma moeda, uma esclarece-se em face da outra e merecem suas respectivas teorias.

Por isso, na sua obra, ocupa-se o autor de estudar o erro do ponto de vista de três filósofos metafísicos – Platão, Descartes e Spinoza –, para destacar a relativa facilidade e clareza com a qual eles conseguiram, em concordância geral, estabelecer uma *teoria da certeza*. No entanto, no que diz respeito à *teoria do erro*, essa tendência foi invertida, pois os três filósofos propuseram opiniões e reflexões de maior complexidade e contraditórias.

A problemática do erro, além de anunciar o advento da crítica e, mais especificamente, da filosofia crítica (kantiana) (Cf. Figura 4.2, p.282), tornou caduco o *realismo ingênuo*, que considerava as ideias semelhantes às coisas, sem margem de erro concebível. Porém, conscientizou-se de que há sempre a introdução de um *desvio cognitivo* (errático) no espírito humano que percebe as coisas raramente como elas realmente são, pois ele “acrescenta ao que recebe; muitas vezes, modifica-o. O conhecimento não independe do sujeito que conhece”. (BROCHARD, 2008, p. 14).

Essa mudança de paradigma pode contribuir para entender melhor o processo de formação de erro no ato de traduzir, não mais como *traição cognitiva* inerente ao sujeito tradutor, pois, conforme o autor (2008, p. 14), o “conhecimento falso” passa a ser a “condição natural do espírito”. Todavia, ele salienta que essa inversão não resolve a difícil questão da avaliação para determinar se uma coisa é verdadeira ou falsa.

Brochard evidenciou o impasse das teorias do erro dos três “mentes brilhantes” citadas, cujo fracasso pode ser justificado pelo filtro do dogmatismo metafísico de suas respectivas épocas, doutrina ineficaz para elaborar uma teoria satisfatória. O autor vai analisar a problemática do erro do ponto de vista da filosofia crítica kantiana.

#### 4.5.1.2. O erro segundo Spinoza: a estética da sobrevivência de Joana

Brochard (2008, p. 16) destaca que a teoria do erro de Spinoza é “a mais absoluta e talvez a mais consequente com o princípio do dogmatismo metafísico”. Ademais, Clarice Lispector manifestou, em *Perto do coração selvagem*, determinadas afinidades com esse filósofo, bem como, o crítico literário, Antônio Candido.

O que a análise de Brochard sobre o erro segundo Spinoza pode trazer à teoria da tradução e à compreensão da obra de Clarice Lispector?

Ao contrário de Descartes, Spinoza empenha-se para apreender a verdadeira causa do erro, que, de fato, existe e tem papel de suma importância na formação do pensamento, conforme Brochard (2008, p. 59): “Se o pensamento é idêntico ao ser, **o erro é um não-ser**. Enganar-se não é pensar aquilo que não é; é não pensar [...]”.

Assim, o pensamento verdadeiro e o entendimento se contrapõem à única fonte de erro que é a *imaginação*. Apesar de ser inferior à ideia, a imagem representa ainda um “modo de pensamento” que, segundo a avaliação Brochard (2008, p. 59), “permanece impossível que ela represente aquilo que não é. [...] O erro é um não-ser em relação à imaginação tanto quanto em relação ao entendimento”.

Pode-se indagar então se a (leitura-)interpretação é uma forma de imaginação?

Quando um erro é atribuído ao entendimento, isso é o fruto de uma *ilusão*. Brochard (2008, p. 59) afirma que “[n]ós confundimos a imagem com a ideia ou então nós servimos de palavras às quais não ligamos nenhuma ideia”. Esse tipo de *desvio cognitivo* é frequente no ato de traduzir, é, conforme o exemplifica Spinoza, idêntico a fazer um cálculo ou, por analogia, uma tradução, com números (ou palavras ou nomes) em mente que não têm nenhuma relação com os que constam no papel: “E, efetivamente, sem dúvida, a maior parte dos erros que consiste apenas em não aplicarmos corretamente os nomes às coisas”. (SPINOZA, 2009, p. 87). Substituindo as palavras “cálculo” por “tradução” e “número” por “palavra”, pode-se antever uma primeira definição do erro no processo tradutório.

Todavia, do ponto de vista da mente do calculador (ou tradutor), seu cálculo, em si, como raciocínio, apesar das aparências, não é necessariamente errado, salienta Spinoza. Com efeito, o erro é fruto de uma interpretação de um observador externo (ou crítico) que avalia

que o computador (ou o tradutor) tem em mente os números exatos (ou palavras exatas) que constam física e objetivamente no papel, mas não é o caso, pois pode ter em mente os números.

Para ilustrar esse raciocínio, Brochard (2008, p. 60) menciona uma reflexão de Spinoza (2009, p. 87, grifo meu) que remete, de certa forma, a uma *arte poética*: “não julguei que estivesse errado alguém que ouvi, recentemente, gritar que **o seu pátio [casa<sup>447</sup>] tinha levantado voo em direção à galinha do vizinho**, pois sua mente me parecia suficientemente clara”.

A arte poética que transparece na obra de Clarice Lispector, mais especificamente em *Perto do coração selvagem*, logo nas primeiras palavras do livro, no primeiro capítulo (“O pai”), há reflexões de cunho espinozista, quando aparece Joana, ainda criança, espiando o quintal do vizinho: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. (LISPECTOR, 1998c, p. 13). A mesma temática manifesta-se no terceiro capítulo (“A mãe”): “A luz começava a piscar nos seus olhos e no dia seguinte, mal acordasse, [Joana] iria espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada”. (LISPECTOR, 1998c, p. 26-27). A escritora reafirma essa referência indireta espinozista nas últimas páginas do capítulo do romance (“A viagem”), num processo de lembrança (analepse) da infância, da perda do pai e da mãe:

Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo mudo. Um instante... acabou-se”. (LISPECTOR, 1998c, p. 196)

De fato, para Spinoza (2009, p. 87), fazer a distinção entre a imaginação (ficcionalização) e a compreensão é de suma importância, pois, caso contrário, gera desentendimento, “ou porque os homens não explicam corretamente sua mente ou porque interpretam mal a mente alheia”. Na hora de ler, interpretar, criticar ou traduzir um texto, deve-se tomar em consideração a relatividade das percepções que chegam à mente dos autores/atores destas ações para distinguir o pensamento do resultado e avaliar as consequências que esse *desvio cognitivo* acarreta: “Com efeito, quando mais [os homens] se contradizem, eles estão, na verdade, pensando na mesma coisa ou em coisas diversas e, assim, **o que julgam ser, no outro, erros e absurdos, realmente não são**”. (SPINOZA, 2009, p. 87, grifo meu).

<sup>447</sup> “casa” (“*maison*”) nas traduções francesas deste trecho de Spinoza: (BROCHARD, 1926) e (SPINOZA; MISRAHI, 2011, p. 185)

No que diz respeito à *relatividade do erro*, Brochard (2008, p. 60) menciona que, para Spinoza, a imagem nunca é falsa. Para ilustrar essa afirmação, o filósofo neerlandês explora a questão de conhecimento da distância da terra ao sol na sua época, no século XVII. Se um sujeito avalia, com seus sentidos, que o sol está a X metros da terra, essa imagem da distância pode ser substituída – como *variável* de um programa informático – por um valor diferente Y, que, de fato, é a distância verdadeira.

Portanto, a imagem X não é contrária à ideia verdadeira Y, pois são manifestações da mesma realidade. A imagem X é incompleta, em processo de formação, porém não é falsa. O valor Y, no tempo de Spinoza, deve ser Z, mais preciso ainda, hoje, com a evolução dos instrumentos de medição por satélites.

Destaca-se, a partir da metáfora do distanciamento entre a terra e o sol, a relatividade do erro em vista da evolução do estado do conhecimento individual e/ou coletivo. Com efeito, a afirmação X só é falsa em relação ao conhecimento verdadeiro Y que faz falta, naquele momento. Brochard (2008, p. 61) destaca que, para Spinoza, o erro pode ser apreendido como uma *privação* ou uma *negação*: “É uma privação se compararmos a ideia falsa com a ideia verdadeira [...]. Ele é uma negação se considerarmos a ideia falsa a si mesma, no momento em que ela se produz”.

Na área da tradução, a relatividade do erro é onipresente no processo tradutório. A questão é saber se (e como) pode ser definido um *conhecimento verdadeiro* ou uma *ideia verdadeira* do texto (a ser) traduzido.

#### 4.5.2. O erro e acerto no fazer tradutório profissional

*A destruição do erro nunca é tão difícil,  
quando ele tem sua raiz na linguagem.*

Jeremy Bentham

Na coletânea de 19 entrevistas de tradutores profissionais e acadêmicos brasileiros *Conversa com tradutores: Balanços e perspectivas de tradução* (2003), os organizadores, Benedetti e Sobral, tratam com os profissionais entrevistados a questão do erro, mas também, o que é mais incomum – pois de difícil avaliação e pouco valorizado – tanto no meio profissional quanto no meio acadêmico, a questão do acerto, no fazer tradutório a partir da seguinte questão: **“O que é erro e acerto em tradução?”**

Percebe-se, através dos depoimentos, que, apesar de ser uma temática onnipresente para os tradutores, pois, para França (2003, p. 108), “toca em um ponto muito sensível da tradução, que faz parte da sua própria natureza, a sua **relatividade**”.

Tão próximo e tão longe ao mesmo tempo em que os tradutores têm bastante dificuldade para definir, com nitidez e segurança, o *erro* e, mais ainda, o *acerto*, conforme, por exemplo, a definição dada por Lemos (2003, p. 127): “Erro é você dar uma interpretação errada à maneira como deve traduzir um texto”. Ou ainda, a resposta lacônica de Rosenberg (2003, p. 168): “Simples e direto – erro: não respeitar o original; acerto: adaptar esse original para a nossa linguagem, o nosso dia a dia, quando possível”.

Essas contribuições introdutórias definem de antemão o leque de avaliação do erro tradutório, ou seja, do mais “teórico” – por meio da hermenêutica, como ciência da interpretação dos textos e do sentido das palavras – ao mais “pragmático”: respeitar e adaptar o original. *Respeito e adaptação* se contrapõem de certa forma à *interpretação*, porém essas duas abordagens, separadamente ou em conjunto, tencionam atingir o mesmo objetivo: acertar o texto traduzido, isto é, produzir, na língua de chegada, um texto livre de “erros” dentro de determinado contexto.

O professor e tradutor, Mario Laranjeira, destaca uma nítida distinção entre o *erro DE tradução* e o *erro NA tradução*, para ele:

**Erros de tradução** são aqueles que provêm de um mau entendimento do texto de partida e que produzem, na língua-cultura de chegada, um texto que não equivale ou que contradiz o texto de partida. **Erros na tradução** são enganos pontuais que o tradutor pode cometer (e que, todos cometem), mas que não invalidam o texto. (LARANJEIRA, 2003b, p. 122, grifo meu)

Pode-se estabelecer um paralelo com os *erros binários e não binários* de Pym (1992). Os primeiros são erros de línguas, associados à noção binária de certo/errado, que, numa perspectiva pedagógica (a de Pym), devem ser corrigidos em aula comum de aperfeiçoamento de línguas (materna ou estrangeira). Esses erros são mais fáceis de detectar, não existe ambiguidade na hora de corrigi-los, nem abrem discussões e argumentações longas e nem precisam necessariamente do TP para ser remediados. Esse tipo de erro corresponde aos *erros na tradução*, segundo Laranjeira (citação acima).

O segundo tipo pertence ao grupo dos “legítimos” erros de tradução que devem ser trabalhados em disciplinas de prática de tradução nos cursos de formação de tradutores, pois não há nítida distinção entre *correto / incorreto* (binário), já que a escolha tradutória pode ser “correta”, porém, na tradução, há algo que a marca como imperfeita, mas sempre existe uma justificação. Quanto a Britto (2003, p. 96), existiriam na teoria da tradução dois tipos de erro: aqueles que podem ser relativizados e os que não podem sê-lo.

Geralmente, os erros mais simples costumam ser, segundo Sobhie (2003, p.178), “divulgados com escândalo, como ‘pérolas’, pela imprensa ou correntes de e-mails”.

Para Louzada (2003, p. 132), desde a década de 70, há uma flexibilização desses conceitos de erro e de acerto, no âmbito da tradução profissional, portanto não necessariamente literária. Todavia, ele destaca a necessidade de estudar mais essas questões complexas de avaliação. Ele propõe abrir ampla reflexão não somente com os próprios tradutores e os teóricos da academia, mas também com as instâncias que fazem parte integrante do processo tradutológico, em geral, pouco solicitadas para esse tipo de debate, como as editoras e os próprios revisores dos textos vertidos.

4.5.2.1. Como esses profissionais entrevistados concebem a noção de “erros” de/na tradução?

O tradutor deve reconhecer que comete *erros* ou *enganos* ou *senões* é pelo ato (auto)crítico, visto como um tipo de laboratório de testes (revisão, leitura, ...), que ele poderá descobri-los.

#### **Mas o que testar e de que maneira?**

Os erros “convencionais”, como desvios à norma são sempre destacados pelos críticos ou leitores, pois, as traduções (literárias) são, em geral, avaliadas sem os devidos cotejos com o TP – conforme vimos com Moura (2003) e Reiss (2002) (Cf. 2.1.1.3, p, 99). Com efeito, os erros “detectáveis” por um crítico que domina a norma culta da língua de chegada são as marcas de “estranheza” provocadas pela influência, em geral linguística (lexical e/ou sintática), do TP sobre o TC, portanto, esses erros tornam-se convencionais.

Segundo Barbosa (2003, p. 65), “o principal erro é aquele cometido contra a língua para a qual se está traduzindo: erros gramaticais, erros de sintaxe, erros de vocabulário”. A tradutora enfatiza também a importância dos erros formais como os erros de paginação, de digitação ou tipográficos, problemas inerentes mais aos textos pragmáticos do que literários. A professora-tradutora focaliza sua atenção nos erros convencionais, centrados nas questões de ordem linguística, que são principalmente *binários*.

Por sua vez, Azenha Jr. (2003, p. 51) tenta, por meio de uma abordagem epistemológica, como a *simplificação*, associar o erro tradutório, conceito complexo, ao erro “convencional”, na base da *transcodificação*, ou seja, a equivalência terminológica dicionarizada nas línguas de partida e de chegada. Contudo, o tradutor ressalva que “o conceito de linguagem está longe de ser algo fixo”. Lembrando a citação de Bentham (1748-1832), em epígrafe deste item, para quem:

**A destruição do erro nunca é tão difícil, sobretudo quando ele tem sua raiz na linguagem.** Cada termo impróprio contém o germe de proposições falaciosas: ele forma uma nuvem que esconde a essência da coisa, e apresenta um obstáculo

frequentemente invencível para a descoberta da verdade.<sup>448</sup> (BENTHAM; DUMONT, 1825, p. 88, tradução minha, grifo meu)

O filósofo e jurista britânico defende a precisão na escolha dos termos, pois, obviamente, existem ambiguidades inerentes à variedade de suas acepções, que podem ser contraditórias em determinados contextos e servir ao mesmo tempo, no mesmo processo legal, dois “senhores”, o da defesa e o da acusação, situação semelhante à do tradutor. Esse caráter falacioso é comparado a um germe de difícil extirpação, ou seja, como agente causador de interferências, velando como uma “nuvem” a verdade e dificultando sua descoberta, seu desvelamento no ato de leitura-interpretativa.

Esse problema destacado no âmbito da hermenêutica jurídica possui toda sua pertinência no que diz respeito ao processo tradutório. Nesse caso, esse tipo de erro, de cunho semântico, manifesta nos seus usuários e leitores reações não consensuais (até opostas), pois gera debate devido à pertinência das duas abordagens argumentativas. Esse tipo pode ser considerado um erro de tipo *não-binário*.

Portanto, a tarefa do tradutor, bem como a do crítico de traduções, encontra-se na mesma posição descrita pelo jurista britânico (1825, p. 88) que lembra que o homem está acostumado a refletir sobre (ou com) ideias e que as ideias, por sua vez, dependem das palavras. Assim, a escolha “errada” de um termo pode gerar problemas irreversíveis, pois enraizados na linguagem e de difícil discernimento até para os locutores nativos, especialistas ou não. Na área judicial, existe uma jurisprudência cujo papel é de ajudar o juiz a tomar uma decisão. No que diz respeito à tradução, não existe jurisprudência “tradutória”, nem consenso compartilhado entre os tradutores, mas os estudos dos erros e a prática da crítica de tradução podem contribuir para estabelecer uma conscientização, embasada na questão ética da profissão.

Essa análise introdutória contribuiu para estabelecer um quadro liminar da representação dos erros segundo a opinião de tradutores profissionais e para alguns também professores universitários. Organizei os depoimentos deles para evidenciar as tendências relativas ao conceito de *erro* e de *acerto* na tradução, que, até para pessoas experientes, não deixa de ser mal definido ou confuso.

Daí, meu interesse em tentar compreender esses dois conceitos (erro e acerto) e ver como a tradução e sua crítica podem contribuir para entender melhor as obras traduzidas, graças a esse modo de leitura instigante que são a tradução e a crítica.

---

<sup>448</sup> “Error is never so difficult to be destroyed, as when it has its root in language. Every improper term contains the germ of fallacious propositions: it forms a cloud, which conceals the nature of the thing, and presents a frequently invincible obstacle to the discovery of truth.” (BENTHAM; DUMONT, 1825, p. 88, grifo meu)



Vale ressaltar que vários erros, apresentados abaixo, afastam-se da categorização basicamente linguística e que focalizam a atenção da academia (professores e pesquisadores), para engajar-se numa via mais pragmática, consoante com o dia-dia dos tradutores profissionais. Esses erros, por sua vez, poderão despertar interesses de pesquisa mais formais e frutíferas para ambas as partes (os “teóricos” e os “práticos”).

**O erro de ignorância e de “leiguice”: a palavra do nada.** Para a tradutora Lia Wyler, o erro tradutório origina-se na própria “ignorância” do tradutor da língua de partida, fenômeno que já faz parte da história da tradução:

Há erro quando o tradutor não entende o que o autor escreveu porque desconhece sua cultura ou a língua em que foi veiculada. Tal ignorância pode levar ao total desvirtuamento do conteúdo da obra estrangeira, ainda que a tradução possa estar vazada no mais correto português, como foi o caso de centenas de traduções feitas durante as décadas de 1930 e 1940 no Brasil. (WYLER, 2003b, p. 198)

A citação acima, além de ser pertinente para o presente estudo, permite abrir um novo questionamento com base nessas obras traduzidas nas décadas de 30 e 40, às vezes, premiadas pela crítica carioca e paulista da época. Com efeito, tinham seções nos jornais do tipo “Os melhores livros de 1943”, três perguntas eram submetidas a um júri composto de críticos literários e escritores famosos: (i) “Qual o melhor romance de 1943?”; (ii) “Qual o melhor livro de contos de 1943?”; (iii) “Qual a melhor tradução de 1943?”. Escolhi o ano 1943, pois *Perto do coração selvagem* ficou em segundo lugar (com 12 votos) dentre quatro romances selecionados, o primeiro era *Fogo morto* (com 30 votos).

Nesse mesmo ano, no que diz respeito às traduções, 12 obras foram selecionadas, só para citar apenas duas: a primeira *Os Thibault* (com 7 votos) e a segunda *Anna Karenyna* (com 4 votos). Não há nenhuma dúvida que nenhum dos membros do júri fez o cotejo com o original. Talvez tivesse sido possível com a primeira tradução cuja língua original era o francês, língua conhecida das elites intelectuais da época. No entanto, para a segunda, poucos eram conhecedores da língua russa para fazer o cotejo com o original, especialmente que era, com quase certeza, uma tradução indireta do francês, como era de praxe naquele momento.

Portanto, a afirmação de Wyler, acima, contribuiu para reforçar a ideia de que a avaliação do júri era embasada nas qualidades linguísticas, pois as obras eram “vazada[s] no mais correto português” e na sua capacidade de *ficcionalizar* o original, de forma instigante, para o público da cultura de chegada. Daí a questão da relatividade (dos efeitos) dos erros, conforme vimos com Spinoza, pois se ninguém percebe os erros, a obra podia ser premiada por especialistas da área. Portanto, um erro invisível deixa de ser erro?

Essa questão ecoa no raciocínio espinozista de Joana, ainda criança, na casa da tia:

[1]Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: [2] **nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante...** (LISPECTOR, 1998b, p. 40, grifos meus)

O papel da *crítica das traduções*, até se for ainda fastidiosa e limitada em extensão, contribui para destacar o *invisível* no TC, dando ao “desvelado” quer um estatuto de erro, se tiver um efeito negativo, nesse caso, existe como erro [1]<sup>449</sup>; quer um estatuto revelador de uma nova potencialidade de leitura, o erro revelado com efeito positivo não existe como erro [2].

Todavia, o relativismo do erro não se aplica sempre, pois Wyler destaca outro tipo de “ignorância”, isto é, quando o tradutor desconhece, dessa vez, a própria língua e cultura, supostamente as de chegada. Trindade (2003, p. 187) compartilha de certo modo a opinião de Wyler, pois “a **inadequação linguística** só ocorre nesse nível se o trabalho for realizado por tradutores muito inexperientes que não dominam a língua de partida”. A falta de domínio da língua de partida ou de chegada representa uma das maiores fontes de erros, pois essa deficiência é bastante preocupante, seja para o próprio profissional que executa a tarefa ou para quem solicitou o trabalho.

O caso descrito por Wyler pode se enquadrar no contexto da tradução de *Perto do coração selvagem*, realizada por Moutonnier, pois Clarice mencionou nas suas críticas que a tradutora devia conhecer melhor a língua espanhola:

Eu escrevi no original: “Fiquei tonta, disse ela”. A tradutora traduziu: “Fiquei estúpida, disse ela”. (A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e tonto em espanhol quer dizer mais ou menos estúpido). (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254) (Cf. Anexos, **E.77.1**, p. 441)

A análise da tradução e dos erros revelados por Clarice (Cf. item 4.4, p. 312) não corroboraram plenamente essa afirmação, destaquei na apresentação biográfica da tradutora que ela assumiu essa tarefa após a desistência do tradutor inicialmente previsto para realizá-la, julgando que o prazo exigido pela editora era muito apertado. Isso, para os entrevistados, representa também um erro de tradução, quando o contratante impõe condições (prazo, preço) que, de antemão, vão prejudicar a qualidade do produto final, conforme a fala de Sobhie (2003, p. 178).

O tradutor leigo fica, de acordo com França (2003, p. 108), preso a uma “fidelidade morfossintática e lexical ao texto de partida e considera que uma estrutura do inglês, por exemplo, deve ser replicada no português, o que obviamente não procede”. Essa busca explícita do literalismo pode ser adotada, de forma consciente, com projeto de tradução, como

<sup>449</sup> Os números [1] e [2] referem-se aos trechos grifados na citação de Clarice Lispector.

no caso da retradução de *Perto do coração selvagem*, em 1981, pela tradutora Regina Helena de Oliveira Machado, ao ponto de adotar estruturas agramaticais na língua de chegada para ser “fiel” ao original.

Nessa categoria de erros, pode acrescentar-se o desconforto provocado pelas características semânticas e culturais próprias à língua de partida, que atrapalham os tradutores despreparados, mas também, os mais experientes. Assim, para Perine (2003, p. 161), o erro em tradução pode ser fruto “do desconhecimento do sentido de uma expressão idiomática”.

Esses depoimentos evidenciam uma preocupação com a atuação de tradutores despreparados, que assumem serviços sem as devidas competências linguísticas, culturais e tradutológicas. Esse tipo de atuação no mercado afeta a imagem da profissão que precisa se organizar e se proteger para manter sua credibilidade para com o contratante. Aliás, o que é raramente mencionado na academia é que o próprio contratante tem sua parte de responsabilidade na queda de qualidade do produto final quando impõe condições contrárias ao bom desempenho da tarefa tradutória.

**O erro ético ou de laxismo.** A tradutora e socióloga, Vera Pereira, movida pelo “bom senso”, destaca um tipo de erro ético ou de laxismo:

De maneira geral, eu acho que a gente nota (ou deve notar) que algo está errado quando a frase não está fazendo sentido algum, não tem lógica, e aí o bom-senso é importante. O que me espanta é que um tradutor “deixe por isso mesmo”, como se não relesse o que fez e não usasse o bom-senso para pelo menos se dar conta da falta de nexos. (PEREIRA, 2003, p. 154)

A observação de Pereira enquadra-se numa perspectiva pragmática, pois ela traduz obras que pertencem à área das ciências humanas cujo papel é transmitir conhecimento, portanto as frases do TC têm que “fazer sentido” e ser “lógicas”. Esse tipo de obra se destina aos especialistas da área ou podem possuir um cunho didático. De qualquer forma, a observação de Pereira procede, na medida em que o TP (supostamente) faz sentido na sua zona linguística de recepção original, portanto o tradutor tem o dever de manter esse traço no produto final.

Se houver, *zonas obscuras* ou *zonas textuais problemáticas* (ZTP) que resistem a sua interpretação, o tradutor deve buscar recursos alheios para sanar suas dúvidas, não pode “deix[ar] por isso mesmo”, enfatiza Pereira. Antes de abordar a questão da (auto)revisão, uma das características profissionais que pode ser acrescida em relação ao item anterior, nesse tipo de tradução, é um conhecimento, mesmo se for elementar, da área de texto sendo traduzida. Para que o tradutor possa agir, de forma proativa, a fim de resolver “suas” dificuldades e ser

capaz de escolher os recursos especializados (humano ou bibliográfico), ou melhor, quando for possível, deve implementar um processo de *retroação* (*feedback*) com o próprio autor.

Do ponto de vista ético, o profissional não pode “criar” novas *zonas textuais problemáticas* (ZTP) no TC que não existem no TP, ou pelo menos em caso de impossibilidade patente de encontrar uma solução adequada. O tradutor tem de informar logicamente seu leitor sobre seus empecilhos, por exemplo, num prefácio, numa nota do tradutor “NdT”, explicação no próprio TC, etc.

À diferença das *zonas textuais problemáticas* presentes no TP, de cunho literário ou poético, nesse caso o tradutor pode escolher “recriar” ou não essas zonas no TC, no mesmo lugar do original ou um pouco antes ou depois. Essa decisão depende do seu projeto de tradução e do espaço dado às questões estilísticas. No caso da primeira tradução de *Perto do coração selvagem* (1954), vimos que Moutonnier enfrentou suas maiores dificuldades nos trechos em prosa lírica, que entraram em “choque”, de vez em quando, com seu projeto de tradução, fundamentado “no mais correto francês”, parafraseando a citação de Wyler do item anterior.

A autorrevisão proposta por Pereira, por meio da releitura do texto traduzido é imprescindível, mas apresenta certas limitações, pois é um tipo de “revisão” cega (ou caolha). Com efeito, na medida em que a releitura da tradução é realizada pelo próprio tradutor, determinadas falhas permanecem irremediavelmente invisíveis a sua perspicaz releitura, por razões cognitivas. O cérebro parece<sup>450</sup> apagar essas falhas do campo visual do autorrevisor, há uma incompatibilidade entre o ato criativo (a tradução) e a autorrevisão. Se for o caso, o revisor vai destacar as mesmas falhas (invisíveis no texto que ele produziu) sem nenhuma dificuldade em textos redigidos por outros. Portanto, o processo de revisão alheia profissional (ser nativo ou bilíngue “perfeito” não são garantias de qualidade) é aconselhável, pois sempre escapa da “pena” ou do “teclado” algumas incoerências.

**O erro de interpretação: diga-me o que você não é.** A tradutora e professora, Heloisa Barbosa (2003, p. 65), destaca um tipo de erro “cometido contra o sentido do texto”. A questão do sentido e, por conseguinte, da interpretação abrem os limites do TP, porém dentro dos limites de uma “economia de leitura” que evita os excessos e **desvios interpretativos**. Essa liberdade interpretativa pode questionar o conceito de sentido no ato tradutório, pois não há como avaliá-lo, “[c]omo a interpretação de um [tradutor] será sempre

---

<sup>450</sup> Não sei se existem estudos sobre esse assunto na área da psicologia cognitiva, por exemplo.

diferente da de outro, esta é a dimensão mais ampla e mais difícil de avaliar da tradução”. (BARBOSA, 2003, p. 65)

Esse tipo de erro enquadra-se, no tipo que Pym (1992) chamou de *não-binário*, pois, quando destacado, necessita negociações devido a sua relativa subjetividade oriunda do processo de leitura-interpretação de cada tradutor. Numa perspectiva de tradução de textos pragmáticos, como os textos jurídicos, Costa (2003, p. 101) define o erro de tradução quando o tradutor fornece “um texto traduzido que não faz sentido”.

Porém, no caso da tradução jurídica, que é o *reino* privilegiado da *tradução cultural* e da *tradução criativa*, o tradutor deve verter conceitos socioculturais que nem existem e são “impensáveis” na cultura de chegada. Lembrando Lispector (1998, p. 40), citada acima: “Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar”. É nesse espaço que se encontra a tradução jurídica quando deve “recriar” uma realidade a qual a cultura de chegada nunca teria pensado antes de acessar a tradução. Pode, por conseguinte, apresentar estranhezas que não têm relação com o sentido textual (por exemplo, o literalismo), mas sim como reflexo da cultura de um povo.

Resolvi colocar o depoimento de Costa, neste item, pois não é o mesmo tipo de erro que foi apresentado no item anterior, conforme acrescenta a profissional que explica sua estratégia tradutória de textos jurídicos, a *explicação*:

É muito difícil equilibrar-se entre “explicar” um contrato e respeitar aquilo que não é traduzível por não haver equivalente. Neste caso, procuro deixar o original, colocando entre parênteses a explicação, para que o cliente entenda. (COSTA, 2003, p. 102)

Para Pereira (2003, p. 154), o *erro de tradução* é “**interpretar errado** a tese do autor”, já “interpretar errado” é interpretar de forma divergente em relação a uma outra interpretação, também divergente em aspectos diferentes da qual ela é comparada ou serve de modelo comparativo: texto-modelo, leitor-modelo e interpretação-modelo – os dois primeiros são conceitos desenvolvidos por Eco (2004). O que o intérprete não pode dizer é o que não está escrito no texto de partida e gerar uma *superinterpretação*. Umberto Eco apresenta uma ideia já antiga, da época de Agostinho, nos seguintes termos:

[Q]ualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte de mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradizer. Neste sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis”. (ECO, 2005, p. 76).

Na área das ciências humanas, área de atuação da tradutora, mas também de ensino como professora universitária, esse erro interpretativo é, segundo Pereira, “o mais frequente, porque ninguém conhece todas as teorias sociológicas em curso no momento”. Seguindo seu

raciocínio, o tradutor deve ser especialista na área de conhecimento para criar um texto traduzido sem ou com menos erros de interpretação da “tese do autor”? O que na prática é inviável, pois o tradutor profissional – ou seja, aquele cuja renda principal vem deste ofício – pode raramente traduzir, do ponto de vista econômico, numa única área de conhecimento.

Outros tradutores, Lemos (2003, p. 127) e Perine (2003, p. 161), compartilharam a mesma abordagem do que a de Pereira, acima, o primeiro enfatiza da mesma forma sobre a interpretação errada, nos termos seguintes, o “[e]rro é você dar uma interpretação errada à maneira como deve traduzir um texto”; quanto ao segundo, o erro em tradução pode ser fruto da “má compreensão de um termo no seu contexto”. Na verdade, os tradutores destacam uma dificuldade inerente à capacidade do leitor-tradutor de apreender ou perceber o sentido do texto a ser traduzido, conforme Plassard, a compreensão passa pela interação de conhecimentos que tecem uma “rede relacional”:

Concebida como uma operação de processamento da informação, a compreensão é permitida pela interação de dois tipos de conhecimentos, aqueles, [1] prévios à leitura, que determinam a identificação dos “sinais” do texto sendo simultaneamente solicitados ou ativados por estes mesmos sinais (ativação, inicialização) e aqueles, [2] novos, adquiridos ou construídos na leitura do texto, por meio de tratamentos diferentes no decorrer dos quais é tecida uma rede relacional<sup>451</sup>. (PLASSARD, 2007, p. 114, tradução minha)

A falha no processo de compreensão pode já aparecer em [1] na identificação prévia errônea dos “sinais”, o que vai prejudicar de antemão as escolhas tradutórias, ou em [2] devido à construção errônea do conhecimento, em contexto, que prejudica a construção da rede relacional para a elaboração do sentido. Um exemplo desse tipo de problema pode ser ilustrado com um erro (E.123, Cf. Anexos, p. 442) que Clarice Lispector detectou na tradução de Moutonnier, ao qual a autora anexou uma anotação para a editora: “Sempre que o tradutor encontrou ‘mal’ (que também significa “apenas”), ele simplesmente traduziu como ‘mal’”.

A tradutora tinha um conhecimento prévio [1]: “mal” (português) = “mal” (francês), o contexto não a ajudou para definir melhor sua decisão tradutória, pois desconhecia, segundo a avaliação de Clarice, essa distinção de “mal” no sentido de apenas. Houve uma falha que impediu a tecelagem da rede relacional, para esse segmento.

Várias ocorrências de “mal”, no sentido de “apenas”, foram devidamente traduzidas por Moutonnier, o que invalida a generalização feita pela crítica, Lispector.

---

<sup>451</sup> « Conçue comme une opération de traitement de l’information, la compréhension est permise par l’interaction de deux types de connaissances, celles, préalables à la lecture, qui conditionnent l’identification des « signaux » du texte tout en étant sollicitées ou activées par ces mêmes signaux (activation, amorçage), et celles, nouvelles, acquises ou construites à la lecture du texte, moyennant différents traitements au fil desquels se tisse un réseau relationnel. » (PLASSARD, 2007, p. 114)

**O erro de impregnação ideológica.** O tradutor impregna, segundo França (2003, p. 108), no texto traduzido, sua marca, composta de seu próprio eu, de sua ideologia, de suas crenças e convicções, pois ele não pode “despir-se de toda a sua experiência passada e conhecimento acumulado ao fazer uma tradução”. Portanto, nessa abordagem a *relatividade do erro* (Cf. item 4.5.1.2, p. 391) é mais pregnante na medida em que a fronteira entre o certo e o errado tende a se dissipar para ser substituída pela consciência profissional e pelos princípios éticos do próprio tradutor.

Há relativismo na avaliação do erro e do acerto, para França, quando ela acha uma determinada solução certa, ao passo que um crítico ou um colega pode avaliar essa proposta como errada. Entramos novamente no domínio de erro *não-binário* de Pym (1992) que abre espaço para negociação no intuito de encontrar um consenso, abordagem pertinente no âmbito pedagógico, nos cursos de formação de tradutores, mas que pode se revelar bastante eficiente no meio profissional quando trocas de *feedback* podem se estabelecer entre tradutor e autor; tradutor e crítico ou tradutores entre si.

A colocação de França é pertinente na medida em que ela remete a três conceitos e problemáticas importantes na área dos estudos da tradução: (i) os “universais” da tradução; (ii) a questão do estilo do tradutor; (iii) o caso da tradução de *textos sensíveis*.

**O erro estilístico.** Para Barbosa (2003, p. 65), o estilo característico do texto de partida pode apresentar problemas tradutórios geradores de *erros estilísticos*, como na tradução da obra de Guimarães Rosa. Com efeito, conforme a tradutora, “o tipo de texto vai influenciar preponderantemente as escolhas do tradutor” e, por conseguinte, motivar determinados desvios voluntários, porém, estilísticos, dos padrões da norma culta da língua de chegada. Quanto a Alfarano (2003, p. 40), a “questão dos erros e acertos assume dimensões multifacetadas se tomarmos a estilística como base, ou os registros linguísticos”. Assim, os textos pragmáticos (técnicos e científicos) seriam, supostamente, menos sensíveis aos erros estilísticos.

**O erro cultural.** Uma das maiores dificuldades da tradução é a adequação de traços culturais (em geral, dialetos ou socioletos) que pertencem à cultura de partida e que não existem, de modo algum, na cultura de chegada. Se o enfoque tradutório for para o texto de partida, a transferência realiza-se sem muitas dificuldades, pois se considera que, do ponto de vista da recepção, o leitor esteja ciente e preparado para ler um texto oriundo de uma tradução. Caso contrário, uma transposição dos traços culturais “equivalentes” pertencentes à cultura de chegada pode arruinar a credibilidade do texto traduzido, conforme o contexto descrito por Lemos (2003, p. 127): “Os pretos americanos desenvolveram um dialeto, quase

uma língua, culta e refinada. Não há correspondente no Brasil. Querer traduzir como os pobres falam aqui é um erro”.

Qual seria então a solução para esse tipo de problema, ainda pouco estudado na área dos *Estudos da tradução*?

A questão cultural encontra-se também na tradução de textos pragmáticos e mais especificamente os textos jurídicos que contêm um alto grau cultural, pois organizam todos os detalhes que regem o funcionamento de determinada sociedade. Logo, a tradutora Heloisa Costa (2003, p. 102) manifesta a dificuldade de administrar, no ato tradutório dessa categoria de texto, o que não existe na cultura de chegada, tentando achar um meio termo entre “explicar” e “respeitar” a fonte: “É muito difícil equilibrar-se entre ‘explicar’ um contrato e respeitar aquilo que não é traduzível por não haver equivalente”. Para que o texto de chegada faça sentido, a tradutora opta pela *não-tradução* do termo para o qual não existe equivalência formal, associado a uma glosa, do tipo *Nota do tradutor (NdT)*: “Neste caso, procuro deixar o original, colocando entre parênteses a explicação, para que o cliente entenda”. (COSTA, 2003, p. 102)

Diante de suas limitações relacionadas ao conhecimento do assunto do texto, o tradutor, apesar de ser especialista em determinada área, deve, segundo Pereira (2003, p. 154), “sempre indicar o caminho seguido pela ‘criação’ do novo termo (deixando o termo original entre parênteses, após a primeira tradução, ou fazendo uma nota de rodapé)”.

Para Azenha Jr. (2003, p. 51), diante a flexibilidade da linguagem e da tradução, para identificar e avaliar um erro tradutório, o tradutor deve negociar o que e como deve ser traduzido o texto de partida. Assim, o erro corresponderia ao desvio entre o que foi inicialmente combinado e o trabalho realizado:

A adequação de um texto a uma situação e a uma cultura requer ajustes que, na grande maioria dos casos, não podem ser medidos e nem avaliados pelo uso de dicionários e gramáticas. Isso porque nesses casos o que vale é o conjunto. E sabemos da linguística do texto e do discurso que a noção de texto é muito mais complexa do que a soma de todas as suas partes integrantes. (AZENHA JUNIOR, 2003, p. 51)

Para Alfarano (2003, p. 40), “a tradução de um texto humorístico, ou que envolva complexos componentes culturais, poderá exibir ‘erros’ e ‘acertos’ em diferentes graus nos seus diferentes momentos”.

**O erro no “original”.** Essa questão está sempre ocultada na tradução dos textos literários e estéticos, de modo geral, pois o autor, como criador, pode expressar-se com plena liberdade e romper, se quiser, todos os limites impostos pelas normas cultas, usar das



ambiguidades da linguagem, por exemplo. Porém, na tradução pragmática, a questão que alimenta debate foca-se no direito que o tradutor detém para fazer as devidas correções no TP, quando não existem possibilidades de informar o autor, por meio de *feedback*. Na tradução de textos literários, o tradutor deve ser capaz de reproduzir as ambiguidades do TP no TC, quando aparecem. Assim, a tradutora Pereira esclarece esse ponto da seguinte forma:

Só que existem os autores que se expressam bem e os que se expressam mal na linguagem escrita; há os que são claros e os que são ambíguos (mesmo quando a ambiguidade é proposital, é preciso entender isso e criar, em português, uma ambiguidade proposital). O problema é que o tradutor tem de ter clareza sobre o que o autor disse, não raro sem clareza alguma, para escolher as palavras adequadas, usar a frase pertinente, a imagem expressiva. (PEREIRA, 2003, p. 154)

**O erro intencional.** Pode parecer paradoxal, mas esse tipo de erro existe no meio profissional, em determinadas áreas de conhecimento, como no caso da psicanálise. Uma estratégia “epistemológica” seria apresentar o que *não* poderia ser chamado de *erro*, conforme o exemplo de Berliner (2003, p. 77) na tradução do conceito “Das Ich”, cunhado por Sigmund Freud e traduzido para a língua inglesa, por James Strachey, pelo termo latino “Ego”. Segundo Berliner, o tradutor britânico, responsável pela divulgação da obra do psicanalista austríaco, com a *Standard Edition*<sup>452</sup>, ao escolher um termo de cunho mais “científico” para aumentar a credibilidade da então nova teoria, se desviou das intenções do próprio Freud que, quanto a ele, pretendia se aproximar da vivência das pessoas. A *Standard Edition* serviu de texto de partida para as traduções brasileira e francesa, entre outras. Assim, é por meio de uma *tradução indireta*<sup>453</sup> que o conceito de “Ego” foi adotado nessas línguas e culturas. Esse “erro” intencional de tradução para se adequar à comunidade intelectual de chegada tornou-se “acerto” graças à recepção positiva e à assimilação desse conceito de “Ego”. A tradutora enfatiza o

poder de uma escolha tradutória sobre a linguagem de seus leitores, eu mesma, mais acima, referi-me a “massagear o Ego”! É este o termo que usamos, porque foi ele que nos chegou através de uma tradução e se difundiu por nossa cultura e linguagem. (BERLINER, 2003, p. 77)

**O verdadeiro erro: a deturpação, a não relativização, impropriedade.** Segundo Trindade (2003, p. 187), o verdadeiro erro seria, por exemplo, traduzir a palavra inglesa “home” por “cachorro”: “essa tradução está errada, mas esse não é o erro mais comum”. Por sua vez, França (2003, p. 108) considera que o “verdadeiro erro em tradução ocorre quando o sentido do texto original é deturpado no texto traduzido”. Quanto ao tradutor Brito (2003, p.

<sup>452</sup> FREUD, Sigmund. **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud.** Tradução de James Strachey; Anna Freud. London: Hogarth Press, 1953-1974. 24 v.

<sup>453</sup> A tradução indireta pode ser considerada como um *erro* de procedimento em si.

97), os erros que não podem ser “relativizados” são os verdadeiros erros de tradução que podem ser causados “por ignorância, lapso de atenção, cansaço ou vários outros fatores possíveis”. O erro de tradução é “tudo o que seja descabido de maneira gritante e óbvia”: neste caso, não há tradução, mas sim, “deturpação”, relata Alfarano (2003, p. 40). Para delinear a fronteira entre o *aceitável* do *inaceitável*, a tradutora propõe pensar na oposição entre *equivalência* e *impropriedade*. Assim, o erro será medido a partir da distância que separa a escolha do tradutor da equivalência do texto de partida: “[q]uanto mais distante, menos equivalente e mais impróprio”. O erro de tradução, para Pereira (2003, p. 154), consiste em “adotar a primeira expressão que vem à mente, sem averiguar se ela é ‘útil’ ou ‘usável’ pelos profissionais da área, é não corrigir o primeiro surto criativo, quando necessário”.

**O erro de inadequação ou de opção.** Segundo Trindade (2003, p. 187), a inadequação linguística, devido à polissemia das palavras e à inexperiência do tradutor, seria um erro tradutório, como o fato de traduzir a palavra inglesa “home” por “lar”, em português, quando a escolha adequada seria a palavra “casa”. Esse tipo de erro poderia ser detectado pelo próprio leitor, pois, no contexto determinado, esse “estranhamento” provocado seria, para Trindade, considerado erro:

O que vemos com frequência é a inadequação devido à má interpretação do que o autor quis dizer, e esse tipo de erro é muito mais difícil de ser identificado e corrigido, pois é necessário analisar toda a obra, entender e conhecer o assunto que se está traduzindo para não correr o risco de interpretar erroneamente uma palavra ou uma ideia. (TRINDADE, 2003, p. 187)

Para Britto (2003, p. 97), na área de tradução literária, o *erro de opção* é um tipo de erro que pode ser relativizado, pois “muitas vezes quando se fala em erro está se falando numa opção por uma forma em detrimento de outra, quando não há um critério objetivo que realmente garanta que uma é certa e a outra é errada”. No entanto, a relativização de uma escolha se torna “erro” de fato quando essa opção é “reificada” – isto é, sendo a única correta, “classificando qualquer leitura alternativa de erro” – pelo próprio tradutor ou pelo crítico.

**O erro de rigidez ou de “fluência sem sentido”.** O especialista em dublagem, Borten (2003, p. 87) avalia que “uma correspondência termo a termo com o original, em detrimento da clareza do texto traduzido” constitui um erro tradutório, pois contribui para apagar a *fluidez* do texto, o que levaria o leitor a “perder o fio” da leitura.

A ausência de fluidez é também, segundo Haroldo Netto (2003, p. 140), sinal de tradução errada, pois se “o tradutor achar que [o texto traduzido] não está bastante claro, que não está fluindo, que está esquisito, o melhor será arrear a carreira, voltar atrás e fazer tudo de

novo [...] procurando desconfiar sempre de tudo o que lhe parecer estranho”. Por sua vez, Sobhie (2003, p. 178) chama de “fluência sem sentido”, a tradução literal das estruturas sintáticas da língua de partida para a de chegada, “na qual um texto gramaticalmente perfeito não diz nada”.

**O erro imposto (pelo contratante).** O tradutor Borten (2003, p. 87) destaca um tipo de erro tradutório, pouco citado e, logo, pouco estudado, ligado à relação de ordem terminológica entre o tradutor e seu cliente (ou contratante): “Muitos colegas entendem que, quando um cliente define um determinado termo, aquele termo está correto. Errado. [...] Isso não garante a legitimidade da tradução”. Borten destaca que as competências do tradutor são linguísticas, razões pelas quais ele foi contratado, ou seja, para ser um “parceiro do cliente”.

Na prática, essa questão já foi analisada e incorporada nas ferramentas de apoio à tradução (FAsT), como as chamadas “memórias de tradução”, que oferecem ao tradutor a função de “*blacklist*” que memoriza os pares de palavras que merecem um tratamento especial: ou devem ser proibidas ou, pelo contrário, de uso obrigatório.

**O erro que se torna acerto (retroversão).** No que diz respeito à avaliação da qualidade de uma tradução, o tradutor Borten (2003, p. 86) destaca uma prática comum de vários clientes e agências de tradução que pode transformar erros em acertos, por meio de um procedimento chamado “retroversão”. Como o nome o indica, trata-se de uma tradução no sentido contrário (“retro”), ou seja, se o cliente contratou inicialmente um tradutor para verter um texto de partida em língua A para um texto de chegada em língua B, ele vai pedir, para “assegurar” a qualidade de seu produto, a outro profissional para, a partir do texto traduzido em língua B, vertê-lo para a língua A. Em seguida, o texto de “origem” em língua A será comparado ao novo texto em língua A também oriundo da retroversão, a fim de analisar as *correspondências perfeitas* e os desvios prejudiciais ou omissões. Esse procedimento, após o exposto, pode aparentemente oferecer uma garantia objetiva da qualidade que, em geral, falta na área da tradução.

Contudo, conforme alerta Borten (2003, p. 86), “um texto traduzido de péssima qualidade pode ser retrovertido com uma fidelidade extraordinária para a língua de origem”. Assim, um texto traduzido “palavras por palavras”, sem respeitar o sentido original, quando retrovertido para a língua de partida, oferecerá um grau de fidelidade excepcional e será considerado excelente.

Vale ressaltar que o *processo de tradução* é diferente do *processo de retroversão* que se preocupa com o que o texto diz literalmente, Gile (2009) chama esse processo de

*transcodificação*. Portanto, não poderia haver correspondência estrita, pois, além disso, retroversão tem as mesmas características teóricas do que a *tradução indireta*.

**O erro de finalidade.** A finalidade do texto traduzido (REISS, 2002) pode influenciar os conceitos de erro e de acerto, pois, segundo a tradutora Barbosa (2003, p. 65), que cita um exemplo de tradução de letras de música com várias finalidades (por exemplo, para ser cantadas ou servir simplesmente de legenda) que geram “uma tradução completamente diferente, cada uma com suas características próprias, com sua avaliação própria do que seria erro ou acerto”.

Diante da flexibilidade da linguagem e do conceito de tradução, que varia no tempo e no espaço, Azenha Jr. (2003, p. 51) propõe uma definição do erro tradutório baseado no conceito de finalidade da tradução, por meio de uma espécie de *pacto de tradução* (ou projeto de tradução para Berman) negociado ou estabelecido de antemão pelo tradutor, assim o “erro será tudo aquilo que não estiver de acordo com o que foi combinado para o trabalho”.

Na área de tradução “técnica” ou pragmática, ressalva Sobhie (2003, p. 178), o erro de tradução pode “provocar um erro ou dúvidas e atrapalhar o leitor na atividade ou procedimento executados”.

Por sua vez, Alfarano (2003, p. 40) alerta que os textos pragmáticos exigem uma “atenção redobrada para tudo o que não seja estritamente técnico”. Pois, seu caráter técnico ou científico pode ser afetado pelo erro de tradução, que a tradutora chama de “recheio do texto”, e perder, por conseguinte, sua finalidade, levando o receptor (especialista, como o cirurgião) do texto de partida a procedimentos errôneos. Pereira (2003, p. 154) reforça que no contexto das ciências humanas, o tradutor deve averiguar se a expressão escolhida por ele é “‘útil’ ou ‘usável’ pelos profissionais da área”.

**O erro de cansaço ou de falibilidade.** Para a tradutora Wyler (2003a, p. 198), nenhum tradutor escapa ao *erro de cansaço* que se manifesta por seu caráter escandaloso ou grotesco. É fácil detectar na releitura feita pelo próprio tradutor ou pela revisão bilíngue. O erro em tradução pode ser “fruto de distração”, acrescentou Perine (2003, p. 161). Quanto a Sobhie (2003, p. 178), ele avalia que o erro pode ocorrer pela falibilidade da própria natureza humana do tradutor.

**O erro de negociação.** Sempre segundo Sobhie (2003, p. 178), “a incapacidade de negociação das diferenças linguísticas e culturais na tradução” representa um erro de tradução. Assim, na área de tradução “técnica” ou pragmática,

**O erro do mercado, do contratante.** Os erros não decorrem necessariamente dos problemas ligados à formação do tradutor, mas também das condições de realização das

traduções que o mercado impõe, como os prazos apertados ou a escolha do tradutor que oferece o menor preço para realizar o serviço, assevera Sobhie (2003, p. 178). Nestes casos, o tradutor sai sempre um “pouco ferido”.

#### 4.5.2.2. Os acertos: uma proposta de tipologia da “silenciosidade”

A questão dos acertos na tradução – ou, segundo a terminologia de Berman (1995), as “zonas textuais milagrosas” (ZTM) – é geralmente esquecida na *crítica das traduções* e na tradutologia, em geral. Esse aspecto teórico e metodológico é relevante para revisar o conceito de retradução de obra, pois é importante que o **retradutor** tome em consideração as traduções anteriores, para não “reinventar a roda” a cada vez. Por isso, os retradutores devem se conscientizar das questões referentes à crítica (erros e acertos) e à avaliação de tradução de modo geral. O trabalho crítico de Clarice Lispector representa um exemplo amplamente significativo do procedimento que adotei, pois graças às ferramentas de apoio à tradução (FAsT) é possível generalizar as avaliações pontuais ao texto inteiro.

A coletânea de Sobral (2003) representa uma riquíssima fonte de opiniões a respeito do erro na tradução e, neste item, sobre o acerto para: (i) elaborar uma tipologia; (ii) esboçar uma teoria. No entanto, percebe-se que até para os entrevistados, continuamente expostos às críticas alheias, é difícil falar de acerto na tradução.

Qual é a origem dessa resistência? Como avaliar o acerto de forma tão “simples” quanto o erro?

Essa tipologia baseia-se nas entrevistas concedidas por vários tradutores profissionais. De certo modo, o acerto pode ser o que não é erro, numa concepção lógica. Assim, para Azenha Jr. e França (2003), o erro seria tudo aquilo que não estiver de acordo com o que foi combinado para o trabalho:

Assim, o que pode ser certo na minha visão pode ser totalmente incongruente na opinião de um outro colega. Acho que não existe certo ou errado, o que existe é a certeza de que estamos fazendo um bom trabalho, com seriedade e responsabilidade e segundo os nossos princípios éticos. (FRANÇA, 2003, p. 108)

Quanto a Britto, do ponto de vista da “tradução literária, em particular, muitas vezes quando se fala em erro está se falando numa opção por uma forma em detrimento de outra, quando não há um critério objetivo que realmente garanta que uma é certa e a outra é errada”. Perine (2003, p. 161) adota uma posição, de certo modo, lógica pois, “a identificação de erros e acertos em tradução é trabalho da crítica especializada, e os tradutores não devem sentir-se ameaçados por ela, pois quem ganha é o público leitor”.

**O bom-senso.** Borten (2003, p. 87), “o bom-senso dita o melhor caminho a seguir caso a caso”, essa noção do “bom senso” é compartilhada por outros tradutores entrevistados, como Pereira, que avalia que “algo está errado quando a frase não está fazendo sentido algum, não tem lógica, e aí o bom-senso é importante”.

**O silêncio.** Metáfora do acerto compartilhada por vários tradutores, pois o acerto é silencioso, porque não atrapalha, às vezes fica invisível, como seu autor, o (bom) tradutor, mas não deixa os leitores indiferentes que reconhecem os acertos, apesar de não terem acesso ao TP. Haroldo Netto (2003, p. 140) define o acerto que “normalmente é o silêncio e raramente, mas muito raramente mesmo, o elogio”. Na mesma linha de raciocínio, “os acertos em tradução em geral não são notados, justamente quando a tradução é bem feita”, conforme Perine (2003, p. 161).

**O reuso silenciado.** Haroldo Netto (2003, p. 140), um dos entrevistados que se expressou mais sobre a questão do acerto, lembra uma prática editorial frequente quando os “[c]ríticos e resenhistas chegam até a transcrever trechos de traduções sem dizerem que se trata de uma tradução, sem citarem o nome da pessoa que escreveu aquele texto que estão citando. Aí é acerto”.

**A equivalência.** Para Alfarano (2003, p. 40), “o acerto será a equivalência mais próxima – seja ela perfeita, ideal ou tão próxima da perfeição e do ideal quanto possível – entre duas línguas”

**O texto traduzido parece o texto original.** Esse tipo de acerto está ligado a uma concepção “domesticadora” da tradução. Lemos (2003, p. 127), define o acerto quando é “independente de possíveis equívocos de tradução de uma ou outra palavra, o leitor tem a sensação de que o livro foi escrito por um brasileiro que mora em outro país”. Borten (2003, p. 87), o acerto na tradução se manifesta no nível da recepção quando o leitor não percebe que está lendo um texto traduzido, ou seja, entende as ideias expressas na língua de chegada sem “perder o fio’ da leitura, devido a uma palavra mal colocada”.

Vários outros tradutores corroboram esta visão, como Costa (2003, p. 101), “[o] acerto em tradução é fornecer um texto que reflita em idioma correto o que foi dito no original”, Perine (2003, p. 161), para quem há presença de acertos em tradução quando “o leitor não consegue ‘ver’ o original subjacente ao texto traduzido” e Rosenberg, “acerto: adaptar esse original para a nossa linguagem, o nosso dia-a-dia, quando possível”.

**O texto traduzido melhor do que o texto original.** Haroldo Netto (2003, p. 140) acrescenta que “é acerto quando a tradução é melhor que o original e ninguém diz nada, até porque ninguém conhece o original”. Pereira (2003, p. 155) acredita também que há acertos

quando a tradução é considerada, na sua globalidade, melhor do que o original, especialmente quando é o próprio autor que faz esta avaliação e que possui as competências linguísticas necessárias na língua do texto traduzido. Pereira narra mais uma experiência quando outro autor “corrigiu o original em inglês, para uma segunda edição, a partir do destrinchamento das frases realizado na tradução. Aí, eu acho que “acertei” e até dei uma contribuição”.

**Não atrapalhar.** No caso das traduções técnicas, Sobhie (2003, p. 178), descreve um tipo de acerto específico desta área de conhecimento que se manifesta quando a tradução tem a “virtude” e a “capacidade de não atrapalhar e nem causar problemas”. A compreensão aprofunda do texto a traduzir representa para Pereira (2003, p. 154), “um bom caminho para o acerto em tradução”, a qual deve se juntar “uma questão de intuição, de bom conhecimento das opções em português, dos recursos do idioma, de uma escolha feliz da frase equivalente, eventualmente até de sorte”.

#### 4.5.2.3. Erro e acerto na tradução: a vagueza de uma conscientização

A análise dos depoimentos dos 19 tradutores profissionais (alguns deles acadêmicos) permitiu evidenciar que as questões relativas ao erro e a seu corolário, frequentemente ocultado, permanece ainda, em 2003, “algo” vago que se aproxima da injustiça sofrida pelo tradutor em relação à divulgação do erro e à “silenciosidade” de acerto, da fúria à melodia.

Vale lembrar que o interesse desses depoimentos foca-se não somente no ponto de vista profissional, pouco analisado na academia, mas também na percepção da tradução literária, quase exclusiva nas universidades, em comparação com a tradução pragmática dentro de contextos diversificados (textos, legendagem, dublagem).

A visão dos profissionais é “linguístico-centrista” (sintático-lexical), contralada pelas normas vigentes, em que a fidelidade ao TP e a fluência (*idiomaticidade*) do TC são critérios imprescindíveis para avaliar uma tradução e, por conseguinte, delimitar o quadro do erro e do acerto. Essa é a parte invisível do iceberg, pois, desde a noite dos tempos, as traduções se sustentam no espaço comunicativo graças aos acertos. Os erros são os acontecimentos que contribuem para mostrar que as traduções existem e são onipresentes nesse espaço, não necessariamente para o mundo dos “letrados”, mas também para o dos que podem ouvir, sem precisar ter competências em leitura, como no caso da dublagem de filmes, por exemplo.

No entanto, há vozes de tradutores que rompem com a ideia de vitimização do tradutor, como Wyler que destaca que a falta de conhecimento das línguas de partida e/ou de chegada na tradução literária, por exemplo, é responsável por traduções que se aproximam mais da adaptação velada, ou seja, a pior avaliação segundo os critérios de Hewson (2001, p.

182). Esse erro de “leiguice”, raramente mencionado de forma explícita, manifesta-se também no *literalismo excessivo*, ao qual se associa o *erro de laxismo* que é, de fato, um problema ético e uma falha deontológica.

Os profissionais citaram o erro de interpretação que, quando numerosos, criam uma *acumulação* que pode transformar o texto traduzido em “tradução ideológica” (HEWSON, 2011, p. 175-176). Eles reconhecem que existem várias interpretações pertinentes e válidas para o mesmo TP, desde que elas se enquadram na finalidade do TC e não fazem dizer ao TP o que nunca diz. A delimitação dessa fronteira é muito relativa, o que dificulta a atuação do analista que tem tendência a impor a sua interpretação como a “canônica”. De certa forma, o *erro de impregnação ideológica* é o corolário do erro de interpretação, não mais por falta de compreensão, mas por excesso de convicção, que faz parte da estratégia de tradução dos textos chamados “sensíveis”.

Para a tradução dos textos estéticos, os tradutores “acadêmicos” mencionaram o erro estilístico e o erro cultural que aparecem cada vez mais nas nomenclaturas dos erros de tradução, porém não são sempre fáceis de detectar, em razão do relativismo que existe nessa área. Outros erros que são raramente mencionados são os erros do original e os erros impostos pelo cliente. Eles geram a categoria de erros intencionais quando o tradutor, por exemplo, traduz erroneamente porque o original apresenta falha e não existe possibilidade de emitir um *feedback* para oficializar a correção com o autor ou o contratante. No caso, pode gerar erros de negociação ou de mercado que impõe prazos apertados que, por sua vez, geram os erros de cansaço e de falibilidade destacados pelos profissionais.

No que se refere ao acerto, ele é geralmente associado pelos profissionais ao “silêncio” que, de certa forma, parece ser sinônimo de “bom senso”, condição *sine qua non* para sua existência. Esse silêncio pode ser insidioso quando os próprios críticos escondem o estatuto “traduzido” do texto que eles citam, conforme o depoimento de Haroldo Netto.

Como no caso do erro, acima, o acerto se manifesta, no plano semântico, pela presença de equivalência que se aproxima da noção de “equivalência ótima” de Reiss (2002, p. 70) e quando o TC “se parece” com o original. Outros depoimentos de profissionais mostraram que o acerto é presente, especialmente na área técnica, quando o TC “não atrapalha” os procedimentos técnicos apresentados no TP.

De outro lado, o acerto existe quando o TC, ou parte dele, é melhor do que o original, segundo a própria avaliação do autor deste original ou, de acordo com um profissional que mencionou uma experiência em que a tradução serviu para corrigir o TP. Esses casos são pertinentes para analisar o papel do autor como crítico de sua própria obra, como no caso de



Clarice Lispector (Capítulos 3 e 4) e no de João Guimarães Rosa (Cf. item 1.4.1, p. 63), por exemplo.

Essas considerações finais sobre o erro e o acerto (ou ZTM) em tradutologia reforçam a necessidade de explorá-los de forma mais sistematizada inserida em projetos de pesquisa acadêmica. Com efeito, esses depoimentos práticos e a reflexão filosófica, centrada numa perspectiva espinozista, demonstraram a pertinência na área dos Estudos da tradução e sua contribuição para melhorar a qualidade conforme as ambições de Reiss (2002) que motivaram a redação de seu livro de referência.

Até do lado dos profissionais, percebe-se uma vagueza na definição e na avaliação desses dois conceitos. Assim, na pergunta (n.º 7) “**O que é erro e o que é acerto em tradução?**” – dentro das dez questões que faziam parte do questionário de pesquisa de Sobral e Benedetti (2003) –, as respostas representam em média 7,5% do total, com uma variação de 1,5% para os mais concisos e até 12,8% para os mais prolixos sobre o assunto. Considerando que uma resposta média corresponde à 10%, na medida em que 10 perguntas foram submetidas aos participantes. Uma entrevistada respondeu (1,7%) sem se posicionar em nenhuma das duas noções. O erro suscitou uma reação em 89% dos participantes enquanto o acerto somente em 47%, ou seja, 53% dos entrevistados nem se expressaram sobre a problemática do acerto. Isso comprova que essa questão, sem ser uma questão “tabu”, desvela a falta de conscientização, mesmo que ela esteja presente por meio das críticas boas ou ruins que esses profissionais recebem.

Dáí a necessidade de produzir conhecimento, conforme tentei fazê-lo neste estudo, para ajudar os tradutores profissionais a se posicionar de forma mais fundamentada sobre o assunto, que não é o mais importante para a profissão, mas que a afeta diariamente com a cobrança, cada vez mais intensa, da exigência de QUALIDADE do texto traduzido. De fato, se o próprio tradutor permanece com essas dificuldades, ele será dificilmente capaz de definir o que é uma *tradução de qualidade*.

## 5. CONCLUSÕES

O universo literário de Clarice Lispector parece se ampliar mais, cada vez que se estuda sua obra de pontos de vista sempre renovados ou inéditos, ou seja, seguindo um caminho na contramão do esgotamento. Os *Estudos da tradução* podem contribuir, conforme tentei demonstrá-lo nesta pesquisa, para enriquecer o amplo “acervo” dos estudos clariceanos já existentes em português e em outras línguas estrangeiras.

Poder-se-ia dizer que este trabalho foi, de certo modo, mais fácil de realizar com Clarice do que com outro escritor, devido a suas competências poligráficas e políglotas. No entanto, esta tarefa não foi desprovida de desafios que devem ser aceitos de antemão. Alguns deles enquadram-se na abordagem da obra clariceana a partir da *CRÍTICA DAS TRADUÇÕES*, renovando e ampliando leituras e análises realizadas por pesquisadores de renome, inovando com perspectivas de trabalho focalizadas em novas teorias ou práticas da área da tradutologia ou adaptadas de outras áreas de conhecimento, como as ciências humanas ou a informática.

Este percurso que tracei nesta tese, objetivou mostrar várias faces da personalidade de Clarice Lispector que merecem nossa atenção de pesquisador. A primeira se refere a uma visão que tive de Clarice, na sua fase de *pré-exílio* e de *exílio*, que se assemelha a uma “executiva” de uma grande empresa, dona de uma rede de contatos impressionante para uma jovem mulher de origem humilde. Vi uma Clarice estreante audaciosa que lutou, sem poupar esforços, para conseguir publicar seus primeiros livros, mais especificamente, *Perto do coração selvagem* que foi premiado e recebeu o apoio, quase irrestrito, dos maiores críticos literários da década de 40. Eis uma visão de Clarice que não tinha realmente percebido antes de iniciar este estudo.

Assim, meu modo de vê-la e de lê-la mudou.

Não é mais apenas a imagem da escritora *pós-exílio* que encontrava dificuldades para negociar seus direitos autorais com as editoras e que, após seu divórcio, voltou, de certa forma, a uma vida modesta e vulnerável de suas origens. A escritora que precisava traduzir para se sustentar. Estes comportamentos de luta ou de melancolia tiveram impactos significativos na sua produção intelectual que seja criativa ou, em menor escala, tradutória.

O ofício de tradução acompanhou Clarice do início de sua carreira profissional até seus últimos anos de vida. Percebe-se o entusiasmo que ela manifesta na sua crônica “Traduzindo procurando não trair” em que a *traição* tem um papel “fecundador”. Ela narra, nesta mesma crônica, suas experiências de tradução de textos dramaturgicos e expõe sua prática adotada para “dar vida” a esse tipo textual híbrido. Essas observações me levaram a refletir sobre o papel do tradutor de peças de teatro e de seus inúmeros desafios imperceptíveis para um tradutor literário, por exemplo. Apesar do interesse de Clarice e de suas reflexões pertinentes a respeito da teatralidade como tradutora, crítica e dramaturga, ela não pode ser considerada “teórica” propriamente dita, mas “fertilizou” o raciocínio do pesquisador em tradutologia. Relembrei este assunto especialmente para demonstrar a riqueza do texto clariceano, como no caso dessa crônica, que me permitiu definir um perfil de Clarice

interessada pela tradução em geral e pela tradução de seus próprios textos, apesar de fingir certa indiferença a respeito destes.

Foi impressionante descobrir a rede que se criou em torno de Lispector, articulada por seu grande amigo Paulo Mendes Campos, para conseguir publicar seus textos na França, na revista *Roman* da editora parisiense *Plon*. Mas, também, a própria Clarice que lutou e se empenhou pessoalmente para que seu terceiro livro *A maçã no escuro* fosse traduzido e publicado na Alemanha. Esses esforços “empresariais” contínuos ressoam na prática crítica da escritora como uma *crítica de luta e de sobrevivência*, motivados pelo seu interesse por sua própria obra, mas que remetem à tarefa das Danaides, em que o escritor, bem como o crítico e o tradutor, corre o risco de nunca parar, conforme lembrou Clarice na sua rica crônica.

A metáfora do *tonel das Danaides* e a do *Missionário* (conto traduzido pela escritora), ao lado da *crítica das traduções*, representam outro desafio, desta vez, mais teórico deste trabalho, pois não é sempre cômodo abordar a teoria, num estudo que se refere a Clarice, pois parece ser uma mistura heterogênea similar a do óleo com a água. No entanto, a própria *escritora-crítica* precisava de um quadro mais formal, que talvez não vá eliminar o risco de “nunca parar”, mas, pelo menos, vai ajudá-la a saber *quando* e *como* parar na tomada das decisões, pois é preciso pôr fim sempre com o intuito de ter a oportunidade de recomeçar.

Esse *recomeço* manifesta-se principalmente na abordagem filosófica e teórica de Berman (1995), por meio de seu “projeto de uma crítica produtiva”, no qual o autor preconiza uma crítica de tradução que deve desencadear “logicamente” num projeto de *RE*tradução explícito, não somente pontual, inserida no próprio texto crítico (a exemplo desta tese), mas sim, global, que seja um poema, uma coletânea ou um romance, como no caso de *Perto do coração selvagem*. É evidente que essa terceira *retradução “por vir”*, para o francês não poderia ser incorporada neste trabalho acadêmico, no formato de um quinto capítulo, por exemplo, devido a sua ampla extensão, mas pode ser, sem dúvida, empreendida futuramente.

Reiss (2002), Berman (1995), Hewson (2011) foram convocados neste estudo, não como teóricos da tradução, mas sim, como estudiosos que se preocuparam explicitamente com a **CRÍTICA DAS TRADUÇÕES**, com o intuito – mais explícito com Reiss ou menos com Berman e Hewson – de melhorar a qualidade dos textos vertidos. Essa busca da qualidade tradutória evidencia uma preocupação crescente no século XXI da parte dos atores (tradutores, agências de tradução), dos receptores (contratantes, leitores) e dos idealizadores de ferramentas de apoio à tradução. Essa problemática não concerne apenas aos textos pragmáticos, mas também aos textos estéticos que se beneficiam de uma nova valorização.

A análise da primeira tradução de Clarice Lispector “O Missionário” (1941) contribuiu para a elaboração de um modelo crítico pessoal *ad hoc*, adaptado aos de textos literários, que associa a crítica literária à crítica de tradução, cujo objetivo é a criação de um texto crítico “legível”, ou seja, que se distinga das tradicionais listas de “erros” comentados associados, em geral, de forma “assindética”. O leitor desse tipo de texto crítico tem acesso à obra original (poema, conto ou romance) interpretada e comentada à luz das zonas textuais problemáticas (ZTM) e milagrosas (ZTM) do texto de chegada.

Essa abordagem redinamiza, conforme tentei demonstrar, a leitura “cruzada” ou em *vis-à-vis* de uma obra, várias décadas após sua publicação inicial e representa uma ferramenta pertinente que favorece um *processo de retradução ético* que não rejeita sistematicamente a herança, boa ou ruim, dos tradutores anteriores “condicionados” pelos seus respectivos lugares de fala e épocas. Assim, as condições nas quais *Perto do coração selvagem* foi traduzido em 1953-54 levam a reconsiderar o papel da tradutora Denise-Teresa Moutonnier, que contribuiu para dar início à divulgação da obra de Lispector na Europa. Com efeito, sem querer entrar numa reconstituição histórica ficcional ou como *ucronia*, a recepção da escritora Brasil afora teria sido comprometida ou adiada de alguns anos, sem a audácia dessa tradutora.

O estudo da recepção dessa obra de estreia, de um duplo ponto de vista sincrônico (1943-44 e 1954-55), comprova e reforça a originalidade da prosa clariceana destacada pelos críticos brasileiros e francófonos da época. Com efeito, a literatura de vanguarda ibero-americana e, mais especificadamente a de Lispector, gera as dificuldades tradutórias centradas, aqui, na introspecção e na prosa poética que surge, sem aviso, do universo ficcional propriamente dito, o que “assustou” e “perturbou” Moutonnier em vários trechos do romance.

Ademais, não é realmente pela sintaxe “difícil”, conforme esse “mito” atribuído pelo primeiro tradutor norte-americano de Lispector, Gregory Rabassa, que a prosa clariceana se oferece a seus tradutores, mas, por exemplo, pelo uso elíptico das redes de pronomes sujeitos. Com efeito, essa prática, que reforça o caráter fragmentado de sua prosa, parece despercebida em português enquanto desnorteia os tradutores.

No entanto, de acordo com as características sintáticas das línguas de chegada, esses profissionais precisam restituir essas elipses de forma explícita na língua de chegada. Eles procedem por meio de uma “busca e apreensão” nas frases anteriores para encontrar o sujeito “gramatical” (personagem, narrador, autor) com o intuito de não “flertar” com a agramaticalidade. Porém, essa agramaticalidade pode ser assumida, como no caso do projeto de tradução da segunda tradutora de *Perto do coração selvagem*, Regina Helena de Oliveira Machado, com efeitos na recepção discutíveis.

Esse percurso crítico bermaniano demonstrou sua riqueza no que diz respeito à amplitude das pesquisas (para)literárias que são abertas ao crítico das traduções, especialmente de textos estéticos. Todavia, no que se refere à análise do texto traduzido, destaquei a “síndrome das Danaides” que leva a um comentário pormenorizado, portanto, contraprodutivo para o leitor do texto crítico, gênero textual autônomo (*à part entière*). Conforme Reiss (2002; 2009), Berman (1995), Hewson (2011), incluindo Lispector (1954), a crítica das traduções visa aprimorar a qualidade destas.

Há, porém, limitações quando se trata da abrangência da avaliação, pois se restringe sempre, mesmo na abordagem mais recente de Hewson, a alguns trechos (como amostras), escolhidos com objetivos definidos ou aleatoriamente. Este autor reconheceu a pertinência do uso de ferramentas informáticas – apesar de não utilizá-las no seu livro – referindo-se ao trabalho de Bosseaux (2007) que, por sua vez, explorou o programa *Wordsmith Tools* (2013) para estudar as traduções dos marcadores de discurso (indireto livre) entre as línguas inglesas e francesa, em Virginia Woolf. Essa abordagem representa uma iniciativa pertinente, pois a tendência do uso dessas ferramentas tornar-se-á mais comum para o *crítico das traduções*.

Com efeito, já do ponto de vista do tradutor, sua tarefa evoluiu significativamente nestes últimos anos, de tal forma que trabalhar sem os *editores de tradução* (ou *memórias de tradução*) ficará cada vez mais difícil para o profissional se manter num mercado globalizado que exige todo dia mais traduções, realizadas rapidamente e com maior grau de qualidade.

Neste estudo, apesar de não ser seu foco principal, senti a necessidade de abrir algumas trilhas para contribuir na elaboração de um projeto de crítica de uma obra traduzida na sua integralidade, para ir além das “amostras”. Embasei-me, por exemplo, no conceito de “*distant reading*” de Moretti e em estatísticas elementares para, por exemplo, avaliar o grau de “condensação” da novela policial (“Os três ratinhos cegos”) traduzida por Clarice. No entanto, além dos programas de planilhas eletrônicas e os alinhadores automáticos, as outras ferramentas especificadamente usadas pelos tradutores não são exploráveis de imediato pelo crítico, sem adaptações específicas para essa nova prática.

As análises criteriosas que estabeleci na exploração de corpora de textos alinhados (o texto de partida e duas traduções francesas, simultaneamente), pontos-chaves de meu procedimento analítico, permitiram-me destacar com maior facilidade e segurança as partes (ZTM e ZTP) que mereciam a atenção do analista e seus comentários. No estudo dos primeiros capítulos de *Perto do coração selvagem*, na base de uma *metacrítica*, isto é, o texto traduzido cotejado com as próprias críticas de Lispector, a importância dos corpora alinhados foi incontestável para a qualidade da crítica e para uma provável retradução.

De fato, a automatização de tarefas críticas, por meio de programas informáticos, se faz necessária no intuito de avaliar a integralidade da obra traduzida e melhorar sua qualidade, na base do estudo dos problemas e de suas respectivas soluções. Assim, Hewson, pelo intermediário de Leuven-Zwart, oferece um modelo bastante sistematizado que pode ser informatizado no futuro e garantir, a meu ver, resultados analíticos surpreendentes.

Penso que com a combinação informatizada entre o modelo crítico de Berman e o de Hewson teremos um aparato que permitirá uma nova leitura de uma obra original por meio de sua ou de suas traduções e renovará, por conseguinte, tanto a crítica literária quanto a tradução de textos estéticos. Assim, a obra polígrafa de Clarice Lispector, como crítica de tradução, tradutora e traduzida, ganhará, sem dúvida, uma nova interpretação esclarecedora por meio das *humanidades digitais (Digital Humanities)*.

## 6. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Ivone C Benedetti; Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADONIAS FILHO. *Perto do coração selvagem*. [S.l.], 31 dez. 1943.

ALFARANO, R. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 129–132.

ALVES, F. **Triangulating translation perspectives in process oriented research**. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., 2003a.

\_\_\_\_\_. Tradução, cognição e contextualização: triangulando a interface processo-produto no desempenho de tradutores novatos. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, 2003b. v. 19, n. SPE, p. 71–108. . Acesso em: 14 maio. 2013.

\_\_\_\_\_; MAGALHÃES, C. M.; PAGANO, A. **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARÊAS, V. *et al.* **Clarice Lispector. Cadernos de Literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. v. 17 e 18.

AUSTIN, J. L. **Quand dire, c'est faire**. Tradução de Gilles Lane. Paris: Le Seuil, 1991.

AZENHA JUNIOR, J. **Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado**. São Paulo: Humanitas, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 45–53.

BACHELARD, G. **Poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKER, M. *et al.* **Text and technology in honour of John Sinclair**. Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1993.

BARBOSA, H. G. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 55–70.

BARDET, G. Social Topography: An Analytico-Synthetic Understanding of the Urban Texture. ArticleType: research-article / Full publication date: Oct., 1951 / Copyright © 1951 Liverpool University Press: **The Town Planning Review**, 1 out. 1951. v. 22, n. 3, p. 237–260. . Acesso em: 22 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. **Demain, c'est l'an 2000!** Paris: Plon, 1952.

BARTHES, R. O efeito do real. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Editôra Vozes, 1972, p. 35–44.

BENEDETTI, I. C.; SOBRAL, A. (Org.). **Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003.

BENTHAM, J.; DUMONT, E. **A treatise on judicial evidence extracted from the manuscripts of Jeremy Bentham**. London: J.W. Paget, 1825.

BERLINER, C. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 71–78.

BERMAN, A. **L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. De la translation à la traduction. In: **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, 1988. v. 1, n. 1, p. 23–40.

\_\_\_\_\_. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain**. 2. ed. Paris: Le Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica; Herder; Goethe; Schlegel; Novalis; Humboldt; Schleiermacher; Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Pereira. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Mauri Furlan; Andreia Gueneri; Marie-Hélène Catherine Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BOCQUET, C. Présentation. **La critique des traductions, ses possibilités et ses limites: catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions**. Cahiers de l'Université d'Artois. Arras: Artois Presses Université, 2002, p. 7–9.

BOLY, J. Hubert Juin. **Dossiers: Littérature française de Belgique**. Marche-en-Famenne (Bélgica): Service du Livre Luxembourgeois, 1985.

BORTEN, E. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 79–87.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editôra Cultrix, 1970.

BOSSEAUX, C. **How does it feel? point of view in translation: the case of Virginia Woolf into French**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.

BOURJEA, M. Traduzir Clarice Lispector assim como ela escreve. **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 121–128.

BRANDÃO, F. DE A. DA S. Curso de Urbanismo do professor Gaston Bardet. In: **Revista da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, Minas Gerais**, jun. 1956. n. 156, p. 156–160.

BRASIL, SENADO FEDERAL. **Anais do Senado: Mês de março de 1970 e mês de abril de 1970**. Brasília: Diretoria de publicações, 1971.

BRAY, R. **La formation de la doctrine classique en France**. Paris: A.-G. Nizet, 1951.



BRERETON, G. **Principles of tragedy: a rational examination of the tragic concept in life and literature**. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1968.

BRITTO, P. H. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 89–98.

BROCHARD, V. **De l'erreur**. Paris: Félix Alcan, 1926.

\_\_\_\_\_. **Sobre o erro**. Tradução de Mauro Baladi; Regina Schöpke. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BUENZOD, E. Près du coeur sauvage. **Gazette de Lausanne**, Suíça, 13 dez. 1954. p. 1.

\_\_\_\_\_. L'épervière (Gianna Manzini). **Gazette de Lausanne**, Suíça, 12 fev. 1959. p. 1.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Brasil, [S.d.].

BÜHLER, K. **Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache**. Jena (Alemanha): Gustav Fischer, 1934.

BUTOR, M. Joyce et le roman moderne. **L'ARC**, 1968. n. 36, p. 4–5.

CAMPOS, P. M. Itinerário de Romancista: Conversa com Clarice Lispector — Direito Penal e a Vida. **Diário carioca**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1950. p. 5–6.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector. **Roman**, 1952. v. 8, n. Paris: Plon, p. 577–578.

CANDIDO, A. **O método crítico de Sílvio Romero**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1963.

\_\_\_\_\_. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo, SP: Editora UNESP, da Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2002.

CARDOSO, L. **Mãos vazias**. São Paulo: José Olympio, 1938.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. **Diário carioca**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1944. p. 3–4. . Acesso em: 15 jun. 2012.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Atica, 1986.

CARVALHO NETTO, H. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 55–70.

CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation: an essay in Applied Linguistics**. London: Oxford University Press, 1965.

CHESTERMAN, A. Quantitative Aspects of Translation Quality. **Lebende Sprachen**, 1994. v. 39, n. 4, p. 153–156.

\_\_\_\_\_. On similarity. **Target : International Journal of Translation Studies (Holanda)**, 1996. v. 2, n. 8, p. 159–164.

CHEVREL, Y. **La Littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Enseigner les oeuvres littéraires en traduction**. SCEREN-CRDP de l'Académie de Versailles.

CHRISTIE, A. Três ratinhos cegos. **Biblioteca de Seleções**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ypiranga, 1967, p. 216–276.

\_\_\_\_\_. **Curtain**. New York: Dodd, Mead, 1975a.

\_\_\_\_\_. **Cai o pano: o último caso de Poirot**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975b.

\_\_\_\_\_. **Os três ratos cegos e outras histórias**. Tradução de Saboya de Santa Cruz Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

CNRS – NANCY UNIVERSITÉ. Le CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. **Portail lexical du CNRTL**, [S.l.], 2012. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/>>. Acesso em: 10 set. 2012.

COLLOMBAT, I. La Stylistique comparée du français et de l'anglais : la théorie au service de la pratique. **Meta**, 2003. v. 48, n. 3, p. 421–428.

COSTA, H. M. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 99–102.

DELISLE, J. *et al.* **Terminologie de la Traduction: Translation Terminology**. [S.l.]: John Benjamins Publishing, 1999.

DÉPRATS, J.-M. Traduire Shakespear para o teatro? In: **BENSIMON, P. (Org.). Traduire le dialogue: Traduire les textes de théâtre**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 53–66.

\_\_\_\_\_. Préface. **Shakespeare: Tragédie**. La Pléiade. Paris: Gallimard, 2002, v. 1.

DRUIDE INFORMATIQUE. **Antidote RX, v.8**. Montréal: Druide informatique Inc., 2008.

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELLMANN, R. **James Joyce**. Tradução de André Coeuroy. Paris: Gallimard, 1962.

EVEN-ZOHAR, I.; TOURY, G. **Translation theory and intercultural relations**. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1981.

FARHAT, E. **Cangerão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

FARRÈRE, C. **Les Civilisés**. Paris: Ollendorff, 1905.

\_\_\_\_\_. **Contes d'outre-mer et d'autres mondes**. Paris: Dorbon aîné, 1921. 26 cm.

\_\_\_\_\_. **Dix-sept histoires de marins**. Paris: Flammarion, 1930.

\_\_\_\_\_. O missionário. Tradução de Clarice Lispector. **Vamos Ler!**, 2 jun. 1941. p. 32, 33 e 64.

FERRARI, D. W. **A atuação de Joel Silveira na imprensa carioca (1937-1944)**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2011. Dissertação. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2011/ferrari\\_dw\\_me\\_assis.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2011/ferrari_dw_me_assis.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2012.

FERREIRA, A. B. DE H. **Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Positivo Informática Ltda., 2010.

FERREIRA, T. C. M. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FISHER, A. **A Lógica dos Verdadeiros Argumentos**. Ribeirão Preto (SP): Novo conceito, 2008.

FOLSCHIED, D.; WUNENBURGER, J.-J.; NEVES, P. **Metodologia filosófica**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA, L. H. DE S. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 103–110.

FRANK, A. P. *et al.* Towards a Cultural History of Literary Translation: An Exploration of Issues and Problems in Researching the Translational Exchange between the USA and Germany. **Real: The Yearbook of Research in English and American Literature**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1986, v. 4p. 317–380.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GARCIA, O. M. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. 26. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Le Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Le Seuil, 1982.

GENGEMBRE, G. **Le Romantisme en France et en Europe**. Paris: Pocket, 2003.

GILE, D. **La traduction : la comprendre, l'apprendre**. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

GIRARDIN, E. DE. **Du droit de punir**. Paris: Plon, 1871.

GOELZER, H. **Dictionnaire de latin: latin-français, français-latin**. Paris: Bordas / Garnier, 2001.

GOLDMANN, L. **Pour une sociologie du roman**. Paris: Gallimard, 1964.

GOMES, A. L. **Clarice em cena : as relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_; MIROIR, J.-C. Poética e devaneio no processo criativo de Clarice Lispector. **Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)**. Fortaleza: Imprensa universitária, 2012, p. 35–55.

GOTLIB, N. B. O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector). **Tempo brasileiro: Feminino e Literatura**, jun. 1990. v. 101, p. 51–63.

\_\_\_\_\_. **Clarice fotobiografia**. São Paulo, Brasil: Edusp : Imprensa Oficial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Clarice : uma vida que se conta**. [São Paulo, SP, Brasil]: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOTTLIEB, H. Subtitling: Diagonal translation. **Perspectives: Studies in Translatology**, 1994. v. 2, n. 1, p. 101–121. . Acesso em: 7 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Texts, translation and subtitling – in theory, and in Denmark. *In*: HOLMBOE, H.; ISAGER, S. (Org.). **Translators and translations, Greek-Danish**. Aarhus, Denmark: Aarhus University Press, 2001, p. 149–192.

GUIDÈRE, M. **Introduction à la traductologie : Penser la traduction : hier, aujourd’hui, demain**. Bruxelles: De Boeck, 2008.

GUZMÁN, M. C. **Gregory Rabassa’s Latin American literature: a translator’s visible legacy**. Lewisberg, Pa.; Lanham, Md.: Bucknell University Press ; Rowman & Littlefield Pub. Group, 2010.

HARRIS, B. La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique. **Cahier de linguistique**, 1973. n. 2, p. 133–146.

HEWSON, L. **An approach to translation criticism: Emma and Madame Bovary in translation**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 2011.

HOLM, H. V. Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique. **TRIBUNE - Skriftserie for Romansk Institutt, Universitetet i Bergen**, 1999. n. 9. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/fraind.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

HORGUELIN, P. A.; PHARAND, M. **Pratique de la révision**. 4. ed. Montréal: Linguattech, 2009.

HOUAISS, A. *et al.* **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. v. 1 CD-ROM.

HOUSE, J. **A model for translation quality assessment**. Tübingen: TBL-Verlag Narr, 1977.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Tradução de Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1990.

JOYCE, J. **Ulysses**. New York: Random House, 1922.

- \_\_\_\_\_. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Ulysses**. New York: Modern Library, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Bernadina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2006.
- JUIN, H. Critique littéraire de *Près du coeur sauvage* de Clarice Lispector. In: **Esprit**, set. 1955. p. 1635–1639.
- KEEN, S. A Theory of Narrative Empathy. <p>Volume 14, Number 3, October 2006</p>: **Narrative**, 2006. v. 14, n. 3, p. 207–236. . Acesso em: 16 ago. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Empathy and the novel**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- KLEIN, H. G. **EuroComRom - Les 7 tamis: lire les langues romanes dès le départ**. Aachen: Shaker, 2004.
- KOSTER, C. **From world to world: an armamentarium for the study of poetic discourse in translation**. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000.
- LADMIRAL, J.-R. **Traduire: theoremes pour la traduction**. 2. ed. Paris: Gallimard, 1994.
- LALANDE, A. **Vocabulaire technique et critique de la philosophie (N-Z)**. 4. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1997a. v. 2.
- \_\_\_\_\_. **Vocabulaire technique et critique de la philosophie (A-M)**. 4. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1997b. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. Tradução de Fátima Sá Correia. 3?? ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LAMBERT, J.; GORP, H. VAN. On describing translation. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. London; Sydney: Croom Helm, 1985.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 4. ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido a significancia**. São Paulo: EDUSP, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003b, p. 119–123.
- LAROUSSE. **Le petit Larousse illustré**. Paris: Larousse, 2009.
- LECERCLE, J.-J. **Interpretation as Pragmatics**. London: Macmillan, 1999.
- LEDERER, M. **La traduction aujourd'hui: le modèle interprétatif**. Paris: Hachette F.L.E., 1994.
- \_\_\_\_\_; SELESKOVITCH, D. **Interpréter pour traduire**. Paris: Didier érudition, 1984.

LEIBNIZ, G. W. **Oeuvres philosophiques de Leibniz**. Paris: Félix Alcan, 1900. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Versuche in der Theodisée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels**. [S.l.]: Meiner Verlag, 1996.

LEMOS, A. B. P. DE. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 125–128.

LEUVEN-ZWART, K. M. VAN. Translation and original: similarities and dissimilarities, I. **Target : International Journal of Translation Studies (Holanda)**, 1989. v. 1, n. 2, p. 151–181.

\_\_\_\_\_. Translation and original: similarities and dissimilarities, II. **Target : International Journal of Translation Studies (Holanda)**, 1990. v. 2, n. 1, p. 69–95.

LEVY, J. **The art of translation**. Tradução de Patrick Corness; Zuzana Jettmarova. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2011.

LIBRAIRIE DES CARRÉS. **Catalogue n° 32**. Gennes (France), 2010. Item n° 147. Disponível em: <<http://www.librairiedescarres.com/upload/catalogue%2032.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2011.

LINS, A. **Jornal de crítica. 4a serie. Com um estudo de Tristão de Athayde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

\_\_\_\_\_. **A técnica do romance em Marcel Proust: biografia pessoal, teoria literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LISPECTOR, C. **Près du coeur sauvage**. Tradução de Denise Teresa Moutonnier. Paris: Plon, 1954a.

\_\_\_\_\_. **Aos cuidados de Pierre de Lescure. A respeito da má tradução de *Perto do coração selvagem***.

\_\_\_\_\_. **Der Apfel im Dunkeln**. Tradução de Curt Meyer-Clason. Hamburg: Claassen, 1964.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1970.

\_\_\_\_\_. **Cerca del corazón salvaje**. Tradução de Basilio Losada. Madrid: Alfaguara, 1977.

\_\_\_\_\_. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. **Près du coeur sauvage**. Tradução de Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Des femmes, 1981.

\_\_\_\_\_. **La ville assiégée**. Tradução de Jacques Thiériot; Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. Devaneio e embriaguez duma rapariga. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b, p. 9–19.

- \_\_\_\_\_. **A cidade sitiada**; Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- \_\_\_\_\_. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- \_\_\_\_\_. **A Descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- \_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Encontros: Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- \_\_\_\_\_; MONTERO, T. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_; VARIN, C. Erros de tradução de *Près du coeur sauvage* (1954). **Clarice Lispector et l'esprit des langues (v.2)**. Montreal (Quebec - Canadá): Universidade de Montreal, 1986a, v. 2p. 5–9.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Carta para a editora Plon sobre os erros de tradução de *Près du coeur sauvage* (1954). **Clarice Lispector et l'esprit des langues (v.2)**. Montreal (Quebec - Canadá): Universidade de Montreal, 1986b, v. 2p. 4.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Clarice Lispector et l'esprit des langues (v.2)**. Montreal (Quebec - Canadá): Universidade de Montreal, 1986c. vol.2. . Acesso em: 15 abr. 2011.
- LOUZADA, N. C. M. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 129–132.
- LUCA, T. R. DE. **A confusão era geral**. Disponível em: <[http://www.unesp.br/aci\\_ses/revista\\_unesp-ciencia/acervo/19/](http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unesp-ciencia/acervo/19/)>. Acesso em: 14 jun. 2012.
- MAUPASSANT, G. DE. **Études précédant les “Lettres de Gustave Flaubert à George Sand”**. Paris: G. Charpentier, 1884.
- MAUTNER, T. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70-Brasil, 2011.
- MESCHONNIC, H. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Ethics and politics of translating**. Tradução de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins, 2007.
- MEYER, C. **Le livre noir de la psychanalyse : vivre, penser et aller mieux sans Freud**. Paris: Éditions des Arènes, 2005.
- MILLIET, S. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Livraria Martins Editora : Editora da Universidade de São Paulo, 1981. v. 2.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- MOLETTE, P. **Tropes**. França: [s.n.], 2013.

MOREAU, P.-F. **Spinoza et le spinozisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

MORETTI, F. **Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history**. London; New York: Verso, 2005.

\_\_\_\_\_. **Graphes, cartes et arbres: modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature**. Paris: Prairies ordinaires, 2008.

MOSER, B. **Clarice**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOUNIN, G. **Les Belles infidèles**. Paris: Cahiers du Sud, 1955.

MOURA, A. S. DE. **À margem das traduções : análises críticas das traduções de autores consagrados**. São Paulo: Arx, 2003.

MUMFORD, L. **Technics and civilization**. New York [N.Y.]: Harcourt, Brace and Co., 1934.

\_\_\_\_\_. **Technique et civilisation**. Tradução de Denise Teresa Moutonnier. Paris: Le Seuil, 1950.

MUNDAY, J. A Computer-assisted Approach to the Analysis of Translation Shifts. **Meta**, 1998. v. 43, n. 4, p. 542–556.

NEWMARK, P. **About translation**. Clevedon (Inglaterra): Multilingual Matters, 1991.

NIDA, E. A. **Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden: E.J. Brill, 1964.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 1997.

NO BRASIL. *Perto do coração selvagem*, tradução francesa revisada por Clarice Lispector. **Folha da Manhã**, Rio de Janeiro, RJ, 10 out. 1954. p. 2.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, A. M. **Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Senac, 2006.

ORTEGA Y GASSET, J. **Obras completas**. Madrid: Revista de Occidente, 1983. v. 5.

PEREIRA, V. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 145–156.

PEREZ, R. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. v. 1.



\_\_\_\_\_. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. v. 2.

PERINE, M. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 157–162.

PERROTTI-GARCIA, A. J. O Uso de Corpus Customizado como Fonte de Pesquisa para Tradutore. **Confluências: Revista de Tradução Científica e Técnica**, 2005. v. 3, p. 62–79.

PERSYN-VIALARD, S. **La linguistique de Karl Bühler: examen critique de la Sprachtheorie et de sa filiation**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.

PLASSARD, F. **Lire pour traduire**. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

PONTES, H. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POPOVIC, A. **La scienza della traduzione: Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva**. Tradução de Daniela Laudani; Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2006.

PRIBERAM. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

PROUST, M. **O caminho de Guermantes**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1996.

PYM, A. Translation error analysis and the interface with language teaching. **The Teaching of Translation**, 1992. p. 279–288.

\_\_\_\_\_. **Pour une éthique du traducteur**. Arras (France); Ottawa (Canada): Artois Presses université ; Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

\_\_\_\_\_. **On translator ethics: principles for mediation between cultures**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2012.

QUEIROZ, R. DE; QUEIROZ, M. L. DE. **Tantos anos**. São Paulo: Siciliano, 1998.

QUINCEY, T. DE. **L'Anglais mangeur d'opium**. Tradução de Alfred De Musset. Paris: Édouard-Joseph, 1920.

QUINE, W. VAN O. **Word and object**. Cambridge (USA): Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology, 1960.

\_\_\_\_\_. **Le mot et la chose**. Tradução de Joseph Dopp; Paul Gochet. Paris: Flammarion, 1977.

RABASSA, G. É um escritor que traduz a si. **Veja**, 24 set. 2008. n. 2079, p. 170.

RANCIÈRE, J. **La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature**. Paris: Fayard, 2010.

REISS, K. **Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik; Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen.** München: M. Hueber, 1971.

\_\_\_\_\_. **Translation criticism, the potentials and limitations: categories and criteria for translation quality assessment.** Tradução de Erroll Franklin Rhodes. Manchester, U.K.; New York: St. Jerome Pub. ; American Bible Society, 2000.

\_\_\_\_\_. **La critique des traductions, ses possibilités et ses limites : catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions.** Tradução de Catherine Bocquet. Arras: Artois Presses Université, 2002.

\_\_\_\_\_; VERMEER, H. J. **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984.

RICOEUR, P. **Soi-même comme un autre.** Paris: Le Seuil, 1990.

RIFFATERRE, M. **Sémiotique de la poésie.** Paris: Le Seuil, 1978.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. **Introduction à l'analyse des oeuvres traduites.** Paris: A. Colin, 2008.

ROBERT, P. **Le Petit Robert de la langue française.** Paris: Le Robert, 2011.

\_\_\_\_\_; REY, A. **Le Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres.** Paris: Le Robert, 1998.

ROSA, J. G.; BIZZARRI, E. **Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.** Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UFMG ; Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_; MEYER-CLASON, C. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967).** Tradução de Erlon José Paschoal. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UFMG ; Editora Nova Fronteira : Academia Brasileira, 2003.

ROSENBERG, R. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução.** São Paulo: Parábola, 2003, p. 163–170.

RUSSELL, R. **Italian women writers: a bio-bibliographical sourcebook.** [S.l.]: Greenwood Publishing Group, 1994.

SAINT JÉRÔME. **Oeuvres de Saint Jérôme.** Paris: Watelier, 1858.

SCHAEFFER, J.-M. **Pourquoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999.

SCHLEIERMACHER, F. E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, 26 set. 2010. v. 14, n. 21, p. 233–265.

SCOTT, M. **Wordsmith Tools. v.6.0.** Liverpool: Lexical Analysis Software, 2013.

SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. **Biblioteca de Seleções.** Rio de Janeiro: Ypiranga, 1967.

SILVA, R. P. DE. **Redação técnica.** Porto Alegre: Editora Formação, 1975.

- SILVEIRA, B. **A arte de traduzir**. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- SILVEIRA, J. **Onda raivosa**. São Paulo: Editora Rumo, 1939.
- SNELL-HORNBY, M. **Translation studies. An integrated approach**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- SOBHIE, M. T. B. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 171–180.
- SPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- \_\_\_\_\_; MISRAHI, R. **Éthique**. Paris: Librairie générale française, 2011.
- STAËL, G. DE. **De L'Allemagne**. Paris: Didot Frères, 1845.
- STEINER, G. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. 3. ed. Oxford (UK): Oxford University Press, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Après Babel : une poétique du dire et de la traduction**. Tradução de Lucienne Lotringer; Pierre-Emmanuel Dauzat. 3. ed. Paris: Albin Michel, 1998b.
- STENDHAL. **Le rouge et le noir : chronique du XIXe siècle**. 3. ed. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
- TAGNIN, S. E. O.; VIANA, V. **Corpora no ensino de línguas estrangeiras**. São Paulo: HUB Editorial, 2011.
- TOMASZKIEWICZ, T. **Traductions collaboratives : lieu de rencontre entre les professionnels, chercheurs et formateurs**. Apresentação de trabalho em TRALOGY 2013 - SESSION 6-QUE PEUT APPORTER AU TRADUCTEUR LA LINGUISTIQUE DE CORPUS ? Disponível em: <<http://webcast.in2p3.fr/videos-3583>>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- TOOGE, M. D. B. **Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado**. São Paulo: Humanitas : FAPESP, 2011.
- TRINDADE, E. A. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003, p. 181–190.
- TROYAT, H. Discours de réception et réponse de M. le maréchal Juin. **Académie française**, [S.l.], 25 fev. 1960. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-m-le-marechal-juin>>. Acesso em: 8 maio. 2010.
- VARIN, C. **Clarice Lispector et l'esprit des langues (v.1)**. Montreal (Quebec - Canadá): Universidade de Montreal, 1986. vol.1. . Acesso em: 15 abr. 2011.
- \_\_\_\_\_. **Langues de feu: essai sur Clarice Lispector**. Laval (Québec): Trois, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Línguas de fogo : ensaio sobre Clarice Lispector**. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo, SP: Limiar, 2002.
- VASCONCELLOS, S. DE. **Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil**. 2. ed. Lisboa: A.J. Fernandez Lopes, 1865. v. 2.

VENUTI, L. **The translator's invisibility a history of translation**. London; New York: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. **Escândalos da tradução : por uma ética da diferença**. São Paulo (SP): EDUSC, 2002.

VERGELY, B. **Le Dico de la Philosophie**. Toulouse (França): Milan, 1998.

WADDINGTON, C. **Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general : inglés-español**. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2000.

WEISSBORT, D.; EYSTEINSSON, A. (Org.). **Translation: theory and practice: a historical reader**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2006.

WOOLF, V. **L'art du roman**. Tradução de Rose Celli. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

WYLER, L. **Línguas, poetas e bacharéis : uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: Benedetti, I; Sobral, A. In: Benedetti, I; Sobral, A. **Conversas com tradutores: Balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola, 2003b, p. 191–200.

XATARA, C.; OLIVEIRA, W. L. DE. **Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões, francês-português, português-francês**. São Paulo: Cultura, 2002.

## 7. ANEXOS

### 7.1. RELAÇÃO DAS OBRAS DE CRIAÇÃO CLARICE LISPECTOR

**Tabela 7.1: Relação das obras de criação Clarice Lispector**

<b>Título</b>	<b>Ano 1ª ed.</b>	<b>TT/TO</b>
<i>Perto do coração selvagem</i>	1943	TO
O lustre	1946	TO
A cidade sitiada	1949	TO
Alguns contos	1952	TO
Mistério em São Cristovão	1952	TO
Laços de família	1960	TO
A maçã no escuro	1961	TO
A legião estrangeira	1964	TO
A paixão segundo G. H.	1964	TO
O mistério do coelho pensante	1967	TO
A mulher que matou os peixes (A)	1968	TO
Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres	1969	TO
Felicidade clandestina	1971	TO
Água Viva	1973	TO
A imitação da rosa	1973	TO
Onde estivestes de noite?	1974	TO
A via crucis do corpo	1974	TO
A vida íntima de Laura	1974	TO
De corpo inteiro	1975	TO
Visão do esplendor	1975	TO
Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras	1977	TO
A hora da estrela	1977	TO
Para não esquecer	1978	TO
Quase de verdade	1978	TO
Um sopro de vida. pulsações	1978	TO
A bela e a fera	1979	TO
A descoberta do mundo	1984	TO

Fonte: minha autoria.

Legenda: TO: Texto original da autoria de Lispector.

## 7.2. RELAÇÃO DAS TRADUÇÕES REALIZADAS POR CLARICE LISPECTOR

**Tabela 7.2: Relação das traduções realizadas por Clarice Lispector**

Autor: Sobrenome	Autor: Nome	Título original	LP	Título traduzido	Ano 1ª ed. (TT)
Farrère	Claude	Le missionnaire	FR	O Missionário	1941
Barr	George	Epitaph for an Enemy	EN	Epitáfio para um Inimigo	1960
Seton	Anya	The Winthrop Woman	EN	Matriz de Bravos	1963
Ibsen	Henrik	Hedda Gabler	EN	Hedda Gabler	1965
Hellman	Lillian	The Little Foxes	EN	Os corruptos	1967
Christie	Agatha	Three Blind Mice	EN	Três ratinhos cegos	1967
Williams	Gordon	The Siege of trencher's farm	EN	Sob o domínio do medo	1969
Borges	Jorge Luis	Historia de los dos que soñaron	ES	História dos Dois que Sonharam	1969
Mac Lean	Alistair	The Golden Rendezvous	EN	A segunda aurora	1969
London	Jack	The Call of the Wild	EN	Chamado Selvagem	1970
Fielding	Henry	The history of Tom Jones, a Foundling	EN	Tom Jones	1973
Swift	Jonathan	Gulliver's Travels	EN	Viagens de Gulliver	1973
Verne	Jules	L'Île mystérieuse	FR	A ilha misteriosa	1973
Barjavel	René	La faim du tigre	FR	A fome do tigre	1973
Craven	Margaret	I Heard the Owl Call my Name	EN	Ouvi a coruja chamar o meu nome	1974
Lessing	Doris	Memoirs of a Survivor	EN	Memórias de um Sobrevivente	1974
Poe	Edgar Allan		EN	7 de Allan Poe	1974
Scott	Walter	The Talisman	EN	O talismã	1974
Wilde	Oscar	The Picture of Dorian Gray	EN	O Retrato de Dorian Gray	1974
Westmacott	Mary	Burden	EN	A Carga	1974
Bernard	Raymond	Fragments de sagesse rosicrucienne	FR	Fragmentos da sabedoria rosacruz	1974
Arsan	Emanuelle	L'hypothèse d'Éros	FR	A hipótese de Eros	1975
Arsan	Emanuelle	Nouvelles de L'Érosphère	FR	Novelas de erosfera	1975
Crenshaw	Mary Ann	The Natural Way to Super Beauty	EN	A receita natural para ser bonita	1975
Herbert	Jean	Le Yoga de l'Amour	FR	A Yoga do Amor	1975
Kazantzakis	Nikos	Report to Greco	EN	Testamento para El Greco	1975
Poe	Edgar Allan		EN	Histórias Extraordinárias de Allan Poe	1975
Lainé	Pascal	La dentellière	FR	A rendeira	1975
Menninger	Karl	Whatever Became of Sin?	EN	O Pecado de Nossa Época	1975
Chagal	Bella	Burning Lights	EN	Luzes Acesas	1975
Chagal	Bella	First Encounter	EN	Primeiro Encontro	1975
Marchetti	Victor	The Rope Dancer	EN	O dançarino na corda bamba	1975
Westmacott	Mary	Unfinished Portrait	EN	O Retrato	1975
Christie	Agatha	Curtain	EN	Cai o Pano. O último caso de Hercule Poirot	1975
Bergeron	Gérard; Thérèse	Dire l'amour aux enfants	FR	Ensinando o amor às crianças	1976
Rice	Anne	Interview with the Vampire	EN	Entrevista com o Vampiro	1976

**Tabela 7.2: Relação das traduções realizadas por Clarice Lispector**

Autor: Sobrenome	Autor: Nome	Título original	LP	Título traduzido	Ano 1ª ed. (TT)
Farris	John	The Fury	EN	A Fúria	1976
Abrahams	Jean-Jaques	L'homme au magnétophone	FR	O homem do gravador	1978
Poe	Edgar Allan		EN	O gato preto e Outras histórias de Allan Poe	1979
Lorca	Federico García	La Casa de Bernarda Alba	ES	A casa de Bernarda Alba	s.d.
Mac Cullers	Carson	The Member of the Wedding	EN	A sócia do casamento	s.d.
Mishima	Yukio	Sotoba Komachi	EN	Sotoba Komachi	s.d.
Tchecov	Anton	The Seagull	EN	A gaivota	s.d.

Fonte: minha autoria, embasado em Gotlib (2007) e Gomes (2007).

Legenda: LP: Língua de partida; FR: francês; EN: inglês; ES: espanhol; TT: texto traduzido; s.d.: sem data.

### 7.3. RELAÇÃO NUMÉRICA DAS TRADUÇÕES E DAS OBRAS ORIGINAIS DE LISPECTOR

**Tabela 7.3: Relação dos TT e TO de Lispector**

Ano 1ª edição	TO	TT
1941	0	1
1943	1	0
1946	1	0
1949	1	0
1952	2	0
1960	1	0
1961	1	0
1963	0	1
1964	2	0
1967	1	1
1968	1	0
1969	1	2
1970	0	1
1971	1	0
1973	2	4
1974	3	6
1975	2	11
1976	0	3
1977	2	1
1978	3	1
1979	1	0
1984	1	0
s.d.	0	4
<b>Total</b>	<b>27</b>	<b>36</b>

Fonte: minha autoria

Legenda: TT: Texto traduzido por Lispector; TO: Texto original da autoria de Lispector.

7.4. CAPA DA "GAZETTE DE LAUSANNE" DO DIA 13/12/1954

LIBERTÉ ET PATRIE

# Gazette de Lausanne

ET JOURNAL SUISSE

QUOTIDIEN FONDÉ EN 1793

N° 234 - Lundi 13 décembre 1954

Prix de vente: 20 ct.

Abonnement: 12 francs

Rédaction: Rue de la Gare 3, Lausanne

Téléphone: 21 11 11

Directeur: M. Pierre Besson

Imprimerie: L'Imprimerie de la Gazette de Lausanne

---

**Atouts pour M. Scelba**

Annuaire d'Etat à la Chambre... (text continues)

Quand l'Angleterre célèbre les siens

## L'APOTHEOSE DE M. CHURCHILL

DE NOTRE CORRESPONDANT MICHEL CLERC

Le 7 et le 8 décembre... (text continues)

De notre correspondant Frank BRUDEL

Qui paie les frais de l'Etat? (text continues)

---

**Samedi à Berne**

### Un office de requiem a été célébré à la mémoire de M. Escher en l'église de la Trinité

La Chapelle de St Sébastien... (text continues)

**APRÈS LA BAVIERE, GOUVERNEMENT SOCIALISTE EN LANDE**

Après la Bavière, le Land de Hesse... (text continues)

---

**LES SOCIÉTÉS DE CHARITÉ ADOLESCENT**

Le dimanche 12 décembre... (text continues)

**PLAISIR DE LIRE**

### Près du Cœur sauvage

C'est un cœur qui bat... (text continues)

---

**UN VILLAGE NORVÉGIEN**

HERITE DE L'ONCLE D'AMÉRIQUE

Dans une petite localité... (text continues)

**La Venoge**

VILLAGE de JEAN VILLARD-GILLES

Illustrations de R. Th. BOSSHAARD

EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS: 500

Semer les dix jours: 450

Citer de la couverture: 100

L'édition: 100

Figura 7.1: Capa da "Gazette de Lausanne" do dia 13/12/1954. Fonte: LE TEMPS - Archives Historiques. Disponível em: <http://www.letempsarchives.ch>. Acesso em: 5 nov. 2011.



7.5. TABELA MANUSCRITA DA RELAÇÃO DE ERROS DESTACADOS POR CLARICE LISPECTOR (1ª PÁGINA)

Texto português original	Tradução sugerida p. Lívia Plon <sup>1</sup>
<p>15  <del>... a lucidez permitia a pieuvre.</del>            "Sa lucidité: de la pieuvre" (20)</p>	<p>5.            "Sa lucidité: de la pieuvre" (20)</p>
<p>16            "Elle s'est assise sur son lit."            X            Comuns aussi: "aider" par "ajudar" "ajutar" ←</p>	<p>"Elle sentit<sup>33</sup> qu'elle s'était sur son lit." (Note: chaque fois que le traducteur a rencontré le mot: "sentir" (s'asseoir), il a traduit par "sentir".</p>
<p>20            "... brillèrent doucement les sourires des hommes encadrés"</p>	<p>"... brillèrent doucement les sourires de deux plâtres." (p. 35)</p>
<p>21            "chaque fois qu'elle regardait la mer."</p>	<p>"chaque fois qu'elle s'offrait à la mer (p. 38)</p>
<p>17            "j'ai eu un vertige"            (ou: "étourdissement")</p>	<p>"je suis restée stupide" (p. 67)</p>
<p>18            "... (elle) n'éprouvait plus aucune impression de vertige" X</p>	<p>"... (elle) n'éprouvait plus aucune impression de stupidité" (p. 67)</p>
<p>19            "... prouvait à peine ses nerfs"            (dans le cas de "fouder")</p>	<p>"... excitait mal ses nerfs"            p. 111            Note: chaque fois que le traducteur a</p>
<p>22            "Il aimait les petits gestes, et les vieilles habitudes, comme des vestons usagés, dans lesquelles il se mouvaient avec solennité et assurance"</p>	<p>"Il était attaché à tous ces préparatifs, ces vieilles habitudes. Il mettait alors un veston usagé, dans lequel il se sentait bien à l'aise et plein d'assurance" (p. 123)</p>

X rencontré "mal" (qui signifie aussi "à peine", il a traduit tout simplement par "mal"

Figura 7.2: Tabela manuscrita da relação de erros destacados por Clarice Lispector (1ª página)

Fonte: (LISPECTOR; VARIN, 1986c, p. 5). Créditos: Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

## 7.6. CORPUS DE ERROS DETECTADOS E COMENTADOS POR CLARICE LISPECTOR

<b>E. 0</b>	Texto original		
Tradução de Moutonnier			
Correção de Lispector		<i>Et des arbitrarités, aussi surprenantes. Et je ne parle pas de morceaux où la traduction est <del>surprenamment</del> arbitraire, d'une façon vraiment surprenante. Par exemple, <del>quand</del> (1) "la domestique" (dans l'originel [sic] est traduit par "domestique noire". (Je dois dire que je n'ai aucun domestique noir dans le livre).</i>	Zona de conflito
		<i>Obs. Na folha que acompanha a tabela enviada a editora (continuação (2), cf. E. 47)</i>	
Texto publicado em 1954		Obs. Essa ocorrência não consta na versão publicada, houve, portanto, uma correção da parte da editora.	p.
Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)		<i>Sem falar em liberdades engraçadas que ela tornou. Eu escrevo: "a criada" e ela traduz: "a criada preta" – sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro.</i>	p.254-255
<b>E.22</b>	Texto original	<i>O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho.</i>	p. 20
Tradução de Moutonnier		<i>« ... ses pensées se dressaient comme des statues fantômes dans le jardin... » ( ?)</i>	Zona de conflito
Correção de Lispector [aprovada pela editora]		<i>« ... ses pensées se dressaient comme des statues dans le jardin... » (p.15)</i>	
Texto publicado em 1954		<i>Le plus grave, c'est qu'elle aurait pu effacer tout ce qu'elle avait pensé. Aussitôt surgies, ses pensées se dressaient comme des statues dans le jardin, et elle passait, elle les regardait, elle suivait son chemin.</i>	p.22
<b>E.28</b>	Texto original	<i>A cama esbranquiçada nadando na escuridão. O cansaço rastejando no seu corpo, a lucidez FUGINDO AO POLVO. Sonhos esgarçados, inícios de visões.</i>	p. 24
Tradução de Moutonnier		<i>« Sa lucidité : DE LA POUSSIÈRE. » (p. 20)</i>	Zona de conflito
Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]		<i>« ... la lucidité FUYAIT LA PIEUVRE. » (15)</i>	
Texto publicado em 1954		<i>Le lit blanchâtre voguait dans l'obscurité. La fatigue s'insinuait dans son corps. SA lucidité fuyait CETTE pieuvre. Rêves déchirés ébauches de visions.</i>	p. 28

E.41	Texto original	<i>Mas quando a madrugada clareou o quarto docemente, as coisas saíram frescas das sombras, ela sentiu a nova manhã insinuando-se entre os lençóis e abriu os olhos. <b>SENTOU-SE sobre a cama.</b></i>	p. 34
Tradução de Moutonnier Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]	« <i>Elle SENTIT QU'ELLE ÉTAIT sur son lit.</i> » (p. 33) « <i>Elle S'EST ASSISE sur son lit.</i> » (16) (Note: chaque fois que le traducteur a rencontré le mot: “sentar” (s’asseoir), il a traduit par “sentir”, comme aussi “ajudar” (aider) par “ajouter”.	Zona de conflito	
Texto publicado em 1954	<i>Lorsque l'aube éclaircit doucement la chambre, les choses sortirent toutes fraîches de l'ombre, elle sentit un matin neuf s'insinuer entre les draps et elle ouvrit les yeux. <b>Elle S'ASSIT sur son lit.</b></i>	p. 41	
Observações de Lispector (para a editora)	<i>Cada vez que o tradutor encontrou a palavra: “sentar”, ele traduziu por “sentir”, bem como “ajudar” por “ajouter” [acrescentar]. (tradução minha, original de Clarice Lispector em francês, cf. acima)</i>		
E.44-45	Texto original	<i>A mulher sentou-se com um suspiro na sombria sala de espera, onde, entre os móveis pesados e escuros, <b>brilhavam levemente os sorrisos DOS HOMENS EMOLDURADOS.</b></i>	p. 36
Tradução de Moutonnier Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]	« ... <i>brillaient doucement les sourires DE DEUX PLÂTRES.</i> » (p. 35) « ... <i>brillaient doucement les sourires DES HOMMES ENCADRÉS.</i> » (20)	Zona de conflito	
Texto publicado em 1954	<i>Avec un soupir, la femme s'assit dans le salon obscur où, entre des meubles lourds et sombres, <b>brillaient doucement les sourires D'HOMMES DANS LEURS CADRES.</b></i>	p.44-45	
E.47	Texto original	<i>O sol rompeu as nuvens e os <b>pequenos BRILHOS que cintilaram sobre as águas</b> eram fogueiros acendendo e apagando.</i>	p. 38
Tradução de Moutonnier Correção de Lispector [não aprovada, mas revisada pela editora]	« ... <i>les petits DIAMANTS qui scintillaient sur les eaux ....</i> » (p. 38) (2) « ... <i>les petits ÉCLATS qui scintillaient sur les eaux</i> » est traduit (p. 38) par « <i>les petits diamants ...., etc, etc</i> » <i>Obs. folha que acompaha a tabela.</i> <i>Obs. Na folha que acompanha a tabela enviada a editora.</i>	Zona de conflito	
Texto publicado em 1954	<i>Le soleil perça les nuages, et <b>DE petits DIAMANTS SCINTILLÈRENT sur L'EAU</b>, des feux qui s'allument et s'éteignent.</i>	p.47	

E.48	Texto original	<i>Cada vez que REPARAVA NO mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. (LISPECTOR, 1998b, p. 38)</i>	p. 38
	Tradução de Moutonnier	« <i>chaque fois qu'elle s'OFFRAIT à la mer ...</i> » (21)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer ...</i> » (p.38)	
	Texto publicado em 1954	<i>Chaque fois qu'elle REGARDAIT la mer et son éclat tranquille, elle éprouvait cette gêne et cet amollissement de son corps, à la taille, à la poitrine. (LISPECTOR, 1981, p. 48)</i>	p. 48
E.50	Texto original	<i>O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível.</i>	p. 40
	Tradução de Moutonnier	« <i>Ce qui arrive allait se raconter. Mais qui me comprendrait ? Elle pensait une chose, et après ne savait plus l'expérience de la même façon. Surtout, il était impossible de penser à tout.</i> » (pg. 40)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]	« <i>Ce qui arriverait, elle se raconterait à elle-même. Car personne ne pouvait comprendre : elle pensait une chose et après ne savait pas la raconter. Surtout, en matière de penser, tout était impossible.</i> » (6)	
	Texto publicado em 1954	<i>Ce qui arriverait, elle se le raconterait à elle-même. Mais qui comprendrait ? Elle pensait une chose et après ne savait pas la raconter. Surtout, il était impossible de penser à tout.</i>	p.50
E.51	Texto original	<i>Depois brincaria no quintal, onde havia paus e garrafas. Mas sobretudo aquele galinheiro velho sem galinhas. O cheiro era de cal e de <b>porcarias</b> e de coisa secando.</i>	
	Tradução de Moutonnier	<i>Après, elle jouerait dans la cour, où il y a des bâtons et des bouteilles vides. Surtout, dans le vieux poulailler sans poule, qui sent la chaux, la <b>fiente</b> et les choses qui se dessèchent.</i>	Zona de conflito
	Correção de Lispector	Não houve proposta de correção da parte de Clarice Lispector, pois esse trecho não consta na lista de correções enviadas à Editora Plon.	
	Texto publicado em 1954		p.
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	<i>Quando escrevo a palavra "porcaria", ela traduz por "excrementos", mesmo quando não é o caso.</i>	p.51

<b>E.77.1</b>	Texto original	<b>FIQUEI TONTA</b> , disse-lhes à meia voz e a cristaleira continuou brilhando como um santo.	p. 61
	Tradução de Moutonnier	« <i>JE SUIS RESTÉE STUPIDE</i> » (p. 67)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	<i>J'AI EU UN VERTIGE</i> ( <del>ou : je me suis</del> (ou : « étourdissement ») (17)	
	Texto publicado em 1954	« <i>J'AI EU UN VERTIGE</i> », dit-elle à mi-voix, et la glace continua à resplendir comme le saint d'une église.	p.77
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	Eu escrevi no original: “Fiquei tonta, disse ela”. A tradutora traduziu: “Fiquei estúpida, disse ela”. (A tradutora deve conhecer melhor o espanhol e tonto em espanhol quer dizer mais ou menos estúpido). (LISPECTOR; MONTERO, 2007, p. 254)	p.
<b>E.77.2</b>	Texto original	<b>Joana não sentia mais TONTURA</b> , agora um braço bruto pesava sobre seu peito, um peso bom.	p. 61
	Tradução de Moutonnier	« ... (elle) n'éprouvait plus aucune IMPRESSION DE STUPIDITÉ » (p.67)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« ... (elle) n'éprouvait plus aucune IMPRESSION DE VERTIGE » (18)	
	Texto publicado em 1954	<b>Joana n'éprouvait plus aucune IMPRESSION DE VERTIGE</b> . Maintenant, c'était plutôt un poids brutal qui pesait sur sa poitrine, un poids agréable.	p.77
<b>E. 106.1</b>	Texto original	Nenhum dos habitantes daquela casa, nem a prima solteirona, nem Lídia, nem os criados, viviam — pensou Otávio. Mentira, retrucou-se: só ele estava morto. Mas continuou: fantasmas, fantasmas. As vozes distantes, <b>NENHUMA ESPERA, A FELICIDADE</b> .	p. 87
	Tradução de Moutonnier	« ... BONHEUR SANS ESPOIR. » (12)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« ... AUCUNE ATTENTE, LE BONHEUR. » pg.95	
	Texto publicado em 1954	Aucun des habitants de cette maison, ni la cousine célibataire, ni les domestiques, ne sont vivants, pensa Otávio. C'est faux rectifia-t-il, c'est moi seulement, qui suis mort. Mais il continua : des fantômes, des fantômes. Voix lointaines, <b>AUCUNE ATTENTE, LE BONHEUR</b> .	p.106

E.106.2	Texto original	<i>Só se entendiam quando se beijavam, quando Otávio encostava a cabeça assim, no seu seio. <b>Mas a vida era MAIS LONGA, pensava assustada.</b></i>	p. 88
	Tradução de Moutonnier	« <i>Mais la vie CE N’EST PAS QUE DES CARESSES, pensa-t-elle effrayée.</i> » pg. 95	Zona de conflito
	Correção de Lispector [não aprovada pela editora]	« <i>Mais la vie ÉTAIT PLUS LONGUE, pensait-elle effrayée.</i> » (14)	
	Texto publicado em 1954	<i>Ils ne se comprenaient que lorsqu’ils s’embrassaient, lorsque Otávio appuyait la tête sur sa poitrine, ainsi. <b>Mais la vie CE N’EST PAS QUE DES CARESSES, pensa-t-elle effrayée.</b></i>	p.106
E.111	Texto original	<i>O velho foi-se aproximando, a balançar o corpo gordo, o crânio liso. Chegou-se junto dela, os lábios em forma de <b>muxoxo</b>, os olhos arredondados, a voz chorosa.</i>	
	Tradução de Moutonnier	(...) <i>les lèvres en CUL-DE-POULE</i> (...)	Zona de conflito
	Correção de Lispector	Não houve proposta de correção da parte de Clarice Lispector, pois esse trecho não consta na lista de correções enviadas à Editora Plon.	
	Texto publicado em 1954	<i>Le vieux s’est approché, en balançant son corps obèse, au crâne lisse. Il s’est approché, les lèvres en cul-de-poule, les yeux ronds, la voix penaude.</i>	p.111
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	<i>Imaginem que escrevi, em má hora, no original: “a boca em forma de MUCHOCHO [muxoxo, no original]”. E sabem como ela, toda engraçadinha, traduziu? Assim: “la bouche em cul-de-poule”. Que tal?</i>	
E.123	Texto original	<i>Amanhã, adiava, amanhã vou-me ver. O novo dia porém perpassava pela sua superfície, leve como uma tarde de estio, <b>MAL FRANZINDO seus nervos.</b></i>	p. 100
	Tradução de Moutonnier	« ... (ça) excitait mal ses nerfs. » (p. 111)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]	« ... (ça) fronçait à peine ses nerfs » ( <del>dans le sens de “toucher”</del> )(19) Note : Chaque fois que le traducteur a rencontré “mal” (qui signifie aussi “à peine”, il a traduit tout simplement par “mal”.	
	Texto publicado em 1954	<i>Elle retardait : « Demain, demain je vais me retrouver ». Le lendemain passait, superficiellement, comme un soir d’été, <b>EXCITAIT À PEINE ses nerfs.</b></i>	p.123
	Observações de Lispector (em francês para a editora)	<i>Note : Chaque fois que le traducteur a rencontré mal » (qui signifie aussi « à peine », il a traduit tout simplement par « mal ». [Nota: Sempre que o tradutor encontrou “mal” (que também significa “apenas”, ele simplesmente traduziu como” “mal”.]</i>	

E.135	Texto original	<i>Antes de começar a escrever, Otávio ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. <b>Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança.</b></i>	
	Tradução de Moutonnier	« <i>IL ÉTAIT ATTACHÉ À TOUS CES PRÉPARATIFS, CES vieilles habitudes. IL METTAIT ALORS UN veston usagé, dans lequel IL SE SENTAIT BIEN À L'AISE ET PLEIN d'assurance.</i> » (p. 123)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>IL AIMAIT LES PETITS GESTES ET LES vieilles habitudes, COMME DES vestons usagés, dans lesquelles IL SE MOUVAIT AVEC SOLENNITÉ et assurance.</i> » (22)	
	Texto publicado em 1954	<i>Avant de se mettre à écrire, Otávio rangeait toujours avec soin ses papiers sur la table, ajustait ses vêtements. <b>Il aimait les petits gestes et les vieilles habitudes, comme des vestons usagés, dans lesquels il se mouvait avec solennité et assurance.</b></i>	p.135
E. 154.1	Texto original	<i>Sabia que o professor adoecera, que fora abandonado pela mulher. <b>Mas apesar de envelhecido, encontrara-o mais gordo, o olhar brilhante.</b></i>	p. 114
	Tradução de Moutonnier	« <i>MAIS AU LIEU DE LE TROUVER vieilli, elle le trouva grossi, le regard brillant.</i> » (p.140)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>QUOIQUE vieilli, elle le trouva grossi, le regard brillant.</i> » (26)	
	Texto publicado em 1954	<i>Elle savait que le professeur était tombé malade, et avait été abandonné par sa femme. <b>QUOIQUE vieilli, elle le trouva grossi, le regard brillant.</b></i>	p.154
E. 154.2	Texto original	<i>O professor recebera-a com ar sereno e distraído. <b>Com as OLHEIRAS ESCURAS</b> parecia uma fotografia antiga.</i>	p. 114
	Tradução de Moutonnier	« <i>Avec ses LUNETTES NOIRES</i> » (p. 140)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>Avec ses YEUX CERNÉS ...</i> » (23)	
	Texto publicado em 1954	<i>Le professeur la reçut d'un air tranquille et distrait. <b>Avec ses YEUX CERNÉS, il avait l'air d'une photographie ancienne.</b></i>	p.154
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	<i>Escrevi: com suas olheiras negras... Ela traduziu: com seus óculos escuros... O livro está todo assim, e em muitos trechos perde totalmente o sentido.[qual seria a definição de "sentido" para Clarice Lispector?]</i>	

E. 154.3	Texto original	<i>Fazia perguntas a Joana e MAL ELA INICIAVA A RESPOSTA ele deixava de ouvir, como enfim DESOBRIGADO. Várias vezes se interrompia, a atenção voltada para o relógio e para a mesinha dos remédios.</i>	p. 114
Tradução de Moutonnier	« <i>Il posa des questions à Joana et</i> COMME ELLE COMMENÇAIT MAL SES RÉPONSES, <i>il cessa d’écouter, comme</i> OFFENSÉ. » (P. 140)	Zona de conflito	« <i>Il posait des questions à Joana, et, À PEINE COMMENÇAIT-ELLE À RÉPONDRE, il cessait de l’écouter, comme ENFIN DÉSOBLIGÉ DÉGAGÉ DE L’OBLIGATION.</i> » (24)
Correção de Lispector [parcialmente aprovada pela editora]	« <i>Il posait des questions à Joana, et À PEINE COMMENÇAIT-ELLE À RÉPONDRE, il cessait d’écouter, comme enfin dégagé de TOUTE obligation. Plusieurs fois, il s’interrompt, l’attention portée sur la pendule ou la petite table aux remèdes.</i>		p.154
Texto publicado em 1954			
E. 154.4	Texto original	<i>Várias vezes se interrompia, a atenção voltada para o relógio e para a mesinha dos remédios. Ela olhava ao redor e a meia escuridão era úmida e ofegante.</i>	p. 114
Tradução de Moutonnier	« <del>Tout était</del> « <i>Elle jeta un coup d’œil autour d’elle, DANS LA DEMI-OBSCURITÉ. TOUT ÉTAIT HUMIDE ET SUFFOCANT.</i> » (p. 140)	Zona de conflito	« <i>Elle regardait autour d’elle ET LA DEMI-OBSCURITÉ ÉTAIT HUMIDE ET HALETANTE.</i> » (25)
Correção de Lispector [não aprovada pela editora]	« <i>Plusieurs fois, il s’interrompt, l’attention portée sur la pendule ou la petite table aux remèdes. Elle jeta un coup d’œil autour d’elle, DANS LA DEMI-OBSCURITÉ. TOUT ÉTAIT HUMIDE ET SUFFOCANT.</i>		p.154
Texto publicado em 1954			
E. 154.5	Texto original	<i>Ela olhava ao redor e a meia escuridão era úmida e ofegante. O professor parecia um grande gato CASTRADO reinando num porão.</i>	p. 114
Tradução de Moutonnier	« <i>Le professeur avait l’air d’un gros chat [CHÂTRÉ] régnant sur sa cave.</i> »(p.140)	Zona de conflito	« <i>Le professeur avait l’air d’un gros chat CHÂTRÉ régnant SUR SA cave.</i> » ( ?)
Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>Elle jeta un coup d’œil autour d’elle, dans la demi-obscurité. Tout était humide et suffocant. Le professeur avait l’air d’un gros chat CHÂTRÉ régnant sur sa cave.</i>		p.154
Texto publicado em 1954	« <i>JC. Nessa correção de Clarice Lispector houve uma interferência do TT. “sur sa” no lugar de “dans une”.</i>		



E.166	Texto original	<i>Silenciou de novo olhando para dentro de si. Lembrou-se: sou a onda leve que não tem outro campo senão o mar, me debato, deslizo, vôo, rindo, dando, dormindo, mas ai de mim, sempre em mim, sempre em mim. De quando ERA AQUILLO? LIDO EM CRIANÇA? PENSADO?</i>	p. 137
	Tradução de Moutonnier	<del>« De quand DATE-IL ? cette phrase ? »</del> « De quand DATE-IL ? JE ME DÉBATS COMME UN ENFANT. Ai-je déjà pensé cela ? » (p. 151)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« De quand DATAIT CETTE PHRASE ? L'AVAIT-ELLE LUE, QUAND ELLE ÉTAIT PETITE ? L'avait-elle une fois pensé ? » (27)	
	Texto publicado em 1954	<i>Elle se tut pour regarder en elle. Elle se rappela : « Je suis une vague légère qui n'a pour elle que la mer, je me débats, je glisse, je vole, je ris, je donne, je dors, mais hélas, toujours en moi ». De quand datait cette phrase ? L'avait-elle lue, quand elle était petite ? L'avait-elle une fois pensé [sic] ?</i>	p.166
E.175-176	Texto original	<i>Compreendo por que Otávio não se desligou de Lídia: ele está sempre disposto a se lançar aos pés daqueles que andam para frente. Nunca vê um monte sem enxergar apenas sua firmeza, nunca vê uma mulher de busto grande sem pensar em deitar a cabeça sobre ele.</i>	p. 144
	Tradução de Moutonnier	« ... il n'a jamais pu voir UNE BOSSE SANS VOULOIR TÂTER sa fermeté... » (p. 160)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [não aprovada pela editora]	« ... il n'a jamais pu voir DANS UNE MONTAGNE QUE sa fermeté ... » (1)	
	Texto publicado em 1954	<i>Je comprends pourquoi Otávio n'a pas pu se détacher de Lidia. Il est toujours prêt à se jeter aux pieds de ceux qui vont de l'avant. Il n'a jamais pu VOIR UNE BOSSE SANS VOULOIR TÂTER sa fermeté, il n'a jamais pu voir une femme au buste généreux sans avoir envie d'y poser sa tête.</i>	p.175-176
E.187	Texto original	<i>Tudo certamente mentira, era até possível que Lídia fosse muito menos pura do que imaginava. Mas mesmo assim RECEAVA continuar ao seu lado, olhá-la sem querer com um pouco de força, fazer com que ela tomasse consciência de si própria.</i>	p.152
	Tradução de Moutonnier	« ... il LUI RÉPUGNAIT de continuer à côté de Lidia ... » (p. 171)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [não aprovada e corrigida pela editora]	« ... elle REDOUTAIT de continuer à côté de Lidia ... » (2)	
	Texto publicado em 1954	<i>C'était certainement faux, il était possible que Lidia fût bien moins pure qu'elle ne l'avait imaginé. Même ainsi, il LUI RÉPUGNAIT de continuer à côté D'ELLE, de la regarder avec un peu de contrainte, de lui faire pendre conscience d'elle-même.</i>	p.187
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	<i>Onde ponho: “ela temia continuar ao lado de Fulana”, a tradutora pôs: “repugnava-lhe estar” etc.</i>	

E. 217	Texto original	<i>Que TRANSPONHO suavemente alguma coisa... Ê a impressão. A leveza vem vindo não sei de onde.</i>	p. 174
	Tradução de Moutonnier	« Je TRANSPORTE doucement quelque chose... » (5)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« Je TRANSPOSE doucement quelque chose... » (p. 198)	
	Texto publicado em 1954	<i>Je TRANSPOSE doucement quelque chose. C'est une impression. D'où vient cette légèreté ?</i>	p.217
E.221	Texto original	<i>O que houve entre nós por si só não basta. Se eu ainda não lhe dei tudo, talvez você me procure um dia ou eu sinta sua falta. Enquanto que depois de um filho nada nos restará senão a separação.</i>	p. 177
	Tradução de Moutonnier	<del>« Ce qu'il y a eu entre nous ne suffit pas. Si je ne t'ai pas encore « ... peut-être est-ce que tu ne l'as pas cherché, ou que c'est de ta faute. » (p. 20) (je dois En portugais "sentir falta" veut dire.</del>	Zona de conflito
	Correção de Lispector [aprovada, mais corrigida pela editora]	<del>« — Ce qu'il y a eu entre nous ne suffit pas. Si je ne te donne pas tout, peut-être tu reviendras un jour, ou alors tu me manqueras.....»</del> « ... peut-être TU ME chercheras un jour, ou alors tu me manqueras ... » (3)	
	Texto publicado em 1954	<i>Ce qu'il y a eu entre nous ne suffit pas. Si je ne t'ai pas encore tout donné, peut-être ME chercheras-TU un jour, ou alors tu me manqueras. Mais après l'enfant, nous n'aurons plus qu'à nous séparer.</i>	p.221
E.223	Texto original	— Você bem sabe que não se trata disso. Oh, Otávio, Otávio... — murmurou <b>depois de um instante, as chamadas subitamente reavivadas</b> — que nos acontece afinal, o que nos acontece?	p. 178
	Tradução de Moutonnier	« au bout d'un instant, TOUT CE QUI L'APPELAIT EN ELLE S'ÉTAIT RÉVEILLÉ » (pg. 204)	Zona de conflito
	Correção de Lispector [não aprovada pela editora]	« au bout d'un instant LES FLAMMES SOUDAINEMENT RANIMÉES, » (4)	
	Texto publicado em 1954	« Tu sais bien qu'il ne s'agit pas de cela. Oh, Otávio, Otávio... » <b>au bout d'un instant, TOUT CE QUI L'APPELAIT EN ELLE S'ÉTAIT RÉVEILLÉ</b> « qu'est-ce qui nous arrive, qu'est-ce qui nous arrive ? » [destacar o processo « super » interpretativo da tradutora]	p.223
	Observações de Lispector (para a editora)	(en portugais : « as chamadas » (les flammes). « Tu chamadas » est la 2 <sup>ème</sup> personne du verbe chamar (appeler).	
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	“em português: “ao fim de alguns instantes, as chamadas subitamente reanimadas”, foi traduzido: “ao fim de alguns instantes, tudo o que nela o chamava, se acordou” (com certeza a tradutora vendo “chamadas” achou que se tratava do verbo chamar).	p.254

<b>E.224</b>	Texto original	<b>O pai DESPENTEADO</b> , um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas.	p. 179
	Tradução de Moutonnier	« <i>Le père était UN PEU ESSOUFFLÉ</i> » (p. 205)	Zona
	Correção de Lispector [aprovada pela editora]	« <i>Le père était <del>un peu</del> DÉCOIFFÉ ...</i> » (11)	de conflito
	Texto publicado em 1954	<b>Le père était DÉCOIFFÉ</b> , sale, en sueur, il avait l'air content	p.224
	Observações de Lispector (para suas irmãs Elisa e Tânia)	Onde ponho: “o pai estava despenteado”, a tradutora põe: “o pai estava sem fôlego”.	